

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**TRANSFORMAÇÃO E PERMANÊNCIA: REGIONALISMO E REPRESENTAÇÃO  
DA MULHER EM *FACA*, DE RONALDO CORREIA DE BRITO**

ÉLIDE MENDONÇA DOS SANTOS

SÃO CARLOS  
2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**TRANSFORMAÇÃO E PERMANÊNCIA: REGIONALISMO E REPRESENTAÇÃO DA  
MULHER EM *FACA*, DE RONALDO CORREIA DE BRITO**

**ÉLIDE MENDONÇA DOS SANTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Área de concentração: Literatura, história, cultura e sociedade.

Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Tânia Pellegrini

**SÃO CARLOS**  
**2017**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Élide Mendonça dos Santos, realizada em 10/05/2017:

---

Profa. Dra. Tania Pellegrini  
UFSCar

---

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior  
UNESP

---

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim  
UFSCar



---

Orientadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tânia Pellegrini  
Universidade Federal de São Carlos

Examinador

---

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim  
Universidade Federal de São Carlos

Examinador

---

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior  
Universidade Estadual Paulista/IBILCE



*Às mulheres...*  
*Força e união, sempre!*



## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, agradeço a Deus, por em tudo ser presente!

Agradeço à CAPES (Coordenação e Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior) por todo o apoio concedido durante a realização deste trabalho.

Agradeço à minha professora e orientadora Tânia Pellegrini, por quem nutro profunda admiração e carinho, pelos ensinamentos, apoio, paciência e amizade durante todo este processo.

Agradeço à Universidade Federal de São Carlos e, especialmente, aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, pela dedicação e comprometimento com a arte de ensinar.

Agradeço aos professores Arnaldo Franco e Jorge Valentim, pela leitura atenta do meu texto e às importantes contribuições prestadas no exame de qualificação, sem as quais eu não teria alcançado este resultado.

Agradeço aos meus pais, Paulo e Heloísa, e à minha irmã, Ariele, pelo amor, cuidado, incentivo e compreensão. Obrigada por cada palavra, por todos os abraços. Vocês me deram força e coragem para seguir caminhando e não desistir.

Agradeço aos meus amigos e, em especial, à Aline, Bruna, Elenir, Mariana e Neila pelo apoio e amizade. Agradeço ao meu amigo e professor Alexandre Campos, pelos conselhos, leituras e o bom humor de sempre. Agradeço ao meu amigo Bruno Joly pela cumplicidade, alegrias e inquietações compartilhadas neste período. Vocês todos trouxeram leveza para os meus dias. Gratidão!

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar a permanência da tradição regionalista na literatura brasileira contemporânea, a partir de alguns contos da coletânea *Faca*, tais como “A espera da volante”, “Faca”, “Redemunho”, “A escolha”, “Mentira de Amor” e “Cícera Candoia”, do escritor cearense Ronaldo Correia de Brito, publicada em 2003. Propõe-se traçar um possível percurso para a representação das mulheres, nos diferentes regionalismos surgidos ao longo da história da literatura brasileira, com foco em algumas obras tidas como canônicas sobre o tema, que formam já uma tradição. Assim, baseamo-nos também nos estudos teórico-críticos mais conhecidos para referendar nossas hipóteses e objetivos. A escolha do *corpus* se justifica pelo fato de as personagens femininas, que povoam o universo do autor, revisitarem e reiterarem alguns códigos tradicionais do gênero, mas agenciarem outros, ligados ao tempo presente. Reafirma-se, deste modo, a sobrevivência de um regionalismo recente, uma vez que tais personagens assumem papéis contraventores, diferentes daqueles que se verificam em fases anteriores do regionalismo, engendradas desde o século XIX. Nossa hipótese é a de que o efeito transgressão/subversão/punição, sempre muito presente nas expressões regionalistas, tanto na construção dos enredos como na caracterização das personagens, tem apresentado algum desgaste na contemporaneidade, indiciando, de certo modo, as transformações socioculturais vividas em nosso tempo.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Regionalismos. *Faca*. Personagens femininas. Ronaldo Correia de Brito.

## ABSTRACT

This work aims the investigation of the permanence of a contemporary Brazilian regionalism tradition, based on some tales of the book *Faca*, published in 2003 by the cearense writer Ronaldo Correia de Brito. These tales are: “A espera da volante”, “Faca”, “Redemoinho”, “A escolha”, “Mentira de Amor” e “Cícera Candoia”. It is proposed to line a possible trajectory for a women’s representation in different kinds of regionalism that comes out in different moments in our literary panorama, basing on canonical works about this subject. Our own work is also based on the critical theory studies to comprovate our hypotheses and objectives. Our choice for this work is justified by the fact that the feminine characters, established in the author’s universe, revisit and reiterate some tradicional codes about genre, but also include new codes that are related with the present time. It reaffirms, in this way, the own survival of the recent regionalism, once that the characters assumed contravention roles, different from that is verified in ulterior phases, engendering the turn of the XIX century. Besides, our hypothesis is the effect of transgression, subversion and punishment, always present in stories and characters in the regionalism expression; it has coming a bit of consuming in the contemporary, to indict, in a certain way, the sociocultural transformations lived in our time.

Key words: Contemporary Brazilian literature. Regionalism. *Faca*. Feminine characters. Ronaldo Correia de Brito

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2 MUITOS REGIONALISMOS: O PERCURSO DA TRADIÇÃO REGIONALISTA NA LITERATURA BRASILEIRA</b> .....	12
2.1 Sertanismo: um esboço regionalista.....	12
2.2 Naturalismo e Realismo: a inclusão de outros <i>Brasis</i> .....	25
2.3 A afirmação: o regionalismo de 1930, um enfoque singular.....	34
2.4 A negação: desfazendo um equívoco.....	44
<b>3 QUEM SÃO ESSAS MULHERES? DO ROMANTISMO À CONTEMPORANEIDADE</b> .....	58
3.1 As índias: nacionalismo e idealização no período romântico.....	60
3.2 Sertanejas: a inclusão de outros <i>Brasis</i> .....	71
3.3 Realismo e naturalismo: um antimodelo.....	84
3.4 Mães, sinhás, amantes, prostitutas e professoras: as muitas mulheres de “30”.....	95
3.5 Mulheres amadianas: da sujeição à liberdade.....	105
<b>4 FACA: UM FEMININO UNIVERSAL</b> .....	127
4.1 Mulheres que partem.....	127
4.2 Mulheres que matam.....	137
4.3 Mulheres que amam.....	147
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	160
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	170

## 1 INTRODUÇÃO

É evidente que, há pelo menos meio século, o estilo literário que se chamou regionalismo vem carregando fortes estigmas que tentam invalidar o seu caráter artístico e o seu valor estético. Em uma revisão da crítica especializada, produzida nas últimas décadas, podemos observar, em coro, a defesa de que a tradição regionalista teve o seu encerramento entre o terceiro e o quarto decênios do século XX, de modo que qualquer retorno às suas tendências não passaria de um saudosismo infrutífero e anacrônico. Essa postura da crítica literária atual tem origem no pensamento de autores como Antonio Candido e Lúcia Miguel Pereira, defensores de que o regionalismo – ou pelo menos algumas de suas formas – não teria mais espaço na literatura contemporânea, visto que o Brasil vive tempos de globalização e modernidade, cuja fisionomia não combina com o ar “passadista” e retrógado inspirado por esse gênero.

*Faca*, coletânea de contos do escritor Ronaldo Correia de Brito<sup>1</sup>, publicada em 2003, reacende, junto à produção de outros escritores<sup>2</sup>, uma discussão acerca da permanência (ou não) da tradição regionalista em tempos atuais, na qual temos, de um lado, aqueles que o aproximam desse estilo ficcional e do outro, a própria negação de um regionalismo recente, seja pelo suposto passadismo do gênero, seja por trazer aspectos de uma realidade socioeconômica subdesenvolvida que, para alguns, inexistente no Brasil do século XXI.

Em contraposição a esse argumento, que nega a existência dessa tendência na contemporaneidade, um dos aspectos que investigamos neste trabalho é, justamente, a fusão promovida pelo livro *Faca* dos elementos “velho” e “novo”, a fim de evidenciar como este movimento de confluências desbanca o caráter obsoleto que insistem em atribuir ao regionalismo contemporâneo. Com onze contos, o livro *Faca* – como a lâmina implícita neste

---

<sup>1</sup> Nascido em Saboeiro, Ceará, em 1951, Ronaldo Correia de Brito é médico de formação, mas nos últimos anos vem se dedicando integralmente à literatura, embora suas habilidades não se limitem a ela, já que sua carreira artística envolve as mais diferentes linguagens, como teatro, música e cinema. Brito começou a escrever na década de 70, iniciando sua jornada de publicações quase duas décadas depois, em 1987, com a obra *Três histórias na noite*. *Faca* (2003), *Livro dos Homens* (2005), ambos livros de contos, e *Galileia*, primeiro romance do autor publicado em 2008, são obras de destaque de sua criação. Desde então, o autor vem concorrendo a importantes prêmios nacionais e internacionais, chamando a atenção com suas narrativas trágicas que colocam em cena problemáticas contemporâneas universais que emergem dos recônditos do país e revisitam um importante filão das letras nacionais, o regionalismo.

<sup>2</sup> Juliana Santini (2008) observa que o regionalismo ocupou uma espécie de “posição suspensa” na literatura brasileira desde o final dos anos 60 até meados dos anos 70 do século XX – quiçá, por todo discurso de rejeição a este estilo ficcional que nesta época já se formava – até meados de 1970 do século XX, quando obras como *Sombra Severa*, de Raimundo Carrero, publicada em 1986; *Relato de um certo Oriente* (1989), do amazonense Milton Hatoum e o romance *Coivara da memória* (1991), de Francisco J. C. Dantas, reacenderam a necessidade de discutir a prosa de temática regional, e, conseqüentemente, o regionalismo.

vocábulo – surge amolado, como navalha de corte certo, talhando qualquer expectativa de traço naturalista que se possa antever em suas linhas, ou seja, descartando o tal “naturalismo anunciado” de que fala José Maria Cançado, já nas abas do livro. A fim de compreender como estas forças interagem no interior das narrativas, analisamos os contos “A espera da volante”, “Faca”, “A escolha”, “Redemunho”, “Mentira de amor” e “Cícera Candoia”, uma vez que as personagens femininas que neles aparecem caracterizam o próprio regionalismo revisitado, que se expressa enquanto nova modalidade estética na contemporaneidade, que revisita a tradição para reinventá-la.

Considerando, portanto, o fato de *Faca* aparecer atrelado ao impasse que se trava no campo da crítica literária atualmente, acerca da permanência (ou não) de uma ficção regionalista contemporânea, nossa hipótese é a de que o autor não apenas revisita a tradição regionalista, dando continuidade à sua extensão, como também incorpora as duas principais vertentes do chamado *romance de 30* – a literatura social e a intimista –, em que são enfocados, ao mesmo tempo, dramas e conflitos pessoais vinculados, incontornavelmente, aos problemas coletivos, de ordem social.

Além disso, na esteira de Guimarães Rosa, parece que, ao remontar esses eixos, o autor dá novo enquadramento às personagens femininas ao colocá-las no cerne das narrativas, tecendo e desfazendo os nós da trama. Supomos, então, que essas representações atípicas, dilatadas em *Faca*, tenham raízes na produção regionalista de 1930 – ou mesmo antes disso –, na qual se pode verificar personagens que desestabilizam o ideal de domesticação postulado pelo sistema patriarcal, viabilizando, assim, novas figurações em narrativas ulteriores, tal como se vê na produção do autor em tela.

A respeito disso, trazemos à luz os conceitos *transgressão/subversão-punição*, antes observados por Judith Butler (2003), filósofa pós-estruturalista norte-americana que, ao pensar a (des)naturalização<sup>3</sup> do gênero, afirma que no universo das artes as performances e comportamentos não esperados para o corpo feminino são frequentemente punidos, o que provavelmente justifica os trágicos desfechos das narrativas. Embora muitas vezes não saibamos exatamente de onde provêm tais penitências ou quem as determinou, sabe-se, entretanto – e isso, por si só, muito significa –, que elas estão presentes e quase sempre são interpretadas como meras fatalidades ou leis do destino.

---

<sup>3</sup> Em *Problemas de gênero* (2003), pensando a desconstrução da dicotomia que orienta os estudos de gênero no mundo ocidental, Judith Butler descontrói a naturalização das categorias de gênero em que maternidade, fidelidade, castidade, dentre outros mitos, são atribuídos diretamente às pessoas do sexo feminino, desbancando assim alguns valores associados à mulher.

Diante disso, o que nos chama a atenção nas narrativas de *Faca* é justamente a ausência quase total do fator punição. Apesar de não sabermos ao certo para onde rumaram as vidas das personagens que tentaram contrariar ou de fato contrariaram a lógica dominante, uma vez que os desfechos desses contos são, na maioria das vezes, ambíguos e/ou suspensos, sabemos que as saídas fornecidas pelo autor são outras que não a punição.

É certo, também, que a desarticulação desse sistema punitivo não foi abrupta e imediata. Nossa hipótese investigativa é de que ela tenha se intensificado no romance regionalista de 1930, como veremos mais adiante, e desde então o sistema punitivo vem se desgastando, apresentando certo declínio em nossos dias, graças às próprias transformações que as mulheres vêm exigindo atualmente. Ou seja, até que ponto a ausência de medidas coercitivas nas narrativas regionalistas contemporâneas pode ser fruto das alterações de ordem sociocultural vivenciadas por essas regiões, que dão insumo criativo a essas obras?

Partindo do princípio de que o regionalismo segue sendo uma força de expressão literária para a ficção nacional, cuja simultaneidade de arcaísmos e modernização é mais que evidente, acreditamos que as *transgressões/subversões* podem configurar a própria modernidade em busca da equalização de certas assimetrias de gênero, especialmente, enquanto a *punição* seria a raiz desses sistemas que não se deixam extinguir, e permanecem, ainda que sob pressão, alimentando a engrenagem das desigualdades em nossa sociedade.

É nesse sentido que buscamos compreender de que modo as personagens femininas que povoam o universo do autor revisitam, reiteram e reafirmam a própria sobrevivência do regionalismo, à medida que, assumindo diversos papéis contraventores àqueles impostos pela sociedade patriarcal, dialogam não só com as instâncias estéticas precedentes, mas também com a própria história das mulheres brasileiras. Sob essa perspectiva, interessa-nos saber como as narrativas de *Faca*, não só dão seguimento ao veio regional na literatura contemporânea, como também alteram sua fisionomia, a partir das representações que encerram e das transformações que promovem.

Para tanto, propusemos dois caminhos analíticos nada distantes na construção desse percurso histórico que visa, num primeiro momento – e capítulo – compreender o regionalismo literário em seus aspectos estético, ideológico e político, isto é, o seu desenvolvimento enquanto gênero ficcional que se refaz ao longo do tempo. Em seguida, investigar como as mulheres foram caracterizadas nesse decurso, com base nas próprias obras que encerram essa tradição, bem como nos estudos teórico-críticos disponíveis sobre o tema, abrindo então para uma perspectiva contemporânea, que se concentrará na análise dos contos anteriormente citados.

Na construção desse panorama, tomamos como base os principais autores da crítica literária que se dedicaram ao estudo dos regionalismos, tais como Antonio Candido (2012, 1989a, 1989b, 1981, 1975, 1989c), Alfredo Bosi (1994, 1998), Afrânio Coutinho (2004), Lúcia Miguel-Pereira (1973), Luís Bueno (2006) e João Luís Lafetá (2000), bem como outros estudos de elevância produzidos nas últimas décadas por Ligia Chiappini (1995, 1994), Tânia Pellegrini (1999, 2004, 2008), Walnice Nogueira Galvão (1997) e Juliana Santini (2011, 2009). Para além desse aporte teórico, foram considerados os estudos de Judith Butler (2003), Lúcia Osana Zolin (2004) e Thomas Bonnici (2004), importantes referências teóricas da crítica literária feminista brasileira. Já para tratar das representações femininas, nos ativemos ao cânone literário, cujo corpus abarca obras que vão desde o Romantismo dos finais do século XIX, a saber, *Iracema*, *Inocência* e *Tronco do Ipê*, até meados do século XX, com a produção amadiana.

Cabe esclarecer que não pretendemos aqui criar uma genealogia do regionalismo. Tampouco forjar um traçado que abarque todas as personagens femininas que fazem parte desta tradição em sua totalidade e nem mesmo esmiuçar todas as obras e autores que perpassam suas fases. Devido à extensão do período e das problemáticas que envolvem, seria impossível dar conta disso em um único trabalho. A intenção é outra: busca-se investigar como obras produzidas em diferentes momentos, sob condições específicas e influências diversas, apresentam elementos de continuidade que se repetem ao longo do tempo, delineando, gradualmente, aquilo que se chamou regionalismo(s), produzindo, conseqüentemente, diferentes modulações do feminino no decorrer desse percurso. Daí o fato de não incluirmos determinados autores e obras, tais como Guimarães Rosa e congêneres, uma vez que não teríamos tempo hábil para fazê-lo com a profundidade e rigor que se exige.

## **2 MUITOS *REGIONALISMOS*: O PERCURSO DA TRADIÇÃO REGIONALISTA NA LITERATURA BRASILEIRA**

O regionalismo é uma tradição literária que nasce reivindicando, primeiramente, um olhar para a realidade local do Brasil, como estratégia de oposição às matrizes europeias, ainda que, em seu desenvolvimento, tenha se valido, muitas vezes, de formas estrangeiras. Trata-se, a rigor, de um programa estético e ideológico que assumiu diversas formas ao longo de seu percurso, concernindo, portanto, de muitos regionalismos e não apenas de um único tipo de expressão literária fechada, estável, incólume às transformações sociais e ao próprio desenvolvimento da literatura brasileira, no que tange a formas e conteúdos.

Para melhor elucidar esse percurso, faremos uso da bibliografia crítica disponível, publicada entre os séculos XX e XXI, a fim de refletir, com base nos estudos canônicos, sobre a permanência do regionalismo. Faremos isto com base em uma nova aproximação crítica que se apresenta em nosso tempo, a que se denominou de *regionalismo revisitado*, entendido como fruto de uma tensão histórica entre “local e regional”, “centro e periferia”, ainda presente no Brasil em função das diversidades culturais, políticas, econômicas e geográficas, funcionando, na atualidade, como tema de criação artística. (PELLEGRINI, 2004).

### **2.1 Sertanismo: um esboço regionalista**

Como explica Walnice Nogueira Galvão (2000), o regionalismo aparece, primeiramente, atrelado ao nativismo, descrevendo as particularidades do país recém “descoberto”, semelhante às crônicas coloniais, que, para “efeito de propaganda”, ressaltavam em tom pitoresco os atributos do país. O regionalismo surge, também, como reação àquilo que, hoje, chamaríamos etnocentrismo, já que as letras nacionais daquele período dedicavam-se integralmente aos temas da Corte, cuja sede foi, por dois séculos, o Rio de Janeiro. Como esclarece Galvão (2000, p. 14), essa monopolização das letras nacionais despertou reações adversas em autores do Norte e do Sul do Brasil, que acabaram reivindicando para si “uma expressão tanto própria quanto autônoma de sua particularidade”, cuja defesa era de que a verdadeira autenticidade da cultura brasileira não estava no litoral do país – local de maior influência estrangeira –, mas no interior dele, em seus recônditos.

Simultaneamente à independência política do país, o primeiro esboço de expressão regionalista nasce entrelaçado ao Romantismo, na forma de sertanismo literário, já que incorporou o sertão às suas narrativas. Teoricamente, o sertanismo surge para substituir, em

certo sentido, a função do indianismo, uma vez que esta tendência literária perde força. Posteriormente, ainda que de forma indefinida, acaba avançando o Romantismo, passando pelo naturalismo até atingir o limiar do modernismo (GALVÃO, 2000). Desde então, muitos estudiosos dedicaram-se a compreender como esses diferentes regionalismos se caracterizaram ao longo do tempo, em quase dois séculos de desenvolvimento literário.

Antonio Candido, um dos críticos responsáveis por orientar, em sua vasta produção, grande parte dos estudos acerca da tradição regionalista, prevê algumas etapas para compreender as diversas feições que o regionalismo assumiu no paradigma literário brasileiro. Tomando como fio condutor o movimento de conscientização dos atrasos do país, a divisão proposta pelo sociólogo se dá em três fases: a primeira incluiria o período romântico, na qual há uma pré-consciência do atraso; a segunda, despontada nos anos 1930, em que se verifica a consciência “catastrófica”, somada à recente noção de “país subdesenvolvido”; e, por fim, uma terceira, equivalente à consciência “dilacerada” do subdesenvolvimento nas décadas de 1940 e 1950.

Na verdade, pode-se dizer que foi Lúcia Miguel-Pereira, em *História da Literatura Brasileira - Prosa de Ficção (1870 a 1920)*, quem definiu pela primeira vez o termo *regionalismo* como próprio de obras cujo fim primordial é:

[...] a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores [...] o regionalismo se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincialismo, tendo por principal atributo o exótico, o que se convencionou chamar de ‘cor local’. (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 179).

Neste mesmo trabalho, a autora alerta para o fato de que nem todos os livros que trazem, intencionalmente ou não, peculiaridades locais, podem ser classificados regionalistas, pois se assim fosse, toda e qualquer ficção levaria esta inscrição, e o conceito perderia totalmente sua funcionalidade. Além desta ressalva, a autora também aponta uma série de aspectos reprováveis das primeiras fases desta tradição, como, por exemplo, o pitoresco excessivo; a predominância de tipos humanos (nortista, matuto, sertanejo); o impulso naturalista que determina a conduta do personagem pelo meio, dentre outros aspectos.

Como Candido e anteriormente à sua formulação, Lúcia Miguel-Pereira (1973) analisa esse processo em cinco “surto” que vão de 1870 a 1920: o primeiro abarca as décadas de 1870 e 80 e configura um pré-regionalismo que buscou valorizar o local frente ao nacional de forma

exótica e pitoresca, tendo como principal atitude o provincialismo<sup>4</sup>; já o segundo diz respeito à primeira fase regionalista, propriamente dita, pois, para Miguel-Pereira, esta tradição teria surgido, de fato, somente naquele momento, na virada do século XX, com os escritores que investiram em temas mais “universais da vida e do homem”; o terceiro surto remete às décadas posteriores e inclui os autores Simões Lopes Neto, Oliveira Paiva e Domingos Olímpio, cuja principal característica foi “um regionalismo menos rígido e permeável a concepções mais gerais do homem.” (ARAÚJO, 2006, p. 116). Já o quarto e quinto surtos ligam-se ao filão euclidiano, que abriu mão da tônica descritiva da linguagem, investindo na denúncia das desigualdades do país.

Um dos aspectos que aproxima essas abordagens é o fato dos autores – mais Antonio Candido do que Miguel-Pereira – não delimitarem suas análises ao campo literário, mas considerarem também as questões de ordem histórica e social do país como impulso para o surgimento desse tipo de ficção. Na verdade, como afirma Denise Vallerius (2010), é Candido quem aponta com mais precisão como as iniciativas intelectuais e políticas dos escritores aparecem num plano estético, traduzidas nas formas e nos temas das obras que dão corpo a esse tipo de literatura. Outro ponto que os aproxima é que a evolução é uma ideia instalada no horizonte de reflexão dos dois intelectuais. Desse modo, o evoluir ocorre de forma linear, com cada período superando e ampliando o precedente.

Com base nisso pode-se dizer que o regionalismo, ainda que prematuro por definição, surge entrelaçado ao Romantismo brasileiro, envolvendo obras e autores dos mais diversos estilos e regiões, cujos objetivos se afinavam pela temática de mundos provincianos, pela captação da “cor local” e pelo retrato de tipos humanos, costumes e paisagens consideradas genuinamente brasileiras. Teve como base, inclusive, programas estéticos e ideológicos que fundamentaram as diretrizes dessa tradição que mais tarde se dilataria, alcançando altos níveis de realização, como se verifica no grupo recifense de 1930, cuja organização se deu em torno de um Manifesto Regionalista que reorientou o projeto anterior, correspondendo às demandas daquele tempo.

Apoiado na ideologia de “país novo” e numa tímida conscientização por parte dos intelectuais e artistas acerca de suas defasagens socioeconômicas, o regionalismo romântico

---

<sup>4</sup> O provincianismo trazido pela autora como limite desse tipo de expressão é chamado por Candido (1989c) de “desastroso” por, segundo sua avaliação, gerar a necessidade de identificação e repetição mecânica e indiscriminada de condutas e estilos característicos de países europeus, por parte dos escritores e intelectuais de países defasados, como é o caso do Brasil. Deslocados de seus contextos originais, esses traços estrangeiros acabam sendo artificiais, exagerados, e muitas vezes, acabam ressaltando a “diferença que se queria, através deles, mascarar”. (Ibidem, p. 151).

buscou valorizar as raízes nacionais, com certo “otimismo patriótico”, ora repetindo aquilo que se fazia na Europa, ora representando, com restrições, a realidade local. Motivados pelas lutas nacionalistas que despontaram no início do século XIX, os escritores daquele período buscaram encontrar – ou construir – uma identidade de fontes puras, sem influências externas, que desse conta de mostrar as belezas do Brasil e de sua autenticidade cultural, ou mesmo equivalente, em amplo sentido, àquelas dos países europeus, tomando a princípio o índio como personagem característico e, posteriormente, o sertanejo.

Entretanto, embora transplantado do ideário romântico europeu, o impulso nacionalista<sup>5</sup>, que se definia como forte tendência no Romantismo, ganhou feições próprias em território nacional, fomentando o orgulho patriótico – por vezes, nativista – dos escritores que transformaram seu ofício numa espécie de missão que pretendia, acima de tudo, fundar uma literatura nacional independente, diversa, que provasse a emancipação do país e representasse o Brasil, ainda que o tenham feito pelas vias do exotismo e da omissão de certos grupos, haja vista o caso dos negros. Além disso, pretendia-se intensificar as atividades intelectuais no território nacional, para que, em vez de escassas, se tornassem sistemáticas, fortes o suficiente para romper com os modelos coloniais<sup>6</sup>.

Nesse período, o olhar mais atento para o interior do país funcionou como resposta às fortes transformações que os centros urbanos vinham experimentando como consequência da influência europeia, do crescimento das cidades, do fim da Guerra do Paraguai, dentre outros acontecimentos. Estes fatos levaram os escritores a buscar singularidades que só seriam encontradas no interior do país, onde aspectos geográficos e econômicos específicos marcavam os costumes, a linguagem e o modo de vida dessas regiões, só valorizadas – mesmo que paradoxalmente – a partir da consciência *nacional* que impulsionou a independência política do país.

Nesse sentido, a descrição exuberante das terras brasileiras, somada ao pitoresco decorativo que se revela nas hipérboles empregadas, foi traço relevante dos autores, que buscaram mapear características, elementos e tipos humanos livres de qualquer "contaminação"

---

<sup>5</sup> O nacionalismo era o espírito diretor que animava a atividade literária como um todo nesse período – sobretudo nos países de independência recém conquistada – e encontrou no filão romântico um forte aliado, englobando, muitas vezes, o nativismo. O sentimento nativista é característico de nações colonizadas e diz respeito à atitude de valorizar o local por meio da celebração da natureza, do nativo e das particularidades, enquanto o nacionalismo está relacionado à noção de *Nação*, de pátria, que busca se contrapor à cultura estrangeira. Não raramente o nacionalismo incorpora o nativismo para, através da natureza, exaltar a nação.

<sup>6</sup> Como sintetiza Antonio Candido, os principais interesses estéticos e temáticos dos escritores desse período eram “o orgulho patriótico; o desejo de criar uma literatura independente que investigasse modelos novos em que a literatura pudesse se adequar ao presente e a expansão da literatura como uma atividade intelectual.” (CANDIDO, p. 276, 1981).

estrangeira, para assim confrontar os modelos estéticos, ideológicos e culturais impostos aos escritores e à sociedade naquele período. Por isso, descrever os costumes, paisagens, lendas e seres “carregados de sentido nacional” foi, segundo Candido (1981), mecanismo de libertação do jugo da literatura alheia, clássica, preestabelecida, em contraposição ao particular, ao *nosso*, como expõe o crítico ao tratar do ímpeto nacionalista na América Latina.

O Romantismo brasileiro foi por isso tributário do nacionalismo [...]. Sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadrados. (CANDIDO, 1981, p. 15).

Talvez seja por isso que, para parte da crítica, o Romantismo é o período mais importante da tomada de consciência das diferenças que existiam entre o Brasil e a Europa, visto que nele se compreendeu que os brasileiros não deveriam mais tentar se comportar como europeus, por meio da cópia direta da conduta estrangeira – tal como pensavam os colonos em tempos de domínio português –, mas exaltar aquilo que era considerado “nosso” frente ao “outro”, frente ao colonizador.

Foi em busca dessa autoafirmação que encontraram no indígena um forte potencial de representação nacional, uma espécie de símbolo capaz de exprimir toda a brasilidade que se queria enaltecer, embora esses escritores tenham caído em contradição ao tentar ajustar a figura do índio à performance europeia do “bom selvagem”. Apesar disso, Alfredo Bosi afirma, em *História concisa da literatura brasileira* (1994), que, apesar dessas contradições, o tratamento dado ao indígena naquele momento foi fundamental, pois supriu a necessidade de se criar um “mito lendário” tão significativo quanto a relevância do cavaleiro medieval na literatura europeia – principal referência literária e cultural do momento<sup>7</sup>.

É o que verificamos em alguns romances de vertente indianista de José de Alencar, como *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), em que as narrativas trazem marcas de um exotismo hiperbólico, dando tom fantasioso à representação do índio, oscilando entre a rasa apreensão do real e a total projeção do “primitivo rústico”. Como expõe Almeida (1999), ao valorizar o

---

<sup>7</sup> É preciso dizer que há uma certa ambivalência na conduta de alguns escritores românticos, pois, embora buscassem as raízes do Brasil e os “heróis” da pátria, eles já estavam condicionados a compreender o mundo segundo os padrões europeus, como consequência da educação que receberam ou mesmo por causa das experiências vividas no exterior. Nesse sentido, as habilidades e características valorizadas por eles, como, por exemplo, honra, dignidade e a própria concepção de herói, têm origem nos modelos europeus, e ainda que tentassem recusá-las, suas obras acabavam projetando o ideário estrangeiro. Apesar disso, a literatura romântica de viés indianista produziu obras que destoaram, em grande proporção, daquelas produzidas nas regiões urbanas do Brasil, onde a cópia do “modo de ser europeu” foi fortemente assimilada e reproduzida pela burguesia ascendente.

traço nativo e conferir ao índio a função de herói e representante do mundo americano, Alencar buscou dar tratamento épico e simbólico às raízes da identidade nacional.

Segundo Antonio Candido (1981), a literatura indianista teve seu período áureo de meados de 1840 ao decênio de 60, tendo Gonçalves Dias e José de Alencar como representantes do mais alto valor. Para o crítico, essa tendência teria surgido por dois motivos óbvios: a busca do específico brasileiro e de uma intensa utilização alegórica do aborígene na comemoração plástica e poética. No entanto, apesar de se posicionarem contra a exploração e violência do colonizador, uma das críticas que se faz aos escritores dessa tendência é a excessiva preocupação em equiparar qualitativamente o indígena ao colonizador, realçando ou inventando, como explica Candido (1981), aspectos do comportamento do primitivo que pudessem colocá-lo no mesmo patamar do europeu.

Diferentemente dos modernistas de 1922, que, numa atitude neoindianista, buscaram acentuar justamente as particularidades do índio, ou seja, os traços primitivos que enfatizavam sua diferença em relação à cultura europeia, os românticos fizeram do índio uma espécie de “pastor arcádico” para assim integrá-lo no padrão corrente – o do homem europeu – via aceitação e exposição de suas particularidades. Quando não, supervalorizavam o campo em detrimento do urbano, ou o arcaico revestido de autenticidade suprema *versus* o mimetismo desfilado nas ruas da cidade, como vemos em *O tronco do Ipê* (1871), em que personagens ligados à terra e aos costumes arcaicos são superiores aos de formação acadêmica, detentores de títulos políticos e posições prestigiadas pela burguesia. Esse tipo de tratamento é explícito nas produções que cobrem o quarto decênio do século XIX até meados de 70, período em que se sustenta como estratégia a oposição “província” *versus* “cidade”, na qual a primeira é tida como lugar do autêntico, do intocável, enquanto a segunda corresponde a um espaço corrompido, forjado por ideologias estrangeiras<sup>8</sup>.

Esse contraste intensificou-se ainda mais no *sertanismo* – expressão motivada pelo mesmo impulso nacionalista que promoveu o culto ao indígena –, cujo propósito foi voltar-se para o interior do país em busca de outras figuras, para além do índio – o sertanejo, o gaúcho e o campesino –, que pudessem representar as regiões não-urbanas do Brasil. Essa tendência

---

<sup>8</sup> Em se tratando da produção alencariana, mesmo se utilizando de claras oposições – o que não poderia ser diferente – suas obras dizem respeito a uma preocupação maior: compor uma espécie de *suma* romanesca do Brasil, que pudesse cobrir passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão, como constata Alfredo Bosi (1994). É por isso que na tentativa de integrar o Brasil à cultura do Ocidente, por meio daquilo que apresentava de próprio, voltou-se aos pampas, aos índios e às cidades em seus mais de vinte romances indianistas, citadinos, regionais e históricos. Esta intenção vincula-se ao propósito de construir a nação focalizando suas partes, culturas e regiões – o que não quer dizer que todos os produtos desse período sejam regionalistas simplesmente por enfocarem as regiões do Brasil.

ganha força no início dos anos 1870, quando as bases do Romantismo sofrem um nítido desgaste, promovido, principalmente, pela propaganda republicana, pelo crescimento urbano, comercial e industrial, pela influência do positivismo europeu e das estéticas provenientes da Europa, mais precisamente o Realismo e o Naturalismo. Essas influências foram rapidamente incorporadas pelos intelectuais brasileiros, firmando-se com maior intensidade, enquanto caráter estético, somente na década de 1890.

Bernardo Guimarães, José de Alencar, Távora e Visconde de Taunay são alguns dos autores pioneiros que processaram tais transformações e produziram obras sertanistas relevantes, dentre elas *O gaúcho* (1870), *O tronco do Ipê* (1871), *Til* (1872), *Inocência* (1872) e *O sertanejo* (1875). Num segundo momento, decorrem daí: *Dona Guidinha do poço* (1952)<sup>9</sup>, *Pelo sertão* (1890) e *Os sertões* (1902). Outros nomes de destaque dessa categoria são: Valdomiro Silveira, Afonso Arinos, Coelho Neto, Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto. Cabe um destaque a este último, o “patriarca das letras gaúchas”, como afirma Bosi (1994, p. 207), já que neste momento se distinguiu pelo regionalismo carregado de “verdade social e psicológica”, o que faz de sua produção o exemplo mais interessante de ficção regionalista pré-modernista, ainda que certos teóricos questionem este posto, alegando que sua produção adiantou o regionalismo de 1930.

Trata-se, portanto, de uma geração intermediária, que marca a rarefação dos ideais e o fortalecimento do Realismo nas criações regionalistas, cujo traço inovador se encontra na ênfase que se deu à observação da realidade como fator primordial da criação romanesca, corrigindo “a hipertrofia que o conceito de *imaginação* sofrera na estética romântica.” (ALMEIDA, 1999, p. 81).

O sertanismo surge, portanto, entre 1890 e 1920, compartilhando das mesmas motivações que sustentaram o indianismo romântico: valorizar e fortalecer a identidade e as culturas nacionais. O que distinguiria, dentre outras coisas, o indianismo do sertanismo, é o fato deste último incorporar outras regiões e tipos humanos à ficção nacional, ou seja, outras experiências vitais que emergiam longe das cidades, o que certamente contribuiu para a melhor definição do caráter regional no paradigma da literatura brasileira, como esclarece Ligia Chiappini:

Num primeiro momento, como símbolo do autenticamente nosso é o índio que a ficção e a poesia tematizam. Feita a Independência política, o desejo de

---

<sup>9</sup> O romance de Manoel de Oliveira Paiva foi escrito e revisado pelo autor em 1891. Porém, sua publicação só foi possível quase meio século depois, em 1952, pois o escritor faleceu em 1892, o que o impediu de publicar a obra no momento de sua conclusão.

afirmação e autenticidade cresce e, junto com o índio, nosso Romantismo erige os brasileiros de zonas afastadas dos grandes centros como representantes da brasilidade autêntica. Nasce, então, o regionalismo que, embora ainda não tenha esse nome, é uma tendência combativa e programática de expressar, sobretudo pela ficção, o nosso interior. (LEITE, 1994, p. 670).

É neste sentido que, de acordo com Chiappini (1994), o nacionalismo que mitificou o índio, mitificou, anos depois, o sertanejo, inaugurando o primeiro filão da expressão regionalista das letras brasileiras. Trata-se, em certo sentido, de uma transição que ganha corpo à medida que o potencial mítico do índio vai se esgotando – também pelas críticas de José Nabuco a José de Alencar, que trouxe à luz o índio europeizado –, e surge a necessidade de substituí-lo por outra figura humana de igual competência, que pudesse se contrapor aos estrangeiros ou mesmo equiparar-se em excelência e soberania aos heróis europeus. Outro aspecto que fortaleceu o apelo à figura sertaneja diz respeito à sua linhagem, cuja raça mestiça – entre brancos e índios – já estava socialmente integrada à sociedade, ao contrário do negro, por exemplo, que jamais seria indicado ao posto, dada sua condição desprestigiada de escravo, e por isto mesmo excluído das linhagens sociais.

Nessa conjuntura, a busca de um representante típico da nação, cuja expressão mítica e heroica superasse a subordinação ao colonizador, encontrou no sertanejo credenciais que favoreciam sua indicação ao posto de herói nacional. Cientes da ameaça de uma possível recolonização e da grande vulnerabilidade à qual o Brasil, de independência ainda prematura, expunha-se, as produções literárias voltaram-se para as fontes não “contaminadas” do país, e resguardadas das interferências cosmopolitas da cidade – foco de irradiação da influência europeia – encontrando em seus entornos uma possível fonte de heranças nacionais, já que o meio rural sofreu relativo isolamento, sobretudo no Brasil dos séculos XIX e início do XX, fazendo com que se acentuassem nessas regiões as particularidades locais. Como explica Denise Vallerius (2010, p. 69), a necessidade de retorno ao passado para fazê-lo símbolo de um nacionalismo “autêntico” trouxe às narrativas um tom pitoresco, a “cor local” dos românticos, tornando-se, segundo a autora, “um meio de expressão lírica e sentimental e, por fim, de excitação de sensações, abrindo caminho para o Realismo”.

Como explica Alfredo Bosi (1994), trata-se de autores pós-românticos que assimilaram a tendência realista, sem perder de vista a influência de outras correntes, produzindo, deste modo, narrativas que salientaram o pitoresco da fala, do gesto das personagens, tratando o homem do campo como parte da paisagem rural, envolvendo tudo no mesmo tom exótico. Assim, por causa da preocupação objetivista e documental, o veio realista possibilitou o surgimento de muitas obras regionalistas e, apesar de ter absorvido algumas características de

outras correntes estéticas – Parnasianismo, Simbolismo e Impressionismo – foi a tendência predominante na ficção brasileira até o advento do Modernismo, no segundo decênio do século XX.

Pode-se dizer, então, que a feição regionalista floresce junto ao sertanismo<sup>10</sup>, quando a observação da realidade passa a ser condição essencial do processo criativo – proposição que aparece sociologicamente melhor embasada no segundo decênio do século XX, com o movimento regionalista de Pernambuco – não se tratando, portanto, de regionalismo, propriamente dito, nas fases românticas, senão de uma inclinação a ele, um início, visto que a proposta dos escritores naquele momento era valorizar o nacional, e não o regional, especificamente.

Segundo José Maurício Gomes de Almeida (1999), Franklin Távora escreveu aquilo que pode ser considerado o primeiro manifesto regionalista da literatura brasileira em *O cabeleira*, publicado em 1876, não pela forma ou pelo tema do romance, já que a inovação desses elementos fora anteriormente tentada por José de Alencar, mas sim pela proposta de mostrar as outras faces do país que, segundo ele, poderiam de fato representar a nação. Parte da proposta, encontra-se no prefácio do livro, em que Távora dirige-se a um amigo, argumentando que o “Norte” teria mais credenciais para engendrar uma literatura nacional do que o Sul “[...] as letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.” (TÁVORA, 1997, p. 12).

Em trabalho acerca do projeto literário do escritor cearense, Ana Siqueira e Marília Nascimento (2014, p. 21), investigam como *O cabeleira* (1876) – obra inserida no chamado romance oitocentista – e outros romances qualificados por Távora como “Literatura do Norte”, revelam sua concepção de literatura enquanto ferramenta imbuída de função social e pedagógica, capaz de civilizar e moralizar o indivíduo através de suas “lições e advertências”.

Como pontuam as autoras do ensaio “Franklin Távora: o nacional por meio do regional”, Távora se coloca em defesa da tradição oral, do folclore nordestino, das lendas populares, declarando, no prefácio acima referido, que sua literatura tem como meta mostrar “a rica mina das tradições e crônicas das nossas províncias setentrionais.” (SIQUEIRA;

---

<sup>10</sup> Para evitar possível confusão no emprego dos termos, entendemos por *sertanismo* toda criação literária relacionada às regiões de populações rarefeitas, interioranas, organizadas segundo os valores e padrões rurais. *Regionalismo*, por sua vez, diz respeito à narrativa que se reporta apenas a uma parcela do todo, ou seja, justamente ao regional que integra o nacional, que enfoca as características particulares de uma região específica em contraste com a própria nação, para justamente afirmá-las e reconhecê-las no todo nacional.

NASCIMENTO, 2014, p. 21). Segundo Candido (2006), estas obras tinham “respeito inicial” pela realidade e buscavam, por meio da verossimilhança, imprimi-la na literatura, através da descrição de pessoas, das paisagens e das relações humanas.

Desse modo, a literatura regionalista, tal como proposta por Távora, surge como uma espécie de mecanismo compensatório frente à perda efetiva da importância sociocultural do Nordeste no cenário nacional, como explica Almeida:

[...] as condições socioeconômicas peculiares do Nordeste estimularam aí o fortalecimento da consciência regional, e o quanto o sentimento de ameaça dos valores culturais está na raiz não só do regionalismo nordestino, como dos regionalismos em geral. O orgulho, o desejo de afirmar pela arte os valores ameaçados, constitui resposta natural do escritor nativo ao duplo desafio da decadência e da descaracterização. (ALMEIDA, 1999, p. 96).

Cabe, então, ressaltar o pioneirismo de Távora em elaborar um programa consciente de literatura regionalista que, embora não tenha se concretizado plenamente sob sua pena, não pode ter este mérito inaugural reduzido.

No que diz respeito à qualidade dos romances, uma parcela da crítica elege *Inocência*, de Visconde de Taunay, como a obra regionalista mais bem-sucedida desse período de transição. Essa escolha se justifica pelo fato de ela inaugurar a linhagem sertaneja do regionalismo literário brasileiro, ao priorizar a aguda observação da realidade em vez da imaginação. Taunay ameniza o idealismo romântico, voltando-se para a fixação objetiva da natureza, em contraposição à transfiguração do meio, que na fase anterior se estendia ao herói romântico, quando tudo era excesso e exaltação. Diferentemente do Romantismo alencariano, no qual a linguagem metafórica “não busca uma aderência direta à coisa descrita: o autor violenta-a, deforma-a, para ajustá-la a sua visão e às exigências de seu texto” (ALMEIDA, 1999, p. 105. Grifo nosso). Taunay explora uma linguagem descritiva de viés realista que se afasta dos excessos românticos, daí o nível particular atingido por suas obras, que destoam dos modelos disponíveis no momento, apontando para a fase seguinte: o Realismo. Isso não quer dizer que o autor não idealize, mas que ele idealiza parcialmente, já que a narrativa apresenta, como define Bosi (1994, p. 145), uma espécie de “realismo mitigado”, cenários verossímeis onde prevalece o interesse pelo real: a cor da paisagem, os costumes, os modismos, que ele observa e transporta para dentro de seus textos.

Desse modo, Taunay transforma os insumos da vida sertaneja na própria matéria criativa que tece o romance, como nota José Mauricio de Almeida:

Quando abandonamos os clichês estafados da crítica, que insiste em ler *Inocência* apenas como um “idílio ingênuo em cenário rústico”, descobrimos

uma narrativa que encerra aspectos de modernidade surpreendentes. No regionalismo brasileiro, entre as criações de Alencar e a redação de *Dona Guidinha do poço*, no início da década de 1890, nada se produziu de nível sequer aproximado. (ALMEIDA, 1999, p. 124).

Diante disso, é evidente que as primeiras aparições do dado regional na literatura brasileira vêm atravessadas de idealização e sentimentalismo, ainda que nele haja a intenção de apreender o real. Como explica Afrânio Coutinho (2004, p. 237), sua feição é enaltecida, otimista, de aparência sempre “rósea”, boa e saudável; de terras fecundas e paisagem agradável “povoado de criaturas boas, sadias e vigorosas, de almas puras”.

Por causa dos excessos e réplicas dos modelos estrangeiros adotados pelos autores dessa primeira fase, a crítica literária especializada do século XX acabou alimentando certa objeção a ela – e muitas vezes, ao próprio regionalismo como um todo, desconsiderando a qualidade artística de obras ulteriores a essa primeira fase, um tanto quanto desarranjada. Lúcia Miguel-Pereira (1973, p. 187), por exemplo, afirma que as obras românticas de veio regional são incapazes de lograr a universalidade das “boas narrativas”. Nessa perspectiva, se tomarmos tais parâmetros como referência, o regionalismo romântico certamente será qualitativamente menor, visto que, segundo esses autores, é desprovido de universalidade e sintoma de uma sociedade subdesenvolvida. Evidência disso é a nomenclatura “surto”, empregada pela autora na caracterização das manifestações regionalistas, cujo aparecimento decorre, segundo ela, de uma literatura também subdesenvolvida que, tal como a sociedade brasileira, é repartida “entre a sedução intelectual estrangeira e o anseio de se nutrir da cultura popular”. (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 187).

Em consonância, Candido (1989c, p. 161) declara que a criação literária regionalista desse primeiro momento não produziu obras literárias de “primeiro plano”, sendo “tendência secundária quando não claramente subliteratura.” Ainda que o autor reconheça a função social da literatura regionalista em suas origens, acaba ressaltando a precariedade da maior parte de seus produtos, e principalmente esses da primeira fase:

O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. (CANDIDO, 1989c, p. 159).

Em outro texto, o regionalismo é avaliado como expressão sintomática de conjunturas subdesenvolvidas, que demandam um olhar mais atento às suas singularidades e contradições. Para o autor, essas expressões existirão, de forma bem-sucedida ou não, enquanto houver condições que favoreçam o seu aparecimento: “O regionalismo existiu, existe e existirá

enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana.” (CANDIDO, 2012, p. 86).

Nessa mesma esteira, Afrânio Coutinho<sup>11</sup> (2004) também acredita que o surgimento de obras regionalistas no período romântico/realista/naturalista tenha origem na lei geral de civilizações menos evoluídas, já que nelas a observação se sobrepõe à imaginação, fazendo do regionalismo “sinônimo de literatura incipiente e, por conseguinte, dotada de menor complexidade e caráter artístico.” (VALLERIUS, 2010, p. 66). Ulterior a Lúcia Miguel-Pereira, antes de definir o que, em seu entendimento, poderia caracterizar uma obra regionalista, Coutinho alerta para o erro de confundir o veio regional com xenofobia, ufanismo ou motivações semelhantes, e afirma, com base no argumento de Viana Moog – para quem o desenvolvimento das civilizações se deu a partir de focos regionais – que

O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. As regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações, para a homogeneidade da paisagem literária do país. (COUTINHO, 2004, p. 237).

Contrariando a ideia de que o regionalismo atrapalharia o projeto nacionalista, como defendiam os modernistas, o autor ressalta de que maneira a junção das partes forma o todo, isto é, como o enfoque regional expressa a rica pluralidade cultural do país, em suas diferenças e afinidades. Sob essa perspectiva, pode-se dizer que uma obra regionalista tem como essência tanto os aspectos físicos e geográficos de uma região como os elementos humanos e costumes inerentes a ela<sup>12</sup>. Como sintetiza o autor, “uma obra é regionalista enquanto a realidade literária se inspire e se ampare em um plano físico e social determinados, que aparece como a sua contraface.” (COUTINHO, 2004, p. 303).

Em sintonia com os autores anteriores, o teórico critica o posicionamento contraditório dos escritores românticos que, ao tentar valorizar – ou criar – a cultura nacional, acabavam atribuindo-lhe valores estrangeiros, pertencentes justamente àquela visão de mundo que se

<sup>11</sup> Tal como os teóricos anteriormente citados, Afrânio Coutinho (2004) investiga o desenvolvimento da tradição regionalista em cinco ciclos, a saber: o ciclo nortista, o nordestino, o baiano, o central paulista e o gaúcho.

<sup>12</sup> Cabe dizer que, em sua definição, Coutinho (2004) prioriza os aspectos estéticos e formais do texto, em oposição aos críticos do final do século XIX, como, por exemplo, Sílvio Romero, que, ao analisar uma obra literária, privilegiava uma abordagem externa a ela. Baseado nas propostas do *New Criticism* e do Formalismo Russo, Coutinho preconiza, em 1950, uma “nova crítica” para a literatura, em que os contextos históricos e biográficos não ocupam posição central na compreensão da obra literária.

buscou contrapor, como também pontuou Candido em *Literatura e subdesenvolvimento* (1989c). Para ambas as visões, o regionalismo muitas vezes representou

Forma de escape do presente para o passado, um passado idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim dizer onírico [...] incorre numa contradição ao supervalorizar o pitoresco e a cor local do tipo, ao mesmo tempo que procura encobri-lo, atribuindo-lhe qualidades, sentimentos, valores que não lhe pertencem, mas à cultura que se lhe sobrepõe. (COUTINHO, 2004, p. 234).

Do mesmo modo, Bosi (1994) classifica grande parte dos produtos sertanistas – *O sertanejo*, *O gaúcho*, *O garimpeiro*, *Inocência*, *O cabeleira* e *O matuto* – como passadistas e coloniais. Para ele, as várias formas de sertanismo que têm “sulcado” as letras nacionais nasceram por dois fatores: a) “do contato da cultura letrada e citadina com a matéria “bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico” (BOSI, 1994, p. 155); b) relaciona-se também com um tipo de “frustração” por parte dos escritores, que, por não conseguirem fazer “folclore puro”, acabaram projetando seus próprios interesses/desilusões às suas viagens literárias “à roda do campo”.

Resulta daí, segundo Bosi (1994), uma prosa híbrida que não consegue unir o elemento artístico ao “espelhamento” da vida agreste, nem os “modelos ideológicos e estéticos do prosador.” (SANTI, 1996, p.141). Além disso, Bosi parece alinhar-se aos estudiosos de seu tempo quando: pontua a idealização de Bernardo Guimarães; ressalta o equilíbrio de Taunay; justifica o provincianismo e ressentimento de Távora, por meio do contexto político da época em que este autor produziu.

Entretanto, embora alguns temas regionais, ou mesmo de caráter nacionalista, tenham surgido antes do Romantismo, é neste período que o veio regional se fortalece enquanto tendência literária, e apesar das ambivalências identificadas na escrita dos autores ligados a ela, é mérito deles a renovação dos temas literários, pois é aqui que a expressão regionalista ganha fôlego de um projeto vinculado a uma proposta maior, a de consolidar uma identidade nacional.

Para tanto, a exaltação das singularidades regionais – e a descrição dos diferentes costumes, lugares e pessoas – funcionou como estratégia de contraposição à cultura estrangeira e importada, de modo que, assim como o índio, num primeiro momento, representou o nativo, posteriormente, o sertanejo, o gaúcho e outras figuras também foram tomadas como elementos telúricos a serem retratados, isso porque também são elementos locais, e, portanto, capazes de representar o nacional, o brasileiro.

É desse modo, portanto, que a tendência regionalista se alinha aos interesses românticos, atendendo à necessidade de distinguir o Brasil da cultura europeia, ainda que haja problemas

quanto à sua efetiva realização estética-ideológica. Como afirma Candido (1981, p. 114), a consciência de “país novo” alcançada pelos românticos possibilitou, na literatura, a revelação das regiões brasileiras, seu estudo e descrição, já que os romances desse momento tinham “fome de espaço e uma ânsia topográfica de palpar todo o país”. Daí o impulso analítico e, por vezes, documental que perpassa toda a produção regionalista desse período. Como ressalta o autor, nota-se uma função social da literatura nessa conjuntura. O propósito primeiro da ficção regionalista era evidenciar o que essas regiões tinham de melhor. Para além de desconstruir falsos juízos, mostrá-las a quem desconhecia os subúrbios do país. Em consonância com o projeto de *Nação*, cada região foi representada, estrategicamente, como se comportasse em si mesma os verdadeiros elementos nacionais.

## 2.2 Naturalismo e Realismo: a inclusão de outros *Brasis*

Da segunda metade do século XIX até início do XX, dois grandes movimentos de prosa e poesia literárias integram o movimento racionalista na Europa. São eles o Realismo e o Naturalismo, duas forças artísticas que em terras brasileiras ganham expressão própria, tendo como principal objetivo reagir contra a espiritualização excessiva e o subjetivismo romântico. Como pontua Sodré (1969), no contexto europeu, trata-se de uma fase em que a rivalidade entre burguesia e proletariado é desestabilizada pelos efeitos e consequências da Revolução Industrial que, sem escrúpulos, ampliou seus despropósitos a todos. Por isso, no berço de seu nascimento, Naturalismo e Realismo têm origem urbana, cidadina, nascem interligados, traduzindo as exigências de uma burguesia que ascendia, unida ao povo, para juntos contrapor-se aos últimos “baluartes do feudalismo.” (SODRÉ, 1969, p. 381)<sup>13</sup>.

Já no Brasil, por suas condições históricas e socioeconômicas específicas, essas expressões são outras e diferem, para além das regiões nas quais se manifestam – que não são só urbanas, vide sua incorporação pela ficção regionalista – nos planos da forma e da temática. Segundo Sodré (1969, p. 385), o Naturalismo chega ao país pelas “velhas fontes de influência”, ou seja, por meio de literaturas estrangeiras – a francesa e a portuguesa –, e principalmente através dos livros de Eça de Queiroz<sup>14</sup>. Essas correntes também foram porta de entrada para os

---

<sup>13</sup> Os anos 1870 marcam uma revolução no mundo ocidental, que despertou no homem o interesse pelas coisas materiais. As questões levantadas pelas teorias darwinistas e científicas alinharam as ciências naturais, físicas e biológicas às ciências sociais, produzindo aquilo que se chamou, *a priori*, Naturalismo.

<sup>14</sup> Cabe ressaltar que Eça de Queiroz foi, a partir de 1878, com a publicação de *O primo Basílio*, a principal fonte de influência de toda a geração realista-naturalista brasileira. Como explica Sodré, os escritores foram fortemente influenciados pelo Realismo português, graças à popularidade “extensa” do autor, que nos transmitiu “a versão mais próxima da nossa sensibilidade, embora envolvida nas mesmas falsidades da fórmula original.” (SODRÉ, 1969, p. 385).

ideais do século e para a penetração das ideias modernas, originadas no Iluminismo, responsáveis por sacudir o mundo ocidental na segunda metade do século XIX<sup>15</sup>.

No Brasil desse tempo, uma industrialização incipiente vinha se processando desde meados do século, forjando novas configurações sociais: uma pequena burguesia urbana, “republicana”, “democrática”, e uma tímida classe operária. Nessa conjuntura, a literatura passa, com grandes ressalvas, do Romantismo ao Realismo-naturalismo, que se define com maior clareza por volta dos anos 80 desse século<sup>16</sup>.

Apesar da progressiva ascensão da classe média na segunda metade do século XIX, ponto que nos aproximava, em certo sentido, do quadro europeu, as circunstâncias eram outras e ficam evidentes no processo de apropriação do Naturalismo por parte dos escritores brasileiros. Para além das cidades, essas tendências incidiram tanto sobre as produções urbanas como nas “regionalistas”, ainda que grande parte da ficção urbana se passe no Rio de Janeiro – polo político e intelectual no Brasil do final do século XIX<sup>17</sup>.

Cabe dizer, acerca dessas obras, que o regionalismo que se desenvolve nos fins do século XIX difere profundamente do sertanismo ornamentado pela escola romântica nas décadas anteriores, ainda que não corresponda a um rompimento definitivo com essas formulações<sup>18</sup>. Como esclarece Sodré (1969), o sertanismo foi um importante esboço da literatura regional,

---

<sup>15</sup> No Brasil, as questões servil, religiosa e militar advindas da recém-emancipação política tiveram papel central na configuração social desse período, fundamentando aquilo que se chamou “geração materialista”, consolidada na década de 70, quando a laicização, o racionalismo e o anticlericalismo se tornaram patrimônio dos intelectuais no país. Estes ideais fluíram mais intensamente a partir do surgimento de escolas jurídicas e faculdades de medicina em diferentes pontos do país, o que facilitou a circulação das ideias e a articulação da vida intelectual.

<sup>16</sup> Como alerta o crítico Afrânio Coutinho (2004), é importante levar em conta que o século XIX é um campo onde as correntes e estéticas literárias se entrecruzaram, avançaram, recuaram e reagiram umas sobre as outras, ora se “prolongando”, ora se opondo. Por isso não se pode definir com nitidez as fronteiras entre um movimento e outro, ou mesmo classificar – num sentido delimitativo – as obras que transitam nesse campo. Evidência disso é o Realismo-naturalismo – grafados desse modo por certos críticos, justamente pela ideia de simultaneidade que estabelecem – que surge como forma híbrida, ocasionando um entrecruzamento entre as forças literárias que aqui se manifestavam, além de alavancar a eclosão da literatura regionalista, graças ao apelo para o dado real, em detrimento do fantasioso.

<sup>17</sup> Acerca disso, Lúcia Miguel-Pereira (1973) afirma que a eclosão simultânea desse tipo de romance em diferentes Estados do país é o diagnóstico de um “cansaço generalizado” do ambiente “nauseoso e opressivo” da novela urbana naturalista. Discordando parcialmente dessa hipótese, Almeida (1999, p. 130) refuta, alegando que mais do que o “ambiente opressivo”, é o “peso crescente da própria vida urbana sobre o indivíduo que provoca o anseio de evasão campesina”. Completa, ainda, dizendo que grande parte dos movimentos artísticos que buscaram ressaltar a vida campestre ou a vida *in natura* tiveram origem nos centros urbanos durante os períodos de urbanização intensa, visando a proteger, através da literatura, o patrimônio cultural ameaçado pelo progresso e pela modernização dos meios de transporte e comunicação que gradativamente atingiam o meio rural, ameaçando fazer “desaparecer as formas culturais peculiares que o relativo isolamento *dessas regiões* havia favorecido”. (Ibidem, loc. cit., grifos nossos). É nesse sentido que a matéria regional brasileira se tornou, em diferentes momentos, ampla fonte de insumos criativos para a literatura nacional, apesar das contradições sempre tão recorrentes.

<sup>18</sup> Como explica Sodré (1969), embora outras correntes artísticas tenham chegado ao Brasil, inclusive para se contraporem ao Romantismo, como é o caso do Naturalismo, esta escola seguiu se desenvolvendo como força motriz no cenário literário, de modo que nada resistiu ao filtro romântico.

não se tratando de regionalismo em si, ou, pelo menos, de sua melhor expressão durante a autocracia romântica. Para Sodré (1969, p. 403), o regionalismo, a rigor, só passar a existir quando as literaturas regionais “[...] se aprofundam e se generalizam, a ponto de surgirem em zonas as mais diversas, manifestações a que o Romantismo não poderia fornecer os elementos característicos.”

Outro aspecto que diferencia o regionalismo trabalhado pelos românticos e pelos realistas é que, no caso do primeiro grupo e seus congêneres, o regional estava atrelado à idealização do passado, à valorização da “cor local” e à artificialização. Algo diferente, todavia, do que foi posto em prática pela geração realista, visto que a sua intenção, apesar das dificuldades encontradas pelos naturalistas, era, desde o início, apreender o real. No entanto, antes de apreendê-lo, o Naturalismo precisou superar a orientação romântica que há muito determinava os horizontes da literatura nacional, para então criar suas próprias ferramentas estéticas e vir a tornar-se regionalismo, como pontua Afrânio Coutinho:

Só quando o naturalismo proporcionava os instrumentos que o caracterizam, superando os processos românticos, e quando surgem os movimentos de renovação do pensamento em vários setores, o problema da transplantação sofre uma alteração importante, motivando a transição do sertanismo para o regionalismo. De puro e simples processo de idealização, transita para um quadro muito mais complexo em que procura traduzir a realidade através da valorização de alguns de seus elementos mais nítidos, embora ainda não os fundamentais. (COUTINHO, 1957, p. 405).

Mais acercadas da estética naturalista, *A fome* (1890), de Rodolfo Teófilo, *Luzia-homem* (1903), de Domingos Olimpo e *Os retirantes* (1879), de José do Patrocínio, aparecem como obras precursoras desse veio literário no romance regionalista, cujo tratamento dado à matéria regional falseia, em suma, a relação homem e meio, tida como “unilateral, não dialética [...] onde o personagem, esvaziado de substância humana, torna-se joguete de forças externas” (COUTINHO, 1957, p. 11), o que dificulta, muitas vezes, a apreensão do real<sup>19</sup>.

Como pontua Sodré (1969, p. 406), o regionalismo de feição naturalista herdou do sertanismo certa “fascinação pelo meio geográfico”, na qual “a natureza absorve papel de homem e este vive em função dela, esmagado pela sua imponência”. Provém daí a ideia de que o meio físico determina as características físicas e pessoais dos indivíduos, determinando certos aspectos de um determinado grupo, o que revela a influência dos ideais cientificistas,

---

<sup>19</sup> Por causa dos estereótipos atribuídos ao sertão em fases anteriores – em que a hostilidade, a seca e a miséria passaram a ser estigmas fixos deste local – a visão determinista é muito mais intensa quando o romance ou conto vem ambientado no sertão.

provenientes das ciências naturais, que estabeleceram padrões até mesmo para as expressões artísticas.

Sodré (1969) pontua, ainda, que nos setores da produção regionalista o geografismo determinista acentuou-se ainda mais, justamente porque a valorização da natureza sempre foi pauta dessa tradição desde sua origem, ainda no indianismo/sertanismo, com a idealização do sertão e seus tipos humanos. Como constata o crítico, “Num país em que a exuberância da natureza constituía um motivo de orgulho, uma das tônicas da afirmação nacional teria de ser justamente aquela alimentada pela grandeza do meio físico.” (SODRÉ, 1969, p. 406).

Nesse sentido, no âmbito estético, o Naturalismo despertou uma grande preocupação documental que não se restringiu apenas ao plano físico-social, mas também se materializou em uma linguagem que se alinhou, muitas vezes, à forma oral: apontada como limitação, o Realismo-naturalismo buscou distinguir os seus personagens pelo modo como estes falavam, trazendo para dentro das páginas, basicamente, a transcrição dessas “maneiras de falar”. Segundo Sodré (1969), essa ideia decorre do apego ao superficial nutrido por essa geração que, em busca de fidelidade à coisa representada, acabou resvalando num pitoresco descomedido.

Para a crítica especializada, um dos problemas mais notórios identificados nessa fase é o tratamento inapropriado dado à linguagem. O problema aparece, por exemplo, quando os autores tentam reproduzir a fala dos personagens representados através de marcas da oralidade, valendo-se de um narrador culto. O contraste promovido por essa polarização acaba, muitas vezes, exaltando o homem citadino, culto por sua escolarização, e ridicularizando o homem do campo, desprovido de formação intelectual formal<sup>20</sup>.

Segundo Candido (2012), essa “falha” foi um dos episódios que alavancou o movimento de clivagem da literatura regionalista a uma subcategoria. Candido (2012) esmiúça esta problemática, expondo as tensões presentes nas representações tendenciosas promovidas pelos romances de um Coelho Neto, por exemplo, em que se retrata a cultura rústica/rural de maneira redutora, pitoresca e taxativa, por meio de uma linguagem carregada de “preciosismos locais”,

---

<sup>20</sup> Segundo Bosi (1994), duas abordagens poderiam resolver os impasses da linguagem nessa primeira fase. A primeira seria o registro puro da fala regional, uma espécie de “neofolclore” ou “realismo ingênuo”, ou então aquilo que fez Guimarães Rosa ao elaborar novos códigos de comunicação, a partir da pesquisa dos princípios formais que ordenavam o modo de expressão do universo rústico. Para o autor, tudo o mais, para além desses dois tratamentos, é condenável, já que, segundo ele, “o regionalismo está fadado a ser literatura de segundo plano que se louva por tradição escolar ou, nos casos melhores, por amor ao documento bruto que transmite.” (BOSI, 1994, p. 141).

em oposição à cultura elevada, citadina, dotada de uma linguagem ostensivamente culta<sup>21</sup>, acadêmica, contrapondo-se àquela telúrica.

Para Candido (1989a), esse tratamento dado à linguagem aborda de forma paternalista a fala e os temas do povo e se justifica pelo desejo dos escritores de preservar uma distância social – de superioridade – dos homens por eles representados. Trata-se de uma “técnica ideológica inconsistente”, presente, por exemplo, em Coelho Neto e seus congêneres, que aumenta a distância erudita do autor – detentor do requinte gramatical e acadêmico – ao passo que confina o homem rústico num nível “infra-humano”, o que acaba resvalando num artificialismo nada artístico.

Daí se entrevê, apesar das boas intenções, o preconceito estético e de classe social. Como explica Candido (1989a), a incorporação dessas marcas orais colocou em contraste a fala do homem do campo e o rebuscamento do narrador culto, causando um efeito inverso ao que se pretendia: em vez de valorizar o camponês e seus traços típicos, acabou ridicularizando a sua condição não escolarizada, de trabalhador rural.

De modo geral, o tratamento dado à linguagem revela o impulso realista desses escritores em apreender o real. O problema é que, na tentativa de apreendê-lo, os literatos naturalistas se voltaram para a aparência, para a superfície, “como se nela estivesse contida toda a realidade.” (SODRÉ, 1969, p. 382). Decorre daí a grande e principal falha dessa escola que, em vez de representar o real, acabou virando sua mera observadora – posicionamento insuficiente no desafio de captar o plano concreto, pois, ainda que a aparência das coisas pertença à realidade, trata-se apenas de uma de suas partes, “um de seus sinais”, e, por isso mesmo, não é capaz de revelá-la por inteiro.

Neste sentido, tratar o real como matéria estática, imutável, passível de “reconstituição integral”, acaba levando o artista à posição de mero espectador, à impassibilidade, a uma leitura falsa e rasa facilmente verificável. O empobrecimento artístico que isso representa aparece, dentre outras coisas, no esforço de valorizar a forma, “divorciando-a do conteúdo” (SODRÉ, 1969, p. 382-383). Acerca dessa técnica um tanto quanto inoperante, o teórico [o crítico] conclui:

A visão superficial e a reconstituição plana e linear dos quadros não poderiam levar jamais, assim, à expressão das aspirações de uma época ou de um povo, que é a marca dos autênticos criadores. O abandono do exame dos mais

---

<sup>21</sup> O problema, aqui, não está no emprego da variante culta, mas sim no estilo parnasiano que, nela, destaca preciosismos e artificialidades retóricas como ornamentos aos quais atribui o valor de alta literatura. Essa linguagem pomposa traduz, certamente, uma visão conservadora e, no limite, antimoderna.

profundos motivos, que revelam as conexões causais e humanas, limitada a visão do superficial e cotidiano da existência, conduz, inevitavelmente ao subjetivismo. (SODRÉ, 1969, p. 383).

Sodré afirma, ainda, que os naturalistas tentaram disfarçar este subjetivismo através da utilização de recursos científicos, raros à criação da arte literária, a fim de dar certa credibilidade às justificativas deterministas defendidas por eles. De modo geral, esses escritores submetiam a experiência, o destino, o caráter e as ações de seus personagens à ordem determinista fundamentada nos estudos de meio e raça, também verificável no naturalismo europeu<sup>22</sup>.

A crítica acredita que o problema se agrava quando, na tentativa de copiar a realidade superficial em suas minúcias, os escritores acabam deixando de lado a essência daquilo que a origina, ou seja, as tensões sociais, históricas e econômicas que produzem e determinam sua constituição. Sodré (1969, p. 384) diz ainda que, por não dimensionarem a “profundidade social e seus motivos”, decaem para o excepcional, para o isolado e extremo, em suma, para o arbitrário, como se este fosse a regra. Isso justifica, em parte, a fixação dos naturalistas por personagens desvairados, disformes, anormais e temas como patologia e histeria, como se a exceção fosse capaz de refletir o conjunto, o coletivo, daí “a deformação a que se submetia a transposição da vida para a arte.” (SODRÉ, 1969, p. 384).

Para o crítico, esse foi o traço mais severo e ortodoxo, mantido pelos naturalistas brasileiros em relação ao modelo importado. O fato de frisar os aspectos mórbidos – ou aqueles que, no trato naturalista, o seriam –, como se eles correspondessem ao todo, certamente afastava estes literatos “da realidade a qual deviam subordinação segundo a fórmula teórica da escola”, pois, como explica Sodré:

Nenhum aspecto social pode ser fixado através do exemplo isolado, de caso incomum, da personagem marginal, insuscetíveis de tratamento como expressão de meio e de tempo. O fato de serem excepcionais é que fundamenta o caráter abstrato que assumem. Assim, o naturalismo, na sua formulação ortodoxa – e só foi ortodoxo, aqui, nos seus piores aspectos – distancia-se da realidade, volta-lhe as costas e, longe de conservar-se no plano objetivo, deriva para um subjetivismo inevitável. (SODRÉ, 1969, p. 388).

Em consonância, Miguel-Pereira (1973) critica vigorosamente o modo como esses escritores evocaram o meio para justificar as ações das personagens, tratando-lhes como síntese do espaço que habitavam, sem fixar-se, de fato, nas tensões que o constituíam. Tal procedimento levou a outro problema, igualmente criticado pela autora, que diz respeito à indiferença dos escritores quanto ao seu entorno, ou seja, às consequências sociais da abolição

---

<sup>22</sup> Como exemplo europeu, Sodré (1969) aponta a influência do ambiente na conduta dos indivíduos nas obras de Taine; do biologismo em Émile Zola e outros aspectos em Flaubert.

da escravidão; aos efeitos da proclamação da República; à política do Encilhamento conduzida pelo ministro da Fazenda Rui Barbosa em 1890, só para citar alguns acontecimentos relevantes. Trata-se de um grande número de autores com uma linguagem bacharelesca, provinciana e alienada de seu contexto. Para Miguel-Pereira (1973, p. 130), “eram românticos que se ignoravam, mas que nem por isso deformavam menos a realidade. Uns românticos mais pedantes, sem a ingenuidade dos outros”.

Como explica Sodré (1969), a não fixação do meio distingue, em grande medida, o Naturalismo brasileiro daquele que se desenvolveu na Europa, visto que, no Brasil, os escritores praticamente ignoraram a conjuntura política, social e econômica do país, no desafio de receber e manejar as influências da nova escola. Como explica o crítico, no Brasil o Naturalismo não refletiu o meio, como pressupunham os fundamentos da fórmula original, isto é, estrangeira, mas “refletiria antes, e muitas vezes com rigores extremos, formulações distanciadas de tudo aquilo que o Brasil apresentava como peculiar.” (SODRÉ, 1969, p. 387). Em síntese, conclui o crítico,

O naturalismo, aqui e fora daqui, representa, no fim das contas, uma dupla falsificação, da arte e da vida. Falsificação que, entre nós, teve atenuantes, a principal delas sendo a tendência em reconstruir o quadro de costumes, tendência que se comprova, de vez que era uma herança romântica, o estreito enlace que existia entre a nova escola e aquela que pretendia substituir. (SODRÉ, 1969, p. 386).

No entanto, como assinala Denise Vallerius (2010), alguns deslizes dessa tendência no Brasil configuram-se, muitas vezes, mais como consequência da aplicação irrestrita de escolas literárias europeias às letras nacionais, do que como reflexo de uma suposta inabilidade artística ou incapacidade de seus escritores. Decorrem, antes disso, de suas reais capacidades, por vezes limitadas e específicas, dado que necessariamente é delimitado histórica, social, artística e politicamente.

Outro aspecto a ser considerado em relação à apropriação das matrizes estéticas romântica e realista-naturalista pelos escritores brasileiros é que na incorporação irrestrita dos programas estéticos correspondentes às matrizes estrangeiras evidencia-se um hiato entre nossos artistas e intelectuais – formados à europeia – e a realidade – certamente complexa e desafiadora – do então nascente país. Alencar escapa dessas limitações por dar início a uma reflexão sobre o que é criar arte e literatura como brasileiro. Machado leva isso à frente. Os outros, mais típicos de seu momento histórico, não conseguem enfrentar o desafio, e muitas vezes nem se questionam a respeito. A partir de 1922, porém, esse questionamento se torna incontornável.

Como explica Sodré (1969, p. 407), as limitações apontadas não representam, a rigor, a “condenação do regionalismo”; apenas constatam que os nossos literatos ainda não tinham condições, por inúmeras razões, para “discriminar o essencial do secundário”. Por outro lado, considerando que essa não foi a única faceta do movimento, o Realismo-naturalismo empreendeu outras tentativas visando a que lhe trouxessem bons produtos, mais compatíveis com o cenário local, e, nessa empreitada, a prevalência do traço realista no paradigma nacional teve papel fundamental.

De cunho mais descritivo, paisagístico, do que psicológico-social, a feição realista variou, no início – por tudo que anteriormente discutimos – entre o sentimento “romântico circundante” e a “didática naturalista,” como sintetiza Coutinho (2004, p. 250). Para o crítico, apesar dos primeiros e muitos equívocos, o Realismo buscou apresentar a verdade por meio do retrato fiel de personagens, lugares e condutas, cujas emoções, ação e razão o movimento retrata e interpreta. Sua preocupação é com o ser humano e sua experiência vital – seus fracassos, emoções, caráter; é com a absorção das relações sociais nas fábricas, nas cidades, nos campos com fidelidade e precisão. Por outro lado, o veio naturalista corresponderia ao veio realista fortalecido por “uma teoria peculiar, de cunho científico, uma visão materialista do homem, da vida e da sociedade.” (COUTINHO, 2004, p. 11).

Nesse sentido, o que resistiu e predominou das duas correntes como força motriz foi o filão realista, especialmente na produção regionalista, cuja representação e apreensão do dado regional – já despojadas do escapismo e do saudosismo encarnados pelos românticos – foram transformadas em procedimento de observação e descrição de uma realidade latente, presente e imediata, ao contrário da exposição passadista e pitoresca de uma paisagem.

Como ressalta Coutinho (2004), graças ao senso de verdade do Realismo a literatura brasileira perdeu o mote sentimentalista e passou a compreender que o regionalismo literário consiste em apresentar o espírito humano sob seus mais diferentes aspectos, em correlação ao seu ambiente imediato. Como esclarece o crítico, este estilo literário deve “retratar o homem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição.” (COUTINHO, 2004, p. 235). É, portanto, a partir do Realismo que se percebeu o que o dado regional pode oferecer à literatura:

Um assunto (a paisagem física e cultural, os costumes locais, lendas, mitos, tipos, linguagem, etc.), uma técnica (modos de expressão nativos e populares, estilo, ritmo, simbolismo), um ponto de vista (a ideia social de uma sociedade e os valores culturais movidos pela tradição, que exerce o papel de libertadora e não confinante). (COUTINHO, 2004, p. 235).

Assimilados esses aspectos, floresce na década de 90 do século XIX, com Oliveira Paiva, Afonso Arinos e Valdomiro Silveira, uma fornada de romances regionalistas mais sintonizados com as propostas realistas. Dessas criações, destaca-se o romance *Dona Guidinha do Poço*, de Oliveira Paiva, publicado pela primeira vez em 1891, aproximadamente, mas de forma integral somente em 1952, quando foi aplaudido por grande parte da crítica brasileira, graças à sua não assimilação do determinismo naturalista radical francês com viés documentarista que se entranhava nas letras nordestinas no momento de sua concepção.

A esse respeito, grande parte da crítica elege *Dona Guidinha do Poço* como a primeira tentativa séria de romance regionalista realista, já que, contrariando a abordagem determinista que condicionava as criações literárias nos fins do século XIX, Oliveira Paiva soube ajustar o mundo fictício ao mundo do sertão que lhe forneceu matéria criativa, unindo, como analisa Almeida (1999), o fluir temporal e as mutações interiores dos personagens – mormente de Guida – ao ambiente natural descrito, tratando-se, portanto, de uma *paisagem funcional* que “coloca-se em função das personagens, *tornando-se conotação externa do seu movimento interior.*” (CHAVES, 2010, p. 104).

É desse modo que Oliveira Paiva articula, harmonicamente, personagem-ação-ambiente, à medida que revela o interior dos personagens a partir das mutações da natureza. Sua habilidade está em transformar uma simples descrição paisagística – tão praticada por alguns autores regionalistas – em “índice revelador” da interioridade das personagens – procedimento típico dos românticos heterodoxos.

Como consequência, o drama individual da protagonista é inserido na realidade do próprio sertão, como identificou Almeida (1999). Paiva destoa, portanto, do trato naturalista, ao passo que se aproxima do traço realista, justamente por incorporar o espaço à narrativa como categoria significante, de forma que o que poderia apenas reforçar o caráter pictórico do espaço assume funcionalidade estética e dramática no romance. Sua contribuição dá início a outra forma de lidar com o dado regional: não se trata apenas de um cenário, mas tem implicação direta na forma da narrativa.

Consoante à incorporação do espaço como unidade expressiva, a linguagem se constitui com relevante papel na materialização dessa realidade regional, que se dá em vários níveis. Oliveira Paiva adota um estilo despojado, não ornamental, que, segundo a crítica recente, antecipa muitas das conquistas expressivas da ficção nordestina da década de 1930. Paiva tece uma linguagem sóbria, econômica, que atingiu alto nível estético com grande economia de

meios. Desse modo, o romance marca uma nova modalidade de expressão literária regionalista que irá se desenvolver, posteriormente, com base nessas características.

### **2.3 A afirmação: o regionalismo de 1930, um enfoque singular**

A segunda fase designada por Candido (1981) na caracterização da linha evolutiva do regionalismo literário aparece com maior vigor por volta de 1930, cujo período pode ser nomeado *regionalismo problemático*, *romance do Nordeste* ou *romance social*. Verifica-se nesse período um senso mais realista das condições do país, bem como dos problemas humanos dos grupos menos favorecidos.

Dando continuidade ao ciclo de transformações desencadeadas pelas tendências Naturalismo e Realismo, esses produtos acabaram alcançando realização artística e estética inéditas à tradição. Como explica Candido (1975), os temas e os cenários permaneceram iguais aos antes enfocados, seguindo a terra sobre o monopólio daqueles que escravizavam e humilhavam os homens impossibilitados de superar suas mazelas. O que teria mudado, de uma geração para outra, segundo o autor, é o ângulo da visão, a técnica e o veículo expressivo que representa o povo dessas regiões.

Desse modo, como explica o crítico (1989c), a concepção idealista que vigorava sob a égide do lema “país novo”, com potencial para o progresso, vigente nas décadas anteriores, acabou sendo suprimida pela força realista-naturalista, passando a desvelar, como constata Vallerius (2010, p. 67), “visões pessimistas quanto ao presente e problemáticas quanto ao futuro”, gerando assim o interesse pelo documental e pelo empenho político. Ainda de acordo com o crítico, essa produção teria superado um estado de dependência das letras nacionais por ter concebido obras de “primeira ordem”, influenciadas por modelos internos e nacionais anteriores, e não por padrões estrangeiros, ainda que determinados romances apresentem certas utopias e atitudes patrióticas – o que era compreensível no início da formação nacional, na qual se verifica uma posição “provinciana e umbilical.” (CANDIDO, 1989c, p. 150).

Como em Candido, em diferentes textos dedicados a compreender mais uma modalidade do programa regionalista, são muitos os fatores que alavancaram a eclosão desse tipo de literatura em 1930. Uma avalanche de transformações no campo político e social fez da literatura um mecanismo de proteção das riquezas erigidas nas periferias do Brasil. No rol dessas metamorfoses, situa-se a Revolução de 1930, importante engajamento que pôs fim à Velha República, regime estabelecido desde 1889. Como consequência, tem-se o fortalecimento da indústria, o fim da dominação política oligárquica cafeeira e a chegada dos

imigrantes estrangeiros, dentre outras mudanças, sobretudo nos centros urbanos do país, que acabaram excluindo muitas regiões do processo de modernização.

Segundo ainda a argumentação de Candido, o afrouxamento da supremacia carioca, eleita centro econômico e intelectual do país desde o Império, deu margem ao surgimento de polos relativamente autônomos em diferentes partes do país, como São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Estes estados criaram mecanismos próprios de organização e passaram a trazer suas demandas locais para dentro do universo literário. Sob essa perspectiva, o Modernismo paulista e o regionalismo de Recife são claros sintomas da descentralização literária e cultural que produziu esse tipo de literatura em diferentes partes do país, especialmente no Nordeste.

Nessa perspectiva, como explica Ana Carolina Andrade (2016), têm expressiva atuação na evolução do regionalismo nordestino as manifestações de cunho sociopolítico que surgiram paralelas às artísticas, no Recife, por volta de 1920, após a fundação do Centro Regionalista do Nordeste, cujo objetivo era valorizar as tradições regionais frente à prosperidade gozada pelo sudeste industrial. O grupo recifense buscou discutir as tradições locais, despojando-se do típico nacionalismo das gerações anteriores, tendo como principal idealizador o polímata Gilberto Freyre.

Em texto sobre o tema, Almeida (1999) explica que, quando regressa ao Brasil, em 1923, Freyre, juntamente com outros entusiastas da causa regionalista – dentre eles Odilon Nestor e Moraes Coutinho – fundam o CRN, visando à promoção da cultura e dos valores locais, tendo como fruto imediato o 1º Congresso Regionalista do Nordeste<sup>23</sup>. O congresso propôs, a título de fortalecimento, a unificação da economia e da cultura da região. A fim de formalizar os ideais do grupo, Freyre redigiu também um documento intitulado *Manifesto Regionalista*, lido pela primeira vez no mesmo congresso, cujo propósito era divulgar e sistematizar o programa estético e ideológico do grupo.

No âmbito cultural, destacam-se a defesa dos valores tradicionais nordestinos; da fisionomia arquitetônica local; das festas, músicas e jogos regionais, a fim de construir um “sentimento de unidade do Nordeste”, visando ao seu desenvolvimento “moral e material” (TELES, 2009, p. 343). Nesse sentido, a efervescência política e social que respalda a organização do grupo revela, em seu caráter sintomático, uma conscientização altamente desenvolvida entre os literatos e intelectuais acerca da realidade local.

---

<sup>23</sup> Além do Congresso, o *Livro do Nordeste*, publicado em 1925, coletânea de trabalhos sobre a cultura nordestina, é outra ação relevante do grupo. Organizado por Gilberto Freyre, o livro adianta algumas das ideias que se farão presentes em *Casa-grande e senzala*, publicado em 1933.

Na verdade, o grupo retoma as ideias suscitadas ainda na década de 1870, no prefácio de *O Cabeleira*, de Franklin Távora, em que o autor propõe um olhar mais atento para as terras do “Norte” e suas particularidades. Como já dissemos anteriormente, Távora se manifesta em prol de uma arte de raiz regional, mas tem o seu projeto minado pela falta de um embasamento sociológico que lhe permitisse analisar mais profundamente a problemática nordestina, o que dificultou a adesão de outros intelectuais convocados pelo autor naquele momento. Construído o alicerce ideológico, o movimento de 1920 vem, certamente, reiterar as propostas suscitadas por Távora décadas antes.

Em plena derrocada de sua principal base econômica – o açúcar –, o Nordeste do início do século XX via-se ameaçado pela nova realidade que vinha se impondo gradualmente naquela região e no Brasil como um todo<sup>24</sup>. Na iminência do desaparecimento de seus valores e patrimônio, o CRN surge reagindo a uma possível descaracterização cultural da região, prezando a proteção da herança patrimonial e do povo que a gerou. Em contraposição, o café se apresentava como nova fonte de riqueza em algumas cidades do Estado de São Paulo, retirando o Sudeste da estagnação econômica provocada no século XIX pelo esgotamento das minas. Valendo-se da mão-de-obra imigrante, São Paulo gozou um progresso contínuo e ascendente, que foi favorecido ainda mais pelo processo de industrialização alavancado após a 1ª Guerra Mundial, fazendo da capital do Estado imagem icônica da modernização do Brasil. Essas circunstâncias determinaram os diferentes – e até opostos – caminhos tomados pela renovação artístico-cultural, tanto pelo Nordeste arcaico, decadente e latifundiário, como pela moderna São Paulo.

Nessa conjuntura, o que caracterizaria o grupo, segundo Candido (1989c), é a substituição do “otimismo patriótico”, típico dos românticos, por um pessimismo que em nada se assemelha àquele do Naturalismo, pois, enquanto os naturalistas focalizavam o homem desvalido como elemento “refratário” à modernização, a geração de 1930 voltou-se contra as classes dominantes, a fim de registrar a degradação do homem coletivo como consequência da “espoliação econômica.” Esse desmascaramento das desigualdades sociais marcaria, então, a passagem da “consciência de país novo” – próprio da primeira fase – à “consciência de país subdesenvolvido”, ou mesmo a uma “consciência catastrófica”.

---

<sup>24</sup> Como explana Andrade (2016), a zona canavieira do Nordeste era, até o final do século XVII, o polo econômico mais importante do Brasil. No entanto, após a descoberta do ouro e do diamante no Sudeste, esse núcleo se deslocou para o centro-sul do país, o que acelerou a decadência do Nordeste, que certamente não decaiu somente por este motivo, mas por uma extensa série de fatores de ordem socioeconômica. Somente no final do século XVIII e começo do XIX é que, com o desenvolvimento da agroindústria do açúcar e a decadência da mineração no centro-sul, o Nordeste recupera temporariamente a posição vantajosa que ocupara nos séculos anteriores.

Para Candido, o senso crítico aguçado que captou a realidade do país nessa fase levou a produção regionalista a um nível mais elaborado de realização estética, pois, como esclarece a seguir, só na primeira metade do século XX é que as tendências regionalistas “[...] já sublimadas e como transfiguradas pelo Realismo social, atingiram o nível de obras significativas [...]” (1989c, p. 161), despojando-se, assim, dos excessos explorados nas manifestações anteriores. Candido defende, inclusive, no ensaio “A Revolução de 1930 e a cultura,” que os escritores da segunda geração regionalista só lograram melhor realização em suas obras graças ao conjunto de renovações<sup>25</sup> produzidas pelo movimento modernista.

Nesse sentido, pode-se dizer que a literatura de 1930 dá continuidade ao modernismo de 1920, tratando-se, portanto, de um alargamento do “espírito de 22”, ou seja, sua extensão. Segundo Candido, a incorporação das inovações modernistas de 1922 pela geração posterior se deu em dois níveis: o nível específico – ligado a aspectos puramente estéticos – e o genérico – relativo ao plano cultural, ambos intimamente ligados e inseparáveis.

Sob essa perspectiva, João Luiz Lafetá (2000) propõe pensar todo o movimento modernista a partir de duas faces que não se opõem, mas se complementam – embora, muitas vezes, se tensionem – a saber, o projeto estético e o projeto ideológico, em que o primeiro se liga diretamente às modificações da linguagem, da estética e da forma, ou seja, atenta-se à experimentação artística, enquanto o segundo ata-se ao pensamento de sua época, à “visão de mundo” (2000, p. 19). Para Lafetá, o que marcaria as diferenças entre uma geração e outra seria o deslocamento da ênfase estética para a social, ou seja, uma alternância da tônica, no qual inovações da primeira são mantidas pela segunda, de modo que, enquanto nos anos 1920 o movimento dedica-se às questões da forma, na década seguinte, de 30, o foco estaria na questão social, ideológica, como explica o autor.

A “politização” dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa [...] instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade. (LAFETÁ, 2000, p. 30).

---

<sup>25</sup> Como constata Lafetá (2000, p. 57), o “Modernismo rompeu com a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que se espelhava na literatura passadista de 1890-1920. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem “oficializada”, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular”.

Em síntese, pode-se dizer que esses autores acreditam que o Modernismo abriu caminhos para que a produção de 1930 pudesse desfrutar da “liberdade” artística por eles conquistada, seja na escolha dos temas, conteúdos ou das técnicas utilizadas. Como afirma Candido (1989b), quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas. Em concordância, Bosi (1994) reitera que, ao abolir o parnasianismo da literatura brasileira, o Modernismo trouxe novas formas de se pensar a cultura e os valores com os quais se avaliava a arte literária no Brasil, de modo que a escrita seca de um Graciliano, por exemplo, só pôde ser bem aceita pelo público e pela crítica porque sua despojada “secura” tinha sido assegurada pela libertação que o Modernismo efetuou. É nesse sentido que Candido vê a progressão do nível específico para o nível genérico, ou melhor dizendo, como as inovações do plano artístico possibilitaram a normalização das mudanças, criando novas condições de criação e recepção das artes num plano cultural.

Porém, o impasse surge, aqui, da recusa dos regionalistas de 1930 ao título de modernistas, já que eles não se viam como parte integrante do movimento, mas sim como fatura emancipada deste, preferindo então, serem chamados de “pós-modernistas”. Parte desses autores rejeitava a ideia de que seus produtos se enquadravam na categoria “literatura na revolução”, enquanto o modernismo de 22 perfazia o auge da “revolução na literatura”, como postula Lafetá (2000, p. 30). O que queriam os escritores dessa fase era a desvinculação de suas obras da produção urbana e modernista, visto que desconheciam qualquer filiação entre elas, principalmente porque, sob essa perspectiva, o regionalismo – enquanto segunda fase do modernismo – teria efetuado uma transformação apenas temática, e não estética.

Em revisão a Candido e Lafetá, Luís Bueno (2006), em trabalho realizado no início do século XXI, afirma que os projetos “estético” e “ideológico”, “específico” e “genérico” não se separam em fases, movimentos ou diferentes períodos. Sua tese é de que, na verdade, eles sempre coexistiram. Assim, o Modernismo sempre teria tido dois eixos – um estético e um ideológico –, que se manifestaram com maior ou menor intensidade de acordo com a conjuntura que motivou sua insurgência. Ora mais ligado às questões urbanas, ora mais sensível às locais, o predomínio de um eixo ou outro se sobressaiu em diferentes momentos, justamente porque essas obras estavam respondendo a questões e demandas específicas dos contextos nos quais surgiram. Isso não significa a inexistência de um eixo ou outro, mas sim a variação do realce dado a cada um deles, cujo destaque foi determinado, principalmente, por questões de ordem concreta.

Como analisa o próprio Candido, na obra *Literatura e Sociedade* (1975), toda produção artística, independentemente da época, contém em si um projeto estético atrelado a um

ideológico e vice-versa. Segundo o autor, esses eixos perpassam toda produção artística e, portanto, devem ser levados em conta nas discussões que circundam o Modernismo brasileiro. Nesse mesmo livro em que o autor analisa extensivamente a relação entre obra de arte e contexto, ele afirma que a literatura não pode ser pensada como alheia ao espaço-tempo do qual emerge, já que sua realização aponta para as condições sociais que motivaram sua ocorrência, como constatamos acima.

À luz desta afirmação, é evidente que os decênios de 1920 e 1930 produziram obras diferentes, porque se inclinaram a propósitos específicos, relevantes a cada “espaço-tempo” que originou o aparecimento de cada uma dessas expressões, e não pela ausência do projeto ideológico ou do projeto estético em um ou outro período. Isso quer dizer que o fato de o movimento de 1920 priorizar, dentre outras coisas, a discussão acerca da identidade nacional, não anula o fato de existir nele um projeto ideológico. *Paulicéia desvairada* (1922) e *A escrava que não era Isaura* (1924), ambos escritos por Mario de Andrade, por exemplo, já dispunham de uma consciência crítica dos aspectos que seriam aprofundados nos anos 1930.

É assim, portanto, que Bueno (2006) desarticula a clássica dicotomia estabelecida pelos críticos do século XX, em que “estética” e “ideologia” aparecem apartadas, em notória hierarquia, sendo o primeiro elemento próprio dos “modernistas de 20” e o segundo, característico dos “regionalistas de 1930”. Com base nisso, pode-se dizer que o grupo nordestino não está subordinado ao urbano, ou seja, que o primeiro é restritamente tributário do segundo, pois como afirma o crítico, a renovação literária vivida no Nordeste foi fruto do contato entre a arte ali produzida e a realidade local daquela região, ou seja, os tradicionalismos, o folclore local, a linguagem coloquial, os elementos religiosos e toda sorte de matéria cultural particular àquele espaço que foi absorvida para o interior das narrativas literárias, enquanto nos centros urbanos, assimiladas as tendências culturais e artísticas lançadas pelas vanguardas europeias, buscava-se, principalmente, os experimentalismos formais, estéticos, de “ruptura”, que fossem capazes de destruir as poéticas parnasianas, simbolistas e de viés acadêmico.

Isso não quer dizer que as vanguardas europeias não influenciaram a produção nordestina, mas sim que essas influências foram incorporadas de formas particulares nas diferentes regiões do país. Assim, o que justifica as diferenças entre as obras produzidas por esses grupos são suas coordenadas históricas e geográficas, e não a ausência de um projeto “estético” ou “ideológico”, propriamente dito, visto que cada região respondeu às suas demandas e problemáticas específicas. Como esclarece Candido (1989a), os decênios de 30 e 40 do século XX foram marcados por obras de tendência regionalista que se dedicaram à problematização das negligências do Estado para com Nordeste; à denúncia das disparidades

existentes no país; à exposição dos ciclos da seca, do coronelismo, dentre outras temáticas que, como pontua, por vezes se sobrepuseram à intenção de realizar uma revolução estilística, como priorizavam os modernistas de 1922.

Para o autor, a maioria dos escritores não se deu conta da revolução estética que estava efetuando, e embora não houvesse clareza disso, as inovações que se deram a partir da rotinização<sup>26</sup> da reforma apreendida pela geração anterior se mostram mais que evidentes quando verificamos “a obtenção do ritmo oral em José Lins do Rego; a transfusão de poesia e a composição descontínua do primeiro Jorge Amado; a atualização da linguagem tradicional em Graciliano Ramos ou Marques Rebelo.” (CANDIDO, 1989a, p. 210).

Almeida (1999, p. 249) afirma que *Fogo morto* (1943), obra de José Lins do Rego, teria sido uma das primeiras narrativas a incorporar o espaço como categoria operacional, tornando-o “consustancial à própria ação e aos personagens nela envolvidos”. Segundo a argumentação do autor, o que existe entre espaço, ação e personagem é um elo indissolúvel que encontra suas raízes na “própria realidade sociocultural da região”, de modo que entre “a problemática individual e a problemática regional, a relação que se estabelece em *Fogo Morto* é de interdependência mútua.” (ALMEIDA, 1999, p. 249). Esse assunto nos interessa, na medida que esse “elo indissolúvel” se consolida como fundamento da narrativa regionalista contemporânea, tema ao qual nos deteremos com maior precisão nos próximos capítulos.

Para Almeida (1999), foi José Lins do Rego, de *Menino de Engenho* (1932) a *Fogo morto* (1943), quem conduziu, gradualmente, a ficção regionalista de 1930 ao seu apogeu, por ter sido quem melhor assimilou o espírito do regionalismo e sua visão estético-cultural, esboçando a fisionomia de um Nordeste decadente, ressentido e ignorado pelo resto do país. Como sustenta Almeida, depois de abrir mão da visão paternalista, sentimento que nublava sua produção anterior a *Fogo Morto*, José Lins do Rego teria dado ao regionalismo uma expressão objetiva e conscientemente definida, que focalizou os problemas estruturais da realidade nordestina e as lutas de classe que nela se travavam. Além disso, teria projetado uma vivência coletiva através da experiência individual ou de poucos personagens, sem promover uma “deformação caricatural”, de modo que o social não subordina o existencial numa atitude determinista, como se nota em muitos romances do Naturalismo brasileiro. José Lins levou o regionalismo a um novo patamar de realização.

---

<sup>26</sup> Conceito postulado por Antônio Candido (1989c, p. 147) para explicar como grande parte dos escritores de “qualidade” rotinizaram os avanços apreendidos pelos modernistas – uso de coloquialismos; ruptura com o dogmatismo acadêmico; foco nas temáticas brasileiras – beneficiando-se da “libertação parnasiana” operada por eles.

Consoante a *Fogo Morto, Terras do sem fim*, romance de Jorge Amado, publicado em 1943, não restringe o tratamento regionalista à mera descrição dos costumes da vida rural ou paisagística. Ao invés disso, os insumos físicos e culturais da dimensão regional são absorvidos e integrados ao próprio tecido narrativo, de modo que não há espaço para devaneios pitorescos ou estigmatizados. Essas obras representam, em conjunto, uma contribuição decisiva para a afirmação do regionalismo como estilo ficcional nas letras brasileiras. Juntamente com *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, dão a medida mais alta do regionalismo em sua absoluta maturidade. Destaque-se *Vidas Secas*, no qual a matéria psicológica e existencial dos personagens se delinea de forma plena.

Pode-se afirmar que, como sintetiza Lafetá (2000, p. 21-22), o romance regionalista de 1930 abre mão da visão que entende obra de arte como mimese, ou seja, como representação direta da natureza, para entendê-la como “objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia”. Além disso, como parte das inovações operadas pelo grupo, Luís Bueno (2006) identifica uma série de categorias de personagens antes desbotados que, aqui, ganham relevância diferenciada, dentre eles: o pobre, o nordestino, o proletário e a mulher, ou seja, os personagens do povo, os fracassados, se é que assim podemos dizer.

Para além do *regionalismo problemático*, Candido constata um terceiro tipo de expressão regionalista, correspondente à criação “revolucionária de Guimarães Rosa.” Segundo o crítico, o regionalismo teria atingido o ápice de sua realização artística nos anos 1940 e 1950, a partir da criação de Guimarães Rosa que, ao lado de escritores como Juan Rulfo e Vargas Llosa, alcançou extremo “refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se desencarnarem e adquirirem universalidade.” (CANDIDO, 1989c, p. 11).

É no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, publicado em 1970, na revista francesa *Cahiers d'Histoire Mondiale*, que o crítico, partindo dos termos “super-realismo” e surrealismo, lança mão da noção de *super-regionalismo* pela primeira vez<sup>27</sup>. Nesse sentido, o termo pode sugerir uma espécie de suplantação do tratamento pitoresco dado ao regional, do apelo documentário, bem recorrentes em obras do tipo regionalista anteriores. Como vemos no excerto, a nova forma de fazer literatura:

---

<sup>27</sup> Antonio Candido discute as problemáticas do regionalismo em muitos de seus trabalhos. Desde *A formação da literatura brasileira*, publicado pela primeira vez em 1959, o autor já introduz sua perspectiva acerca do tema, apresentando as duas primeiras fases da tradição regionalista. Além desse livro, outros textos trazem contribuições fundamentais para a compreensão da formação e desenvolvimento dessa tradição, a saber: os ensaios “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” (1970), “Literatura e subdesenvolvimento” (1970), “A literatura e a formação do homem” (1972), “A nova narrativa” (1981), “A Revolução de 1930 e a cultura” (1983), dentre outros.

[...] levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de superregionalista. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas. (CANDIDO, 1989c, p. 162).

Além disso, ao afastar Guimarães Rosa, em certo sentido, da tendência regionalista que se apresentava até então, Candido (1989c) afirma que, em vez de lamentar as diferenças entre campo e cidade, as novas expressões desse filão deveriam apontar a necessidade de equalizar os contrastes e desigualdades regionais, e não apenas “aceitar e explorar o distanciamento” (GUADAGNIN, 2007, p. 61), mas pôr fim nele. Para Candido (1989c), enquanto a geração de 1930 abafou a humanidade de seus personagens para mostrá-los rústicos, desprovidos e esquecidos, Rosa os humanizou, tornando-os protagonistas e narradores de suas próprias histórias.

Desse modo, a partir de uma “consciência dilacerada”, transfigurou o dado real a partir do veio realista, que descartou os sentimentalismos e a retórica; incorporou elementos fantásticos, mágicos ou simplesmente não realistas como o absurdo, além de explorar o fluxo de consciência em monólogos interiores, “a visão simultânea, o escorço, a elipse”, dentre outras técnicas que certamente favoreceram o alcance da universalidade almejada.

Como Candido (1989c), que pensou o desenvolvimento desse tipo de ficção a partir de fases intrínsecas ao desenvolvimento socioeconômico, Bosi (1994) recusa a divisão do romance entre social-regional e psicológico-urbano, propondo quatro vertentes para a produção regionalista de 1930 até meados da década de 70: as narrativas de tensão mínima, as de tensão crítica, as de tensão interiorizada e as de tensão transfigurada. Nesta última insere o escritor Guimarães Rosa, já que nela “o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade.” (BOSI, 1994, p. 392).

Bosi não se afasta muito do que sugeriu Antonio Candido na formulação do super-regionalismo, na qual sugere a superação de certos procedimentos artificiais, hiperbólicos, muito comuns a essa tradição literária. Do mesmo modo, Walnice Nogueira Galvão (2000) constata que Guimarães Rosa surge, inusitadamente, operando uma síntese das características que definiam as duas vertentes literárias em vigência no momento de sua aparição, criando assim uma espécie de “regionalismo com introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas” e, por isso mesmo, é tido como ímpar, pois em sua pena “nossa língua literária alcançou seu mais alto patamar.” (GALVÃO, 2000, p. 26).

Para Candido (1981), parte do desafio de criar uma literatura de grande significado, sem cair na “tentação do exotismo” – quase inevitável no início do século, como pontua o autor –, já havia sido executado por Machado de Assis. No entanto, segundo o crítico, a etapa mais complexa do processo teria sido cumprida por Guimarães Rosa, que, com recursos inéditos às letras nacionais, não contornou o perigo do pictórico, mas o aceitou, transfigurou-lhe a feição, a ponto de conferir-lhe universalidade, estágio nunca antes atingido.

Como elucida o crítico, o autor não contorna a matéria nativista, mas se apropria dela para entrar “[...] de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos” (CANDIDO, 1981, p. 64), ou seja, para fazê-lo universal, como explica no seguinte excerto, ao elencar as contribuições da literatura rosiana, especialmente na obra *Grande Sertão: Veredas*, publicada em 1956:

O mundo rústico do sertão ainda existe no Brasil, e ignorá-lo é um artifício. [...] Rosa aceitou o desafio e fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente. Com isso, tornou-se o maior ficcionista da língua portuguesa em nosso tempo, mostrando como é possível superar o realismo para intensificar o senso do real; como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região. Além disso, em *Grande Sertão: Veredas*, forjou como instrumento privilegiado da narrativa o que se poderia chamar de monólogo infinito [...] que teria uma influência decisiva sobre a ficção brasileira posterior. (CANDIDO, 1989a, p. 64)

Por esses e tantos outros recursos operados, Guimarães Rosa efetuou, para Candido e outros críticos, “a síntese final das obsessões constitutivas da nossa ficção, até ali dissociadas,” nas quais se concentravam, de um lado, “a sede do particular como justificativa e como identificação”, e de outro, “o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens” (CANDIDO, 1989a, p. 64) – em suma: o nosso, o local e próprio, em confluência equilibrada com o outro, o todo, o universal.

Diante disso, fica claro, portanto, que o regionalismo foi assimilando renovações estéticas ao longo de seu desenvolvimento, modificando-se e superando suas formas mais “rudes”, justamente nessa fase, quando atinge o “requinte” dos temas urbanos, comumente providos do “universal” – requisito básico de toda obra “bem-feita”, como estipula Candido (2012). Como o crítico sintetiza e conceitua, o regionalismo foi

[...] superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais [...] E pode mesmo chegar à

etapa onde os temas rurais são tratados com um requinte que em geral só é dispensado aos temas urbanos, como é o caso de Guimarães Rosa, a cujo propósito seria cabível falar num super-regionalismo. (CANDIDO, 2012, p. 86).

O impasse surge quando Candido (2012) lança mão da ideia de super-regional, como dissemos, abrindo brechas para interpretações que por si só se opõem, gerando certas tensões no campo da crítica literária daquele tempo, e também atualmente, quando se averigua a existência de um regionalismo contemporâneo. De um lado colocam-se aqueles que recusam a permanência da tradição, e, por isto mesmo, a possibilidade de expressão de novas modalidades literárias de feição regionalista, sejam elas recentes ou futuras. De outro, posicionam-se os que não só defendem a permanência desse tipo de ficção, mas a própria redefinição dos projetos estéticos e ideológicos operada por ela em tempos recentes. Sabendo o quão medular é essa discussão para nosso trabalho, trataremos dela e de outras problemáticas no próximo capítulo.

#### **2.4 A negação: desfazendo um equívoco**

Durante muito tempo o regionalismo foi uma força política, cultural e literária [...] Mas o Brasil mudou. Acelerou-se o fenômeno da industrialização e da urbanização. Surgiram as megalópoles brasileiras nas quais hoje vive 80% da população. O sistema de comunicações aperfeiçoou-se, as redes de tevê passaram a levar para todos os pontos do país uma linguagem mais uniforme. O resultado de tudo isso é que o regionalismo perdeu terreno, inclusive na literatura [...] O declínio do regionalismo era uma inevitabilidade cultural e o jeito é aceitá-la, partindo para novas formas de expressão. (SCLIAR, 2008, *online*).<sup>28</sup>

Será mesmo que um filão de tal força política e cultural perderia “terreno” no panorama literário nacional, simplesmente porque o “Brasil mudou”? Ou, mesmo, que o êxodo rural, a “democratização” dos meios de comunicação e a “uniformização da linguagem” seriam capazes de pôr fim uma tendência literária que nasce entrelaçada à origem das letras nacionais? Longe de qualquer unanimidade que tente tornar homogêneas as opiniões, são muitos os autores que se enveredaram nesse universo de muitas perguntas e poucos consensos. “Ainda existe regionalismo?” já seria questionamento suficiente, capaz de intrigar o mais experiente dos estudiosos, visto que uma réplica exigiria, no mínimo, o retorno ao início de tudo, levando à dúvida cabal: “O que é regionalismo?”

---

<sup>28</sup> Escritor e crítico literário gaúcho, Moacyr Scliar tem uma extensa produção de contos, romances, ensaios e crônicas, publicadas do final dos anos 1960 até 2009. O autor insere-se no rol de críticos e literatos que constatarem uma dificuldade de manutenção da proposta regionalista em nosso contexto, chegando por vezes a negar a própria continuidade dessa tradição.

Essas perguntas vêm apresentando diferentes respostas, conforme o período e os autores que delas se encarregam, apresentando como juízos desde um “binarismo hierárquico”, como constata Garcia Rizzon (2012, p. 1048) – em que a literatura de cunho regional é subjugada à inferioridade –, até os que reconhecem sua indispensável importância enquanto programa estético e ideológico que se desenvolveu, assumindo diferentes facetas nas letras nacionais. Aliamos-nos ao último posicionamento, ainda que alegar a sua permanência em tempos atuais não seja tarefa fácil, quando se tem ao menos meio século de negação ao termo e de recusa às muitas obras decorrentes dessa linhagem.

Tachado de “velha praga”<sup>29</sup>, projeto “antinacional”, “retrógado” e “inadequado”, só para citar alguns dos adjetivos que a ele foram atribuídos, o estilo ficcional que se convencionou chamar regionalismo requer, no mínimo, uma revisão mais atenta por parte da crítica especializada, em relação àquilo que essa tradição já produziu, produz e pode vir a produzir. Seja por causa da “linguagem artificial”, dos traços pitorescos ou dos temas arcaicos que prevalecem em determinadas fases, a verdade é que a produção regionalista vem sendo rechaçada pela suposta incompatibilidade com a realidade globalizada do Brasil, e também pela universalidade que certas parcelas críticas insistem em não lhe atribuir.

O escritor gaúcho Luiz Antônio de Assis Brasil (2008), por exemplo, julga por bem descartar o termo para os casos contemporâneos a favor da “higienização” literária, pelo fato das representações regionais serem recheadas de clichês e por isto “deploráveis.” Igualmente, Everardo Norões (2008), escritor recifense, também propõe a “abolição do termo”, devido ao exotismo e à anacronia sempre atribuídos à tradição. A coluna “Cultura e Artes”, do jornal *O Estado de São Paulo*, colheu, mediante várias entrevistas, diferentes opiniões acerca do regionalismo e de sua possível permanência em tempos atuais.

Respondendo à pergunta “*O que restou do regionalismo?*” (2008, *on-line*), críticos, escritores e jornalistas assinalaram suas contribuições para a literatura brasileira, mas decretaram o fim dessa tradição ainda na primeira metade do século XX. Para eles, o regionalismo teria se enfraquecido graças à globalização que alcançou as regiões mais remotas do Brasil, restando hoje apenas resquícios – indesejáveis, segundo eles – dessa estética,

---

<sup>29</sup> O regionalismo foi chamado de “velha praga” (ANDRADE, 1928, *apud* LEITE, 1994, p. 669) por Mário de Andrade (*Diário Nacional*, São Paulo, em 1928) e acusado de ser um projeto antinacionalista pelo mesmo autor, por focalizar as diferentes regiões do país, reforçando, assim, as diferenças entre elas. Tal proposta opõe-se ao ideal dos modernistas dos anos 1920, que desejam fortalecer um projeto nacionalista homogeneizador da *Nação*.

e não o seu desdobramento e continuidade propriamente ditos, como confirma a epígrafe que abre este tópico.

Essa foi a tese sustentada por parte da crítica literária até o final do século XX, e permanece, ainda hoje, enraizada nos discursos de críticos especializados, da mídia, dos leitores e até mesmo dos escritores que, com medo de serem inferiorizados, evitam o rótulo “regionalista”, já que qualquer aproximação com ele certamente será encarada como “anacronismo ou falta de criatividade.” (SANTINI, 2011, p. 78). O valor pejorativo atribuído a essa tradição ainda está em processo de desconstrução, e avança lentamente, graças ao esforço de alguns estudiosos que se propuseram a revisar esse posicionamento quase consensual no universo dos estudos literários.

Para Scliar, a decadência do regionalismo está ligada, principalmente, ao progresso socioeconômico do país e às melhorias por ele deflagradas. Em concordância, Vivien Lando (2008, *on-line*) felicita Ronaldo Correia de Brito em resenha sobre *Galileia*, por suas obras “passarem longe” do “new regionalismo” em que desejam enquadrá-lo, uma vez que suas narrativas pertencem ao presente, no qual, até segunda ordem, a globalização é soberana. A exemplo de Scliar, Lando hierarquiza o universal-regional, como se todo o território brasileiro fosse homogeneamente desenvolvido, já que, segundo ela, aqui reina a globalização.

Ao analisarmos a opinião dos leitores em relação às obras de Ronaldo Correia de Brito expressa em *blogs*, *sites* e outros suportes, repete-se o discurso de rejeição ao termo “regionalista.” Luigi Ricciardi (2015), leitor e colaborador do *blog Homo Literatus*, por exemplo, afirma, em trecho publicado no mesmo sítio, que o termo regionalista é reducionista e ultrapassado e por isto inaplicável às obras de Ronaldo Correia de Brito. Jorge Piero (2010, *on-line*), em texto publicado no *site Germina Literatura*, alerta sobre o exotismo dos contos de *Faca*, mas assegura que “não estamos diante de mais um escritor regionalista”, visto que o autor não é um “continuador ou diluidor de uma vertente regionalista”, pois não se vincula à estética do sertão.

Do mesmo modo, o próprio autor, Ronaldo Correia de Brito, posiciona-se negativamente quanto ao termo e à possível inserção de suas obras nesse paradigma. Em entrevista à *Terra Magazine*, Brito (2009, *on-line*) ironiza a pertinência da questão, dizendo: “Eu acho que vou ser sempre um regionalista. Nem que seja um regionalista da Noruega, porque *Galileia* tem dois capítulos que se passam na Noruega. Quem sabe eu sou um regionalista norueguês...(ri)”. Hipoteticamente, essa renúncia pode ser interpretada como resposta sintomática do autor que parte em defesa de sua obra, já que a associar à tradição empobreceria seus atributos estéticos e artísticos.

Em concordância, o escritor Milton Hatoum, frequentemente associado a essa tradição, “rejeita o rótulo de regionalista. E mais, considera necessário rever certos clichês construídos a partir desse conceito”, explica Sylvia Colombo (2009, *on-line*), jornalista da coluna “Ilustrada” do jornal *Folha de S. Paulo*. Segundo ela, Hatoum renuncia ao título porque, para o autor, a noção de regionalismo teria virado algo datado, arcaico, que deve ser contestado, visto que “pressupõe que exista em oposição a um romance central.” (COLOMBO, 2009, *on-line*).

Da mesma forma, Antônio Gonçalves Filho, entrevistando Ronaldo Correia de Brito e Antônio Carlos Viana, afirma que em nenhum deles o leitor encontrará “ecos do manifesto regionalista da geração de 1930” (FILHO, 2005, *on-line*), e ainda acrescenta que, para Viana, “regionalista” é um estigma imposto aos escritores nordestinos pelos críticos de outras regiões do país, na tentativa de “reduzir a criação literária a um nicho, desconfia a dupla, não passa de puro preconceito, também aplicado ao caso político. Citando o crítico paulista Antonio Candido, Viana afirma que regionalismo é conceito de país subdesenvolvido.” (FILHO, 2005, *on-line*). Como pontua o entrevistador, esses escritores não negam a influência de Guimarães Rosa ou Graciliano, mas “desconfiam que ‘regionalismo’ é um palavrão que merece ser expurgado dos dicionários.” (FILHO, 2005, *on-line*).

Diante disso, pode-se dizer que a homogeneização – ainda na fase germinativa da tradição regionalista – de obras e autores com qualidades estéticas e literárias diferentes, pode ser um dos motivos responsáveis por nublar a crítica literária recente, quando o assunto é definir o que é ou não é uma obra regionalista, já que nesse momento embrionário toda criação literária produzida fora dos centros urbanos foi enquadrada, indiscriminadamente, como “regionalista”. Como explicam Maria Célia Leonel e José Segatto (2009, p. 135), desde o seu aparecimento o *regionalismo* é um conceito abrangente que passou a englobar autores e obras de diferentes regiões, dos mais diversos estilos e períodos históricos, o que levou ao nivelamento de textos de valor estético-literário díspar.

Por consequência, seja na primeira fase ou nas ulteriores, características condenáveis de um ou outro escritor chamado “regionalista” foram aplicadas de modo generalizado a toda produção desse tipo, o que gerou – e continua gerando – grande resistência por parte de autores e críticos literários. Eles julgam por bem descartar o termo para os casos contemporâneos a favor de uma “higienização” literária ou, mesmo, da “abolição” do termo, já que, para alguns, seus produtos são “deploráveis”<sup>30</sup>. Trata-se, claramente, de um problema que tem origem na

---

<sup>30</sup> Opinião expressa em entrevista ao jornal *Estadão*, pelos escritores e críticos Luiz Antônio de Assis Brasil e Everardo Norões. BRASIL, L.A.A.B.; NORÕES, E. “O que restou do regionalismo?”. [Dezembro 2008] *Jornal O*

crítica e na historiografia literárias, que se estende como impasse irresolúvel até os dias de hoje, como discutiremos ainda neste capítulo.

Diante disso, é evidente que há, por diferentes razões e em muitos setores, uma forte crítica à tradição regionalista e a tudo o que historicamente foi construído – ou criado – em torno dela. Embora os próprios críticos, leitores e escritores que defendem o “fim” dessa tendência busquem justificar o porquê da negação ou mesmo apontar sua origem como, por exemplo, o argumento de Antonio Candido acerca da relação entre literatura regionalista e subdesenvolvimento<sup>31</sup>, nos parece que o tom pejorativo delegado a essa tradição, como um todo, tem origem, dentre outras coisas, em uma interpretação um tanto problemática – e de graves consequências – feita por parte da crítica literária acerca do termo “super-regionalismo”, do qual já falamos anteriormente.

A nosso ver, o impasse surge quando parte da crítica entende que o prefixo *super* tem sentido de superação da tradição regionalista como um todo, ou seja, do próprio programa em si, e não de uma tendência específica, interna à própria tradição. Em contraposição, outra parcela compreende que, na verdade, o prefixo *super* sugere sim a noção de superação, de transcender, não da tradição regionalista, mas sim de certas modalidades que se desenvolveram e nela permaneceram por muito tempo, evoluindo pouco a pouco, num crescente depurar-se que resultou no tipo de expressão regionalista que se verifica no cenário contemporâneo.

Ao criar um conceito que estabelece, no percurso dessa tradição, uma nova etapa para o seu desenvolvimento, Candido (1989a) acaba instaurando uma espécie de término, de “fim.” No entanto, não nos parece que seja o mesmo “fim” que sustentam os escritores, críticos e leitores citados acima, ou seja, a supressão total e indiscriminada do termo e da tradição que lhe dá forma. Candido parece pontuar o enfraquecimento – e encerramento – daquelas modalidades regionalistas de linguagem provinciana, desprovidas de refinamento técnico, próprias das primeiras fases.

Frente a isso, concluímos que a má interpretação dos estudos que nortearam a literatura nacional foi o berço dos discursos que perduram até os dias de hoje, associando, por um lado, regionalismo a retrocesso e repetição: de um lado aqueles que acreditam na suplantação do regional pela globalização e, por outro, os que defendem a permanência do dado regional

---

*Estado de São Paulo*, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,o-que-restou-do-regionalismo,289826>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

<sup>31</sup> Antonio Candido pensou a relação regionalismo-subdesenvolvimento baseado nos estudos de Mário Vieira de Mello, em *Desenvolvimento e cultura: o problema do estetismo no Brasil* (1963). Em caráter pioneiro, Vieira de Mello foi um dos primeiros intelectuais a perceber a relação existente entre (sub) desenvolvimento econômico e cultura. O autor constata uma mudança de perspectiva a partir de 1930, pertinente não só ao Brasil, mas a toda América Latina, cuja noção de “país novo” – em que se acreditava no potencial da nação para o progresso –, muda para a percepção de “país subdesenvolvido”, na qual não se destacam suas credenciais para o avanço, mas sim o que falta para alcançá-lo, ou seja, a superação da pobreza, das desigualdades, dentre outros atrasos.

revisitado, como categoria que se renova à medida que representa os espaços heterogêneos do Brasil – retalhados e destoantes desde a colonização.

Portanto, é inegável o fato de que o surgimento de novas narrativas de caráter regional, crescentes desde a publicação do romance *Relato de um certo oriente* (1989), de Milton Hatoum, reaviva as discussões acerca do tema, requerendo não apenas um “lugar” para si na tradição regionalista que se desdobrou na literatura brasileira, mas propondo, também, uma revisão do próprio modelo “há muito considerado pela crítica como anacrônico ou dependente de uma atrofia econômico-cultural típica de periferias subdesenvolvidas.” (SANTINI, 2009, p. 253).

Ao que nos parece, Candido revisa seus antigos textos sobre o assunto, constatando uma nova variante de expressão regionalista inaugurada, justamente, por Guimarães Rosa, pondo fim aos modelos antes explorados. Como explica Candido (1989a, p. 201), Rosa se apropria do que antes era substância do nativismo e do documentário social para atingir o mais “indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco.” Parece-nos impossível, inclusive, que alguém – seja Candido, os críticos ou os próprios escritores – tenha condições de decretar o fim de uma expressão literária de tamanha complexidade, diversidade e tenacidade.

É por isso, e por verificar a permanência – e transformação – de expressões artísticas na contemporaneidade, cuja feição revisita, transfigura e reitera as modalidades regionalistas precedentes que esboçaram o próprio percurso dessa tradição, é que nos situamos a favor dessa interpretação. No entanto, não é ela que parece ter vigorado. Como verificamos nos fragmentos expostos acima, a incompreensão e o sentimento de recusa em relação a tudo o que retome a ideia de regionalismo atinge muitos e diferentes setores da máquina capaz de estabelecer o que é ou não é “boa literatura”. Dessa trama fazem parte os escritores, leitores, críticos e a própria publicidade. Daí talvez a razão desse discurso reverberar e repetir-se ciclicamente nas diferentes esferas de recepção, e também da própria criação, já que os próprios literatos negam a tendência regional.

Parece, portanto, que a primeira interpretação vigora e vigorou por quase três décadas, pelo menos. Talvez isso só tenha sido possível pelo fato de Candido não ter discutido mais detalhadamente o conceito proposto, abrindo caminho para diferentes compreensões, quando não opostas. No entanto, cabe dizer que, até aquele momento, Guimarães Rosa era o único literato – pelo menos no Brasil – que havia produzido obras regionalistas de tal quilate, inaugurando, praticamente, um “espécie de nova literatura” – ou mesmo uma nova modalidade

de literatura regionalista –, daí a dificuldade de Antonio Candido em definir categoricamente o *super-regionalismo* e as especificidades que o compõem.

Não é Candido, portanto, quem decreta um fim para o programa regionalista na década de 1930 – como afirmam muitos dos trabalhos dedicados ao tema –, mas os críticos que interpretaram o conceito por ele criado, ou, no mínimo, valeram-se de seu estudo para validar um discurso de negação à tradição. No limite, o que Candido deixa é uma incógnita a ser investigada e desvendada, a começar por situar a produção de Guimarães Rosa e seus congêneres no paradigma literário brasileiro.

O fato é que, depois de Candido, grande parte da crítica literária ulterior à década de 1970 até meados de 90 simplesmente não avançou sua discussão, deixando em suspenso a produção regionalista que derivou de Rosa, como pontua Juliana Santini.

A possibilidade de permanência do regionalismo na literatura brasileira produzida depois da década de 30 do século XX permanece em suspenso [...] de modo que parece não haver um consenso – por vezes, nem sequer uma discussão – a respeito do problema, que se torna ainda mais abrangente se forem levadas em consideração obras produzidas posteriormente ao contexto em que se insere Guimarães Rosa. (SANTINI, 2011, p. 79).

Como lembra a autora, Walnice Nogueira Galvão até chegou a propor uma revisão da “importância do regionalismo no Brasil.” Entretanto, Galvão termina sua análise justamente na expressão regionalista de 1930, deixando de lado toda a produção ulterior a esse período de quase 30 anos. No mesmo artigo em que “revisa” a tradição (2011, p. 23), Santini identifica certa “estagnação da crítica literária no que diz respeito à avaliação da produção regionalista após o romance de 30”. No entanto, embora alerte para a “falha”, Galvão também não propõe “uma interpretação do regionalismo após a consolidação do romance nordestino, como se a produção que se sucede a essa fase não pudesse ser enquadrada nos moldes de uma ficção de feições regionais.” (SANTINI, 2011, p. 23).

Pode-se dizer que Lígia Chiappini foi uma das primeiras críticas a tratar pontualmente dessa problemática e, desde então, muitas das concepções cristalizadas passaram a ser ponderadas. Em texto publicado em 1994, intitulado, “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”, Chiappini (1994) chama a atenção para o tratamento restritivo e reducionista que a crítica posterior a Candido fez de seus preceitos, já que, após a constatação de uma terceira fase dessa tradição em seus estudos, operou-se em parte significativa da crítica um uso redutor, preconceituoso e pouco rigoroso dos termos *regionalismo/regionalista*.

Chiappini (1994) frisa a importância de situarmos a produção regionalista pós-1930 no panorama literário nacional, visto que essa postura da crítica acabou dificultando

consideravelmente a inserção e avaliação de toda a produção literária produzida nesse quase meio século de renúncia, a começar pela de Guimarães Rosa. Propondo uma revisão teórico-analítica daquilo que havia sido ignorado e das obras que surgiam nos anos 90 do século XX, Chiappini busca desconstruir os estigmas que há muito tempo vinham sendo reiterados. Ela se posiciona contra a crítica literária que vê na produção de 1930 o esgotamento do regionalismo e identifica uma série de contradições na própria argumentação das teses que defendem esse decesso, visto que somente algumas de suas modalidades se dissiparam, ou seja, os primeiros regionalismos, e não a tradição como um todo. E é daqui que parece surgir a confusão da crítica leitora de Candido, que decreta um fim para o tendência como um todo.

Chiappini (1994) afirma que o fenômeno regionalista não desapareceu. Ao contrário disso, apresenta manifestações muito atuais em diversos segmentos das ciências humanas, que respondem diretamente aos efeitos da globalização recém-chegada ao país, inclusive como afirmação das singularidades de diversas comunidades ameaçadas pelo projeto homogeneizador previsto na inserção do Brasil na “aldeia global”. Como explica a autora acerca de um levantamento realizado entre 1992-93, há uma suspeita de que

[...] o regionalismo, que setores da crítica literária brasileira consideravam uma categoria ultrapassada, continuava presente e, até mesmo, tinha-se tornado tema de pesquisas muito atuais, ganhando uma amplitude maior na intersecção dos estudos literários e artísticos, históricos e etnológicos. E de que, naturalmente, o incremento de tais estudos se devia, em grande parte, ao reaparecimento dos regionalismos, como decorrência só aparentemente paradoxal da chamada globalização. (LEITE, 1995, p. 153).

Como discutimos anteriormente, no mesmo texto em que distingue a produção rosiana, Candido caracteriza a tendência regionalista enquanto fenômeno sintomático do subdesenvolvimento socioeconômico da nação, e sua aparição pode derivar essencialmente desta condição, como explica o autor:

[...] tanto na crítica brasileira quanto na latino-americana, a palavra de ordem é “morte ao Regionalismo”, quanto ao presente, e menosprezo pelo que foi, quanto ao passado. Esta atitude é criticamente boa se a tomarmos como um “basta!” à tirania do pitoresco, que vem a ser afinal de contas uma literatura de exportação e exotismo fácil. Mas é forçoso convir que, justamente porque a literatura desempenha funções na vida da sociedade, não depende apenas da opinião crítica que o regionalismo exista ou deixe de existir. Ele existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forcem o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana. (CANDIDO, 2012, p. 86).

Se, para Candido, enquanto houver subdesenvolvimento haverá o regionalismo denunciando as contradições provocadas pelo próprio processo globalizador que não se conclui,

como dizer que essa tradição simplesmente definiu se o Brasil é um país retalhado por desigualdades, no qual a modernização não se deu de maneira plena e uniforme, a ponto de incluir toda as suas regiões e classes sociais?

Em consonância, Lígia Chiappini (1995) acaba desbancando a hipótese do fim do regionalismo ao afirmar que, embora o Brasil tenha se desenvolvido economicamente, sobretudo após a integração econômica, social, cultural e política dos países emergentes ao processo de globalização que se intensificou no final do século XX, algumas regiões do país<sup>32</sup> permanecem em condições precárias, semelhantes àsquelas do século passado, alheias aos benefícios trazidos pelo tal “progresso.” Em suma, pode-se dizer que o Brasil cresceu, progrediu, sem perder de vista que esse avanço foi parcial, seletivo e não abarcou o país como um todo. Sendo assim, o regionalismo persiste e provavelmente continuará a ser uma expressão literária importante até que o país consiga dirimir suas disparidades econômicas e sociais.

Sob essa perspectiva, afirmar a superação do regionalismo seria sugerir, também, a superação da própria condição de subdesenvolvimento do país, o que, certamente, não nos parece ser cabível. Nesse contexto, o programa regionalista se vê obrigado a incorporar novos princípios e técnicas, a fim de rever sua herança formal e ideológica para renová-la. Conclui-se, então, que o regionalismo nunca deixou de existir, mas veio atravessando a história à medida que foi, também, atravessado por ela, recriando-se em cada etapa desse longo percurso. Tal como afirma Tânia Pellegrini (2008, p. 119), “o regionalismo foi-se transformando ao longo do tempo, sem desaparecer, todavia, pois permanece a diversidade geográfica que lhe deu origem, acrescida da desigualdade dos rumos do desenvolvimento econômico”.

Como elucidada a autora em “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura” (1995), a pecha atribuída à produção regionalista, somada ao desenvolvimento de uma literatura eminentemente urbana, contribuíram para a consolidação dos estigmas de “ultrapassado”, “retrógrado”, “localista” ao veio regional. No entanto, não se leva em conta que sua ocorrência é contraponto necessário a toda a conjuntura que se colocou no final do século XX, e se estende até os nossos dias, com a modernização do campo e da cidade, a incidência dos impulsos modernos sobre os lugares mais remotos, o êxodo rural, dentre outras mudanças que demandam uma corrente temático-formal capaz de expor os contrastes do país.

Nessa esteira, Pellegrini (2004) afirma que a literatura regionalista contemporânea se nutre, justamente, dessas tensões dialéticas – globalização e subdesenvolvimento; avanço e

---

<sup>32</sup> Em “regiões” incluímos, também, para além dos sertões, comunidades ribeirinhas e aldeias, pequenos e grandes núcleos urbanos que contornam, integram ou se infiltram nas cidades, como, por exemplo, favelas, subúrbios e arrabaldes, o que nos possibilita reconhecer o veio regionalista nos textos da chamada literatura urbana.

estagnação – que se apresentam atualmente, funcionando como resposta às adversidades deflagradas por essa conjuntura que fragmenta o Brasil em partes, ao mesmo tempo modernas e arcaicas, urbanas e rurais, cenário que não sugere um contraste, mas sim a confluência e simultaneidade de diferentes insumos num mesmo território. Trata-se, portanto, da permanência do programa regionalista com novas modalidades de expressão.

Não há, nesse sentido, anacronismo ou superação por parte do regionalismo recente, mas sim a utilização de temas tradicionais em constante influxo com as particularidades do nosso tempo presente. A essa habilidade de transformar, atualizar e revisitar a tradição Pellegrini chama *regionalismo revisitado*, já que o texto

[...] consegue não esquecer, mas lembrar; não superar, mas resgatar em termos artísticos de inegável valor o impasse criado pelas desigualdades de fundo da vida social e da multifacetada cultura brasileira, num movimento de incorporação simultânea de termos heterogêneos e numa síntese de profundo significado humano e político. (PELLEGRINI, 2004, p. 136).

Ao lado de Chiappini, Pellegrini e Juliana Santini, Maria Célia Leonel e José Segatto (2010), em artigo que compara Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito, defendem a permanência do dado regional, associando-o a uma espécie de resistência. Segundo os autores, se essa tradição sobrevive é porque, dentre outras coisas, as condições políticas e socioeconômicas de determinadas polos do país ainda permanecem subdesenvolvidas. Não que ele explique, por si só, a existência desse tipo de ficção. Além disso, razões culturais, estéticas – inclusive formais – ocasionam o seu aparecimento. O que os críticos querem ressaltar é justamente a habilidade desse filão literário em descortinar as desigualdades sociais que fragmentam o país e são nutridas diariamente por um sistema econômico altamente resistente.

Ao contrário dos que alegam a soberania da globalização no Brasil, Segatto e Leonel (2010) falam de um “estado nacional inconcluso” de proporção continental, cujas regiões apresentam traços sociopolíticos específicos e irregulares que deflagram “vários brasis,” uma vez que os avanços do processo de globalização não se deram da mesma maneira em todo o país – o desenvolvimento das regiões centro-sul-sudeste em relação às demais, por exemplo, é desproporcional e assimétrico quando o assunto é segurança, políticas públicas, saneamento básico e desenvolvimento econômico.

Sendo assim, a possibilidade de aproximar dois escritores brasileiros, como Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito, por exemplo, distanciados em quase seis décadas a partir das denúncias, cenários e temas que tecem suas obras, reforça a hipótese suscitada por Chiappini a respeito dos estudos de Antonio Candido: "enquanto houver subdesenvolvimento, haverá novas

aparuições desse fenômeno literário que manifesta, a seu modo, contradições, ressentimentos e desigualdades apanhadas de outra forma pelo discurso e pelas lutas políticas.” (1994, p. 700). Lembrando que, a nosso ver, não é somente esse tipo de desenvolvimento, socioeconômico, no caso, que determina o aparecimento da ficção regionalista. Não se pode reduzir um programa estético a determinações estritamente dessa natureza. Questões de outra ordem estão envolvidas na manutenção de sua existência, a saber: forma, temas e todo o modelo estético construído ao longo de seu desenvolvimento.

Por fim, o que busca mostrar a nova florada de críticos do final do século XX e início do século XXI é: o regionalismo é um programa estético e ideológico de caráter mutável, não estático, que evolui e é histórico “enquanto atravessa e é atravessado pela história” (CHIAPPINI, 1995, p. 157); ele traz para o universo literário a representação do homem marginalizado, para além de um retrato superficial e genérico de seus costumes ou espaço por ele habitado, o que confirma, em certo sentido, como essa modalidade, inscrita no cenário atual, repensa, relê e transforma as tradições, posicionando-se criticamente em relação ao regionalismo do século XIX e início do XX.

Na tendência regionalista que se verifica hoje, o espaço regional representado aponta, revestido de simbologia, para uma região geográfica existente, real, para um tempo histórico-social concreto, de modo que

Na obra regionalista, a região existe como regionalidade e esta é o resultado da determinação como região ou província de um espaço ao mesmo tempo vivido e subjetivo à região rural internalizada à ficção, momento estrutural do texto literário, mais do que um espaço exterior a ele. (CHIAPPINI, 1995, p. 158).

É dessa maneira que o dado regional alcança uma existência que transcende seu aspecto físico, palpável, e adquire grandeza artística, como explica Pellegrini (2008, p. 17), ao dizer que, diferentemente do tratamento que teve em décadas anteriores, o regionalismo dos nossos dias não diz respeito somente a um espaço geográfico, mas a toda uma cultura arraigada a esses “territórios extremos transformados em regiões literárias, que representam contextos e contratos identitários bastante característicos”.

O novo tratamento dado à matéria regional dá continuidade àquilo que propôs Guimarães Rosa, ainda na década de 1950, pois se antes o espaço regional era caracterizado predominantemente como mera ambiência para o desenvolvimento literário, hoje, graças à evolução desse filão, a espacialidade acaba estabelecendo relações com outros elementos internos à narrativa. A esse respeito, Luiz Marchezan (1999, p. 80) sublinha, acerca dos contos

regionalistas contemporâneos, por exemplo, que “há uma progressão rumo a uma íntima relação entre a ação das personagens e os espaços ocupados por elas”.

A literatura regionalista contemporânea recupera e reveste de nova forma as temáticas e características de um regionalismo tradicional, que perpassa a história e dela se forja, num sistema que se retroalimenta e que faz perdurar a tradição até os dias de hoje.

Desse modo, *regionalismo revisitado* significaria, simultaneamente, permanência e transformação de um regionalismo que se despiu do conservadorismo e incorporou às narrativas elementos múltiplos, de diferentes tempos, raízes e lugares. Trata-se de uma modalidade que não está desatenta à linguagem e às formas: pode emergir inclusive em espaços urbanos, graças ao seu refinamento técnico e à sua universalidade. É nisso que se constitui a transformação e a própria revisitação. Trata-se da volta para um sertão expandido, por onde fluem insumos diversos que aproximam tradição e contemporaneidade, cidade e sertão, o novo e o velho, o moderno e o arcaico, o “seu” e o “outro”, dentre outros aspectos que serão melhor analisados, posteriormente, nos contos de Ronaldo Correia de Brito.

Pode-se dizer que até aqui a literatura regionalista foi alternando fases de relevância e de declínio, ressurgindo sempre atual, traduzindo as transformações sociais, econômicas e culturais do país. Talvez sejam essas as razões históricas – dentre outras que ainda investigaremos –, sempre ideológicas, que justificam a recorrência do regionalismo no paradigma literário nacional, assegurando sua permanência entre as principais tendências literárias do país. Em vista disso, como afirma Lígia Chiappini (1994), investigar essa tradição em nossos dias nos leva a constatar o seu caráter “universal” e “moderno”, que, se a priori surgiu como reação ao etnocentrismo, hoje se reatualiza como resposta à chamada globalização.

Partindo, pois, do princípio de que o regionalismo se estendeu até os nossos dias, atravessando os séculos à medida que também foi se transfigurando ao longo desse decurso, nos deteremos agora na representação das mulheres em cada fase da tradição regionalista, incluindo o seu esboço, ainda no Indianismo, para, em seguida, com base nesse panorama, analisar como sua forma contemporânea caracteriza suas personagens femininas, a fim de identificar e compreender quais são e como se deram as mudanças que, de antemão, afirmamos serem muitas. Pretendeu-se, também, investigar quais são os traços dessa nova modalidade do regionalismo que se apresenta em nosso tempo, para melhor apreendê-la e defini-la.

### 3 QUEM SÃO ESSAS MULHERES? DO ROMANTISMO À CONTEMPORANEIDADE

Importa dizer que, para o estudo da representação de tipos sociais – no presente caso as mulheres que aparecem como personagens na literatura regionalista – parece ser imprescindível revirar os baús da História a fim de investigar quais eram os valores que regiam o *modus vivendi* correspondente a cada fase em que surgem estas imagens, para então compreender como esses aspectos foram traduzidos e incorporados pela literatura. É partindo portanto desse movimento dialético que envolve a “arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (CANDIDO, 1975, p. 24) que pretendemos analisar as representações femininas.

Se pensarmos nos clássicos romances do século XX, é evidente que os personagens, costumes, ideologias e ações que recheiam estas obras estão relacionados, com restrições, a um determinado tipo de organização social. Em *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, por exemplo, o escritor alagoano escancara a situação das secas do Nordeste e os abusos de poder vividos naquela região, articulando elementos de ordem social e criativa que funcionam de forma harmônica dentro do texto, sem que haja suplantação de uma matéria por outra. Através do drama individual de uma família de retirantes que se desloca do árido sertão em busca de uma vida menos trágica, Graciliano revela os percalços de toda uma sociedade, partindo do singular para o todo, do pessoal para o social, do particular para o universal, sem que essas abordagens estancem num plano temático, de modo que tudo isso aparece entranhado à estrutura narrativa, cabendo a nós, leitores, desemaranhá-las. Essas ressalvas, portanto, fazem-se necessárias quando o assunto é literatura e representação.

É certo que a presença ou a ausência de mulheres representadas no mundo das artes não se justifica apenas pelas preferências estéticas e ideológicas dos artistas. Na literatura, para além das eleições particulares de cada criação, o realce, desbotamento ou total inexistência de personagens femininas que encarnem protagonismos e conduzam narrativas à luz de suas próprias motivações revelam traços profundos de uma sociedade cujas bases socioculturais são alicerçadas numa ordem patriarcal. Tal ordem parece não se desgastar tão facilmente, mesmo em tempos de progresso e globalização, quando se pressupõe a superação de certos atrasos e heranças coloniais.

Na prática, seja através de temas ou personagens, as mulheres sempre estiveram presentes no universo das letras. No entanto, considerando que a literatura de autoria feminina passou a integrar o cânone literário muito recentemente – dívida que tardaremos a saldar –, essas abordagens sempre foram mediadas pelo crivo masculino, e carregam, inevitavelmente,

os princípios e ideologias patriarcais que fundamentam as bases epistemológicas da nossa sociedade. Como consequência, o que de fato encontramos ao sondar a representação feminina na literatura nacional, principalmente em obras do século XIX e início do XX, é uma verdadeira avalanche de personagens circunscritas a rígidos estereótipos fortemente aliados aos valores patriarcais – o que não podia ser diferente, dado nosso histórico de colonização e, por isso mesmo, vulnerabilidade à assimilação de ideais estrangeiros, inclusive os sistemas de dominação, tais como capitalismo e patriarcalismo, dentre outros.

Se estreitarmos um pouco mais esse raciocínio, refletindo apenas acerca do regionalismo literário brasileiro, vemos uma grande quantidade de personagens femininas que se avolumam paulatinamente nessa tradição, ocupando, quase sempre, posições subservientes, à mercê dos homens, sem qualquer possibilidade de descumprir o destino traçado para elas. Isso prova, como um diagnóstico, as relações de poder que se deram durante todo o período de formação das nossas matrizes socioculturais, quando as competências da mulher são reduzidas e inferiorizadas – visão herdada da doutrina judaico-cristã –, passíveis de submissão e aptas à obediência. Esse pensamento se intensificou ainda mais em regiões emergentes, de crescimento socioeconômico frágil, subdesenvolvido, nas quais florescem comumente as narrativas regionalistas.

Para citar um exemplo, o sertão nordestino – palco de muitas obras regionalistas dos séculos XIX e XX e também do nosso tempo, como é o caso de *Faca* –, sinônimo de isolamento até meados de 1970, é uma dessas regiões onde prevalecem as relações do mundo agrário, patriarcal, nas quais a subalternidade da mulher no espaço familiar e social foi naturalizada e historicamente construída. O que explica a permanência da subalternidade feminina nesses espaços? Como pôr fim a esse sistema tão bem articulado que devasta a vida das mulheres, sejam elas reais ou personagens fictícias? Não há equação exata que responda a essas questões com precisão. Todavia, buscaremos compreender as tensões e lacunas que fazem com que o patriarcado resista em nossa sociedade tão diária e nitidamente.

Sabendo que a literatura não se contrapõe à realidade, mas a representa numa dimensão estética, ocupando-se das tensões que existem em seu entorno social, é válido observarmos como estas problemáticas reverberam no universo das letras, já que a questão de gênero<sup>33</sup> ocupa posição central na cadeia das relações sociais, como observa Ana Maria

---

<sup>33</sup> Em artigo intitulado “Gênero: uma categoria útil para a análise histórica,” Joan Scott (1991, p. 14) define gênero como “um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”.

Vicentini<sup>34</sup>, ao tratar do assunto. Em artigo sobre a importância dessa discussão no interior da crítica literária, a autora aponta como as contradições inerentes a cada gênero adquirem caráter antagônico, cujo resultado expressa-se na hegemonia de um gênero sobre o outro, mais especificamente, do homem sobre a mulher.

É justamente nessa estrutura hierárquica que se consolida aquilo que se chamou *ordem patriarcal*. Segundo o crítico literário Thomas Bonicci,

o controle e a repressão da mulher pela sociedade masculina parece se constituir na forma histórica mais importante da divisão e opressão social. É um vazio conjunto universal de instituições que legitimam e perpetuam o poder e a agressão masculina. (BONICCI, 2007, p. 197).

Como constata Kate Millet (1970) acerca deste sistema, a arma mais efetiva do patriarcalismo estaria ligada à sua universalidade e à sua longevidade. Segundo a autora, suas bases prevalecem por não existir um referente que lhes faça contraste, ameaçando sua hegemonia. Observando, portanto, o funcionamento desse mecanismo no arranjo social, Vicentini conclui que

a entrada da mulher e a construção de sua identidade dão-se de maneira não apenas distinta da do homem, mas hierárquica, desigual. Dentro de uma ordem social estruturada sobre a norma masculina, fálica, a mulher deverá ocupar uma posição marginal, inferior, submissa, de modo a não pôr em xeque a validade da supremacia do próprio masculino. (VICENTINI, 1989, p. 48).

Considerando as problemáticas que circundam o nosso tema, damos continuidade ao trabalho desenvolvido no primeiro capítulo, no qual buscamos compreender as diferentes modalidades de regionalismo que despontaram durante o desenvolvimento da literatura nacional, para então investigar como são construídas as personagens femininas no que tange à representação das mulheres inseridas em contextos rurais e urbanos, nos séculos XIX, XX e XXI.

### **3.1 As índias: nacionalismo e idealização no período romântico**

Já nos primórdios dessa tendência, quando os termos “regionalismo” ou “regionalista” qualificavam toda e qualquer produção literária que trazia como escopo narrativo os recônditos

---

<sup>34</sup> Artigo publicado em 1989, na revista *Cadernos de pesquisa*, sob o título “Mudar a referência para pensar a diferença: o estudo dos gêneros na crítica literária.”

do país, encontramos uma série de personagens moldados segundo a lógica dos mitos<sup>35</sup> que caracterizam uma “verdadeira mulher”, tal como a perspectiva androcêntrica a concebe. Se por um lado os romances urbanos traziam protagonistas como Lucíola e Aurélia,<sup>36</sup> que, apesar de heroínas românticas, já apresentavam certos desvios dos modelos esperados para as mulheres daquela época, como, por exemplo, a recusa à reclusão absoluta dos espaços públicos, por outro, nos romances de tendência regionalista, destacam-se, majoritariamente as figuras masculinas – a começar pelo título das obras *O Guarani* (1857), *O gaúcho* (1870), *O sertanejo* (1875) – , cabendo às mulheres os papéis submissos, de segundo plano, ou, quando não, nulos, como constata Joelson Santiago (2012, p. 2): “dentro da nossa realidade histórica o registro da presença da mulher como sujeito é praticamente nula, e sua presença na literatura é marcada por uma imagem díade e contraditória”.

Em romances indianistas, por exemplo, as personagens femininas são ainda mais depreciadas, como vemos em *Iracema* (1865), uma das obras mais emblemáticas de José de Alencar. Embora não a consideremos regionalista, de fato, por razões já discutidas no capítulo anterior, daremos início a esta reflexão partindo desse romance, visto que sua protagonista se assemelha, em certo sentido, às personagens ulteriores à sua aparição, presentes em outros desdobramentos do Romantismo, como é o caso de *Inocência*. Sendo assim, ainda que *Iracema* não caracterize uma obra que tem suas bases fundamentadas na estética regionalista, é desta narrativa que emerge uma das primeiras figuras femininas mais marcantes da literatura brasileira, valendo, portanto, considerá-la neste percurso.

Dentre outras obras indianistas, *Iracema* merece um enfoque singular por se tratar de uma narrativa com expressão “ideológica das nacionalidades emergentes” que se propunha a construir, junto a outros produtos, uma identidade nacional, como pontua Eliana Yunes (1991). Uma vez que era impossível voltar a um passado histórico clássico tal qual faziam os literatos europeus, Alencar elabora, nos anos oitocentos, com elementos do século XVI, sua própria história heroica, de lutas, mitos e lendas, para, enfim, obter uma referência anterior na qual pudesse projetar o futuro com um mínimo de credibilidade. Segundo a crítica, *Iracema* se destaca dentre os produtos indianistas por se tratar de uma abordagem mais humana, lendária, equilibrada entre a ficção e o real; diferente, por exemplo, de *O Guarani*, em que se funde um *bricolage* da História.

---

<sup>35</sup> Os mitos aos quais nos referimos são aqueles que vinculam a maternidade, a castidade, a feminilidade, a submissão, dentre outros atributos, como características inerentes à natureza da mulher.

<sup>36</sup> Personagens dos romances urbanos alencarianos *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1874), respectivamente.

Dito isso, passemos à narrativa: a obra narra o trágico romance entre a índia Iracema e Martim, um jovem colonizador português, que depois de se perder na floresta, chega às terras da tribo Tabajaras e se apaixona por Iracema, uma índia prometida a Tupã que guarda o segredo de Jurema, devendo, por isso, manter-se virgem por toda a vida. Apaixonada pelo guerreiro branco, Iracema quebra o pacto da castidade, trai o segredo de Jurema e se entrega a Martim. No dia seguinte, o casal apaixonado parte para o litoral em busca de felicidade, na companhia do guerreiro Pitiguara Poti, fiel amigo do estrangeiro. Tempos depois, Martim e o índio viajam para guerrear junto aos Pitiguaras, deixando Iracema sozinha por um longo período. Grávida e totalmente dependente do guerreiro, a jovem índia vem a falecer de tristeza e solidão.

Como constata Vera Lúcia Albuquerque de Moraes (sem data) em artigo sobre o tema, o enredo de Iracema se repete em grande parte da produção romântica nacional e estrangeira, em que dois jovens, quase sempre não iniciados nas relações amorosas/sexuais, se encontram de forma inusitada e se apaixonam perdidamente. Decorrem daí diversos entraves que acabam dificultando a união do casal, fazendo com que a trama se desenrole em prol de um único objetivo: eliminar os obstáculos, sejam eles de ordem familiar, econômica ou étnica, a fim de que os pares concretizem o amor estimado. Nessa peleja, quem assume o papel central é o herói romântico, que, como esclarece Moraes (s.d. p. 193), “buscará sempre o equilíbrio, lutando contra as forças hostis da sociedade, da família e da natureza”. O desfecho geralmente é marcado pela vitória do amor ou pela morte – quase sempre feminina –, podendo esta ser também social, nos casos em que a personagem fica louca, é trancafiada num convento ou privada de suas vontades, sendo estas “formas de morrer para o mundo” (MORAES, s.d., p. 193).

Luís Filipe Ribeiro (1996), no livro *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*, alerta que *Iracema* deve ser lido em duas chaves que, paralelas, possibilitam uma melhor apreensão da narrativa. A primeira chave é a leitura do enredo propriamente dito e a segunda, as notas textuais fornecidas pelo autor nos contornos do livro, cujas observações apresentam uma argumentação histórica, filológica, etnológica e mesmo literária, que direciona o público, levando-o à interpretação pretendida. Para Ribeiro, a estratégia de intercalar o narrador com as orientações do autor dificultam a “livre leitura” da obra, indicando que, antes mesmo de ser uma narrativa lendária, trata-se de um projeto de construção de identidade nacional, metaforicamente traduzido em ficção.

Caso seja lida isoladamente, certamente levará a outro imaginário, produzirá outros sentidos que nada têm a ver com o projeto incutido no romance. Acerca disso, como analisa Moraes (sem data, p. 195), o romance é construído a partir da tradução das lendas, de

comparações e imagens que remetem ao universo indígena e só podem ser “decodificadas” a partir de sua recuperação, pois, ao contrário do que se esperava, devido à sua formação de base europeia, o autor não aponta para o “aportuguesamento do índio”, mas recorre àquilo que se chamou “tupinização”, ou seja, à tradução da cultura e do povo que aqui habitava. Apesar disso, vale dizer que, embora haja uma preocupação por parte de Alencar em expor o arcabouço cultural que constituía as bases da nossa formação antes mesmo da colonização, suas narrativas acabam modelando a imagem dos nativos a partir da “franca apologia do colonizador” (MORAES, s.d., p. 201), não condizendo com o que, de fato, ocorreu no Brasil do século XVI.

Conduzido pelos padrões românticos, o autor cria um índio amistoso, cordial e disposto a estabelecer uma relação pacífica com o estrangeiro, desde o primeiro contato. Essa conduta complacente do indígena se revela já nas primeiras ações das personagens, quando, por exemplo, Iracema quebra a flecha que feriu Martim em sinal de paz, ou quando Martim participa do ritual do cachimbo, símbolo da paz, a convite do pajé e pai da índia, ou mesmo quando oferecem ao jovem guerreiro as mulheres mais belas da tribo como prova de hospitalidade e votos de boas-vindas. Sabe-se, porém, que o processo de colonização relatado por Alencar passou muito longe de ser uma negociação pacífica, não conflituosa, isenta de imposições, senão o contrário perfeito disso: aculturação, resistência e genocídio.

Quanto à protagonista, Iracema, é exaustivamente idealizada e comparada à natureza sublime, atitude própria dos românticos, que viam nas paisagens brasileiras uma maneira de exaltar a pátria e o seu povo, como mostra este conhecidíssimo trecho:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1991, p. 20-21).

Nota-se, neste fragmento, como a idealização da personagem vai sendo construída paralelamente à da natureza exuberante, como se as paisagens, os animais e os nativos fossem inigualáveis em pureza e autenticidade, ainda que a intenção dos escritores fosse equiparar colônia e colonizador, como evidenciam as comparações e metáforas do trecho anteriormente citado: “virgem dos lábios de mel”, “cabelos mais negros que a asa da graúna”, “mais rápida que a corça selvagem” ou em “ O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas ” (ALENCAR, 1991, p. 20-21), em que o narrador

descreve os pés lisos e sem agruras de Iracema, estado um tanto improvável para uma índia que certamente não usava sapatos e caminhava descalça pela selva.

Seguindo os padrões estéticos românticos, a descrição empregada pelo narrador faz referência à beleza física da índia, ao modo como ela conduz a sua vida, sua personalidade e liberdade, “em total harmonia com a natureza” (ALENCAR, 1991) e com tudo o que a cerca, sem perder de vista a tônica erótica utilizada na descrição da personagem em sua constante vinculação, por associação, à terra e à natureza – igualmente erotizadas –, como ilustram os seguintes fragmentos:

a mais bela filha da raça de Tupã [...] caminhava para eles com o passo altivo da garça que passeia à beira d’água: por cima da corioba trazia uma cintura das flores de maniva, que era o símbolo da fecundidade. Colar das mesmas cingia-lhe o colo e ornava os rijos seios palpitantes [...] O toque de seu corpo, doce como a açucena da mata, e macio como o ninho do beija-flor.” (ALENCAR, 1991, p. 48; 67-68).

De início, a perfeição de Iracema faz contraponto à figura de Martim, estranha àquele universo rústico, pois, enquanto a índia é parte da natureza e assemelha-se a ela, o estrangeiro, justamente por sê-lo, constitui a diferença, o contraste, o outro, como pontua Moraes (sem data), significando, por isso, uma “ameaça”. Está dada, portanto, a oposição *índio* versus *européu* que orienta a trama nesse primeiro momento. Posteriormente, no decorrer da história, à medida que Iracema e Martim dão início ao jogo de sedução que conduzirá o casal ao envolvimento sexual pleno, diminui também a distância que os afasta e as diferenças que os distingue.

Essa aproximação, por sua vez, faz-se necessária para que o “povo brasileiro” possa ser concebido, metaforicamente, a partir da fusão das duas raças personificadas no casal, ou seja, o índio e o estrangeiro. Com isso, Iracema passa de índia virgem a “esposa civilizada” depois de deitar-se com Martim e dele engravidar, dando origem, assim, a uma nova linhagem, mestiça e diversa, tal como é a nação brasileira.

Destaque-se aqui o mito da maternidade explorado por Alencar, potencializado na figura de Iracema que, sendo mulher, se assemelha à figura da “mãe natureza”, símbolo de fertilidade e energia vital, capaz de gestar o fruto do “generoso” colonizador e, se preciso for – como, de fato, foi – morrer para que ele sobreviva. Desse modo, ao fazer com que Iracema abra mão de sua própria vida para que o filho mestiço viva, Alencar reforça, aqui, o mito do amor maternal ilimitado, imensurável, que não mede esforços para proteger sua prole, mesmo que isso custe sua própria vida. Esses sentimentos são comumente considerados parte do instinto feminino, inerente às mulheres e não aos homens, embora sua participação seja indispensável na concepção de um ser humano.

Como esclarece Eugênia Tavares Martins (2007), em dissertação que discute o romance como alegoria do nascimento da pátria “mãe gentil”, a sedução e o erotismo assumem papéis fundamentais no envolvimento do guerreiro branco com a nativa, no sentido de assegurar que o envolvimento entre eles e, simbolicamente, das nações, Brasil e Portugal, se deu de forma “natural”, autêntica e não violenta, preservando, acima de tudo, a paz, como afirma Martins.

A paixão romântica possibilitava a inserção dos projetos hegemônicos no sentido de se conquistar o outro através do interesse mútuo, do “amor” ao invés da “coerção”, numa relação amorosa que pressupõe um certo equilíbrio, e na qual os pares nela envolvidos terão que fazer alguns sacrifícios de natureza corporativa. (MARTINS, 2007, p. 184).

Diante disso, Alencar enuncia, através desses jogos de “conquistas” – aparentemente afetiva, mas certamente territorial –, que o nativo foi cortejado e conquistado pacificamente, sem que houvesse qualquer violação de sua integridade física e moral. A retórica do amor, como explica Martins (2007), acaba sugerindo a ideia de “sexualidade autorizada”, consentida, não forçada por parte de Iracema, garantindo, assim, o cumprimento do roteiro predefinido para as narrativas românticas e a manutenção do discurso que se pretendia construir acerca da colonização. Talvez nem fosse essa, a rigor, a intenção do autor, tratando-se apenas dos efeitos da idealização ou do impulso nacionalista que o orienta.

Como pontua Moraes (sem data), diferentemente das personagens românticas urbanas<sup>37</sup> do autor, a erotização da índia “envolve a atmosfera da entrega amorosa, revelando a espontaneidade de Iracema com relação ao ato do amor.” Isto é exemplificado no seguinte trecho: “Todas as noites a esposa perfumava seu corpo e a alva rede, para que o amor do guerreiro se deleitasse nela.” (ALENCAR, 1991, p. 69). Uma das estratégias utilizadas para conferir instinto lascivo à personagem é a associação de seu corpo a frutos e flores, como se ele também fosse uma oferenda a ser entregue ao guerreiro branco: Martim acaba se tornando o centro de tudo e de todos, inclusive o centro dos interesses e vontades de Iracema, o que também

---

<sup>37</sup> No trabalho desenvolvido por Eugênia Martins, a pesquisadora alerta para as diferenças que contrastam as personagens mulheres dos romances indianistas e citadinos de José de Alencar. Segundo Martins (2007, p. 195), nos citadinos as figuras femininas são mais “fortes”, dotadas de complexidade e não “personificam ideias, sentimentos” como ocorre em *Iracema*, no qual o amor incondicional resume e conduz toda a existência da personagem. Enquanto as protagonistas de *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1874) ultrapassam certas convenções sociais, sendo, quase sempre, o porto seguro e o equilíbrio da vida de seus homens, Iracema é totalmente dependente da presença e dos cuidados de Martim, chegando até a morrer de saudade e inanição em sua ausência. De modo geral, todas as personagens, sejam elas urbanas ou não, acabam padecendo por amor, cada uma a seu modo. Entretanto, é no romance indianista que a dependência feminina nas relações amorosas é potencializada.

não parece incomodá-lo, pois o guerreiro branco está ali para ser servido e desfrutar dos banquetes que lhe são oferecidos diariamente.

A esse respeito, pode-se dizer que Iracema é tida como objeto de desejo a ser possuído e deflorado. Independentemente das consequências que isso pudesse lhe trazer, o risco de morte, sofrimento e rejeição são aceitos pela jovem sem qualquer hesitação, como se sua atitude devota em relação ao guerreiro branco fosse o cumprimento de seu destino, representado em termos “heroicos ou idílicos” por José de Alencar (MORAES, sem data, p. 200). Como analisa Eugênia Martins (2007, p. 194), o amor voluntário – já que não há reciprocidade – e incondicional de Iracema funciona “como o meio através do qual se justifica a formação de uma nação”, e nesse sentido, Moacir, o fruto da união, “é a metáfora dessa brasilidade, é o primeiro exemplar dessa nova raça que, diante do processo de colonização, teve sugada a sua alma, a sua cultura, a sua última esperança.”

Outro aspecto que denuncia a subordinação de Iracema no relacionamento com o estrangeiro diz respeito às alcunhas atribuídas à índia pelo narrador. Enquanto Martim, homem branco, europeu e cristão, é chamado “guerreiro”, “mancebo”, dentre outros adjetivos que ressaltam suas habilidades e mocidade vigorosa, Iracema é denominada “virgem”, “filha de Araquém”, “virgem dos tabajaras”, “virgem de Tupã”<sup>38</sup>, dentre outras nomenclaturas que destacam sua “pureza sexual.” Em boa parte dos trechos citados, a palavra “virgem” aparece substituindo o prenome “Iracema”, como se a castidade da personagem fosse o suficiente para resumi-la enquanto indivíduo, a ponto de suprimir sua própria identidade, seu nome próprio. Dá-se aí a supervalorização da sua virgindade.

Além disso, a utilização da preposição “de” como indicativo de posse, ou seja, de pertencimento – a própria Iracema como objeto possuído por seu pai, pela cultura tabajara e pelo próprio deus Tupã –, revela a relação de poder e o domínio exercido sobre a índia naquela civilização que, embora não seja a nossa, delata a condição social das mulheres do século XIX, momento em que o romance é concebido pelo autor. Esse tratamento, dentre outras eleições de Alencar, revela os valores patriarcais que atravessam a sua criação. No código moral daquele tempo, a virgindade, por exemplo, era tida como símbolo de integridade e valorização da conduta feminina, ao contrário do que era permitido aos homens jovens, por exemplo, autorizados a manter relações sexuais com quem e quantas mulheres quisessem – vide a ocasião em que Martim é levado à tenda do pajé para lá se deitar com as índias que desejasse.

---

<sup>38</sup> Numa sequência das duas páginas que compreendem o capítulo VIII do livro (ALENCAR, 1991, p. 32-34), por exemplo, o termo “virgem” foi utilizado pelo menos nove vezes como forma de substituição do nome próprio “Iracema.” Para os outros tratamentos, vide Alencar (1991, p. 33-36; 38).

Diante disso, ainda que houvesse consentimento por parte das mulheres tabajaras e que a poligamia fosse permitida naquela tribo – dados que o romance não revela –, o corpo feminino torna-se objeto a partir do momento em que o poder de escolha é conferido exclusivamente a Martim, disparidade que comprova a relação verticalizada *homem-mulher*, predominante como valor e ideal naquela conjuntura. Quando Iracema, a única personagem feminina de destaque na narrativa, ousa requerer o mesmo direito de escolha, assim como era permitido aos homens, fossem eles estrangeiros ou índios, acaba pagando um alto preço, uma vez que deveria se manter virgem por toda a vida. Embora soe contraditório, diferentemente das heroínas européias, Iracema parece ser mais ativa, ágil, chegando, muitas vezes, a impor suas próprias vontades, fazer planos e executá-los, mesmo sem a autorização do pai ou de Martim, apesar de ter se rendido à total resignação após o “casamento”.

Além de virgens, as mulheres também deveriam ser ternas, amorosas e cultivar os sentimentos maternos, “O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, *no cristianismo/catolicismo*, onde a mulher é símbolo de ternura e amor” (ALENCAR, 1991, p. 21, grifos nossos). Mas, por outro lado, também são consideradas fonte de satisfação dos desejos masculinos. “Os tabajaras têm mil guerreiros para defendê-lo, e mulheres sem conta para servi-lo [...] Iracema voltara com as mulheres chamadas para servir o hóspede de Araquém.” (ALENCAR, 1991, p. 24). Nota-se, portanto, que ao mesmo tempo em que o feminino é tomado como personificação da pureza, representa, também, o deleite da carne, da satisfação sexual, daí a síntese tentadora que encarna Iracema: a virgem a ser possuída.

Além do mais, a caracterização desses papéis revela contraposição entre os valores eurocêntricos e os nativos, pois, como afirma o próprio narrador, “ternura” e “amor” são atributos da mulher católica, branca e europeia, ou seja, da progenitora do “moço guerreiro.” Talvez por aqui, para a mulher brasileira, índia e pagã, fossem outros os modos de viver a ternura e o amor. Sem fugir da mentalidade imposta por seu tempo, Alencar molda a figura de Iracema segundo aquilo que, para a cultura europeia, caracterizava uma mulher virtuosa. Trata-se, portanto, da assimilação dos modelos europeus pelos escritores brasileiros, que por vezes acabam sendo contraditórios quando buscam valorizar a mulher nativa tendo como base a moral estrangeira.

Diante disso, pode-se dizer que Iracema, na verdade, sempre é tratada como propriedade. No início da trama, sua vida e virgindade pertencem a Tupã; a personagem guarda o segredo da tribo Tabajara, e por isto deve manter-se virgem. Depois, quando se apaixona por Martim, submete-se às vontades do rapaz, tornando-se submissa aos desejos do estrangeiro, como exemplificam as próprias falas da protagonista, nas quais fica clara a sujeição da índia:

“Senhor de Iracema, cerra seus ouvidos para que ela não ouça”; “Tua escrava te acompanhará guerreiro branco”; “Iracema te seguirá até aos campos alegres onde vão as sombras dos que morrem”; “Senhor de Iracema, ouve o rogo de tua escrava” (ALENCAR, 1991, p. 28, 31, 38, 29, 41). Apaixonada, Iracema torna-se, portanto, vassala de seu amado, tal como as mocinhas românticas europeias: propriedade de seu *senhor*.

De modo geral, Iracema é representada como a típica heroína romântica: sente um amor incondicional; sofre à espera de seu amado; entrega-se voluntariamente a ele e mostra um comportamento moldado segundo mitos da maternidade, da lealdade, da submissão e da fragilidade, enquanto Martim é exaltado por sua virilidade, coragem e por sua força – atributos claramente masculinos nos romances de formação. Iracema foge de sua tribo para o litoral e abre mão de tudo para acompanhar Martim, renunciando, deste modo, ao seu povo e a si mesma, depois de colocar o amor como objeto central de sua vida. Por outro lado, a união do casal não altera em nada os planos do estrangeiro, que, mesmo depois de fugir com a índia, mantém seus afazeres de homem: guerrear, viajar, negociar, dentre outras atividades tidas como exclusivas do universo masculino.

A esse respeito, é claro que na literatura do século XIX, seja nacional ou estrangeira, as personagens femininas frequentemente se sacrificam em função do homem amado, de modo que todos os momentos de sua vida aparecem atrelados a ele, como se o amor fosse sua única razão de viver, tal como se vê em *Iracema*. Logo no início da trama, algumas falas da protagonista denotam sua posição de subserviência e dependência em relação a Martim: “Nunca mais a alegria voltará ao seio de Iracema [...] Tu levas a luz dos olhos de Iracema, e a flor de sua alma” (ALENCAR, 1991, p. 33), diz a jovem, na iminência da partida do guerreiro.

Um pouco adiante, quando Martim parte na companhia do amigo Potiguara e Iracema se vê grávida, solitária e longe dos seus, embora não demonstre nenhum arrependimento por tê-los deixado, passa a lamentar incessantemente a ausência de Martim, como se ele fosse o centro de sua vida, sua razão de existir: “A tristeza mora na alma de Iracema [...] A alegria para a esposa só vem de ti; quando teus olhos a deixam as lágrimas enchem os seus [...] Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor.” (ALENCAR, 1991, p. 59-60). Passados alguns meses, dá à luz a Moacir e, durante o aleitamento do filho, começa a definhar. Quando Martim retorna de viagem, Iracema entrega-lhe o recém-nascido e morre, pois, como ela mesmo explica, “Iracema perdeu sua felicidade, depois que te separaste dela.” (ALENCAR, 1991, p. 78).

À vista disso, parece-nos que a personagem se sujeita a uma vida marcada pela expectativa do regresso, da espera, da resignação, como se dependesse totalmente da companhia de Martim para viver e ser feliz: “Antes que três sóis tenham alumiado a terra ele voltará, e com

ele a alegria à alma da esposa.” (ALENCAR, 1991, p. 84). Tudo isso, levado às últimas consequências, conduz-nos ao desfecho trágico da narrativa: ela morre para que os homens de sua vida possam viver, para que seu filho cresça “à imagem e semelhança do pai.” (YUNES, 1991, p. 10). Já numa leitura simbólica, uma vez que a trama faz referência à união dos dois povos, indígena e português, quem importa é Moacir. Portanto, *Iracema* morre para dar a luz a uma civilização mestiça, subordinada à cultura europeia, como prova a própria história.

Sabendo, portanto, que a literatura representa as tensões que vigoram em seu entorno social, *Iracema* revela, em maior ou menor grau, os valores que regiam o contexto que dá insumo criativo ao romance, no qual imperavam a moral judaico-cristã e a visão patriarcal. Como não poderia ser diferente, Alencar não abole as contradições que lhe foram impostas pela cultura, e acaba aderindo à concepção dominante naquele período.

Isso justifica a representação edulcorada e idealizada, não só de *Iracema*, mas de grande parte das personagens romanescas do século XIX, seja ela de feição regionalista ou não. Só para citar alguns exemplos da ficção indianista: Jandira, do romance *Ubirajara* (1874), uma bela jovem virgem prometida a um varão; Jacamim, do mesmo romance, matriarca que aceita a infidelidade de seu marido; Araci, filha do chefe da tribo, idolatrada e disputada por mais de cem homens. Em outra obra, *O Guarani* (1857), Cecília e Isabel representam a clássica oposição “mulher anjo” *versus* “mulher demônio”, em que a pureza da primeira contrasta com o poder de sedução da segunda. Essas e outras figurações revelam a força do idealismo romântico e a presença dos padrões hierárquicos da moral cristã presentes no processo “civilizador”.

Ainda que alguns romances urbanos contrariem até certo ponto esse tipo de representação maniqueísta, a verdade é que, independentemente da região, todas essas personagens femininas estão inseridas num universo patriarcal, sob o jugo da dominação masculina, fato acentuado ainda mais nos lugares mais isolados, no berço do regionalismo literário, onde os impulsos “civilizatórios” nem sequer haviam despontado, o que dirá a desconstrução da lógica androcêntrica que restringia – quando não vetava – o acesso das mulheres aos locais públicos, à escolaridade, etc. É nesse sentido que o discurso da supremacia masculina se fortaleceu ainda mais nas regiões interioranas do país, aparecendo, como representação, numa dimensão estética, nessas obras que estamos discutindo.

Em síntese, nota-se que, desde os esboços da ficção regionalista, são os homens que ocupam lugares de destaque e prestígio social – no caso de *Iracema*, o pajé da tribo, posto máximo de liderança, é ocupado por seu pai; os guerreiros, valorizados por guerrear e proteger a prole também são, majoritariamente, homens. Além disso, são eles que gozam da liberdade e

correm o mundo sem que nada os detenha, tal como Martim, ao preferir a guerra e as aventuras ao lado do amigo Poti, mesmo sabendo que sua “esposa” estava grávida e dele dependia.

Em contraposição, as personagens femininas são caracterizadas como frágeis, belas, bondosas, maternais e parecem viver em constante luta para driblar os deveres e papéis que o patriarcado lhes impôs. A atitude de Iracema é contrastante, ao violar os códigos éticos, morais e religiosos de sua tribo, cujo desacato pode ser interpretado como subversão às normas que regiam sua comunidade, ainda que – justamente por se tratar de uma heroína romântica – o amor tenha sido a principal motivação de sua ruptura com os votos e pactos de seu clã.

Esse tipo de representação guiada pelas concepções românticas perdura até o final do século XIX, apresentando certo declínio quando os impulsos realistas começam a incidir nas letras nacionais, expondo, a partir daí, os problemas da sociedade brasileira, dentre eles as relações de poder nas questões de gênero, até então camufladas pelo idealismo romântico. Na verdade, grande parte dos romances de formação que abarcam o Romantismo tinham, dentre outros objetivos, o propósito de criar bases morais e modelos a serem seguidos pelo povo recém-civilizado, incluindo o comportamento feminino, sempre tão vigiado e controlado pela ideologia patriarcal que estruturou o pensamento ocidental. Entretanto, é nos romances urbanos, ou mesmo nos sertanistas, como é o caso de *Inocência*, obra à qual nos deteremos mais adiante, que a criação de modelos femininos ideais, adequados à moral judaico-cristã, se sobressai.

Em *Iracema* já se nota certa hierarquização de gênero, porque a virgindade sacralizada e cultuada por todos não é de um índio e sim de uma índia. Porém, como vimos anteriormente, essa narrativa se desdobra em duas leituras que, se isoladas uma da outra, podem produzir sentidos diferentes daquele pretendido pelo autor, cuja prioridade era, a princípio, criar uma identidade nacional baseada nos antecedentes históricos – praticamente inventados – da recente nação, utilizando-se das lendas, tipos e metáforas que preservavam certo grau de verossimilhança com a historiografia tradicional a respeito da colonização do Brasil.

Sabendo que esse era o objetivo, e todos os personagens estão dispostos e devidamente arranjados para que a ficção funcione como metáfora da formação do povo brasileiro, não é de estranhar que a maternidade afluída, o amor incondicional e a abdicção da vida pelo “homem amado” sejam características exclusivas da índia. Além do mais, tudo isso atravessa as lentes da perspectiva romântica, na qual a idealização e o hiperbólico caracterizam diretamente a figura do herói, elemento fundamental na constituição das narrativas desse filão literário, aplicada, neste caso, à imagem de Iracema.

Importa dizer que não cabe a nós, leitores do século XXI, condenar a postura de certos escritores pelos critérios utilizados ou tendências assimiladas. A distância histórica que

inevitavelmente temos dessas produções nos possibilita o exercício de uma criticidade aguda e atenta às contradições, mas não autoriza, de modo algum, a reprovação de modelos históricos e sociais referentes àquele tempo. No caso de *Iracema*, em particular, o cuidado deve ser redobrado, uma vez que se trata de outra civilização, uma tribo indígena, com preceitos, hierarquias – também patriarcais – e convenções distintas das ocidentais, ainda que tudo isso tenha sido focado pelas lentes de Alencar, um escritor brasileiro, mas de formação europeia.

### **3.2 Sertanejas: a inclusão de outros *Brasis***

Avançando nossa análise acerca das personagens femininas que aparecem nas diversas modalidades regionalistas engendradas pela literatura brasileira, passemos agora às produções sertanistas. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, o sertanismo literário surge para substituir, em certo sentido, a função social do indianismo no paradigma literário, uma vez que a figura indígena deixa de atender as exigências de um herói nacional, sendo *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay, seu produto mais bem-acabado. Do mesmo filão que fundamenta a produção indianista, essa tendência nutre uma grande idealização pelo sertão e seus tipos humanos, sejam eles homens ou mulheres, fazendeiros ou camponeses. É evidente que a idealização de tipos humanos (vinda do Romantismo) é frequente tanto no regionalismo de feição indianista como sertanista.

Entretanto, Taunay inaugura uma linhagem de obras que ameniza os excessos românticos quando, através de uma linguagem fiel e objetiva de uma região, tenta apreender os valores, costumes e comportamentos de um grupo social específico, no caso o próprio sertão mato-grossense e seus habitantes, vide o capítulo que abre o livro, “O sertão e o sertanejo.” Isso se deve ao fato de que, ao contrário de alguns escritores românticos das primeiras gerações, a exemplo de José de Alencar, que situavam seus romances em lugares que eles mesmos desconheciam, Taunay aproveitou suas viagens e missões militares como estratégia do seu fazer literário. Partia do que observava e constatava acerca dos povos e culturas das regiões pelas quais viajava. É desse modo, portanto, que o autor se distancia dos modelos vigentes na época, antecipando traços da fase seguinte: o Realismo, o que não o exime da atitude idealizadora, ainda que ela seja parcial.

Se até então o espaço era elemento predominantemente de mera ambiência e pano de fundo para o desenvolvimento narrativo, longe de estabelecer qualquer relação intrínseca e subjetiva com as personagens da trama e suas ações, aqui passa a ter valor discursivo, a produzir sentido e a integrar a obra, ainda que de forma incipiente, enquanto categoria narrativa. No

entanto, cabe dizer que aqui não se trata ainda de regionalismo desenvolvido, propriamente dito, isto é, aquele que vê no espaço fundamental e intransferível valor na constituição de uma obra, algo que não se verifica em *Inocência*. Apesar do fascínio geográfico, o sertanismo romântico buscou valorizar as culturas nacionais, sobretudo as mais isoladas, para fazê-las símbolo da identidade da nação, e não da valorização regional. Em suma, do indianismo para o sertanismo renovam-se os tipos, as paisagens e os tempos, mas os temas, horizontes e técnicas utilizadas na formulação das obras pouco se alteram, mantendo vivo o *modus operandi* romântico, inclusive no que tange à construção das personagens.

*Inocência* (1872) trata novamente da história de um amor impossível, dessa vez entre Cirino e Inocência, uma jovem moça sertaneja que, como tantas outras personagens desse tempo, foi treinada para as tarefas domiciliares e a absoluta obediência aos ditames masculinos. Filha de Pereira, um pequeno proprietário de terras, Inocência cresce órfã, sob as ordens do pai e à vista de seus auxiliares: o anão Tico, uma espécie de guarda-costas da jovem, seu noivo Manecão Doca e outros capangas, constituindo juntos o núcleo de personagens rurais do enredo. Em contraste, tem-se os personagens e o modo de vida urbano, caracterizado pelos personagens Cirino, jovem farmacêutico solicitado para cuidar de Inocência, o estrangeiro naturalista Meyer e seu criado, Juca.

A oposição que se estabelece entre o modo de vida rural e urbano é proposital e constata, em certo sentido, o caráter regionalista da obra, que preza pela valorização de um grupo em detrimento do outro. A experiência do homem rústico ganha ares de idealização e superioridade em relação aos valores citadinos, sobretudo através dos comentários tecidos pelo narrador a respeito das ações dos personagens.

Sendo uma obra de transição<sup>39</sup>, a caracterização das personagens, principalmente das mulheres, parece filiar-se aos modelos românticos, nos quais são valorizados a beleza física e o caráter justo e maternal, como vemos nesta descrição:

[...] era Inocência de beleza deslumbrante. Do seu rosto irradiava singela expressão de encantadora ingenuidade, realçada pela meiguice do olhar sereno que, a custo, parecia coar por entre os cílios sedosos a franjar-lhe as pálpebras e compridos cílios a ponto de projetarem sombras nas mimosas faces. Era o

<sup>39</sup> Como explica Ourique (2008, p. 2), tanto a crítica como a historiografia literárias postulam *Inocência* como “romance de passagem” (CANDIDO, 1981), isto é, de transição do Romantismo para o Realismo, que se dá entre 1870 a 1890, período no qual Taunay e Franklin Távora aparecem como as principais referências. Para Antônio Candido, esses autores dão continuidade à missão de José de Alencar que, orientado por um “nacionalismo ideológico”, trouxe o índio e o sertanejo para as letras nacionais. Do mesmo modo, Alfredo Bosi (1994) e João Luiz Lafetá enquadram Taunay, respectivamente, como “escritor romântico-realista” e “diferente da maioria dos nossos românticos.” (LAFETÁ, 2000, p. 280-281, *apud* OURIQUE, 2008, p. 2).

nariz fino, um bocadinho arqueado; a boca pequena, e queixo admiravelmente torneado. (TAUNAY, 1987, p. 34).

A própria escolha dos adjetivos empreendidos pelo autor, “singela”, “encantadora”, “sereno”, já configura o ideal de mulher recomendado pelo autor. A protagonista que dá título ao livro é uma jovem moça sertaneja, filha de fazendeiro, que se encontra doente. Em busca de ajuda, seu pai pede que o enfermeiro Cirino a medique e acompanhe sua recuperação para que, depois de curada, se case com Manecão Doca, a quem fora prometida, num arranjo de bens e de família.

Como toda narrativa de viés romântico, a obra vai, aos poucos, esboçando a fisionomia delicada e frágil da jovem estimada por todos, como ditam os padrões dessa escola literária. Tal como Iracema, sua personalidade e características físicas são sempre comparadas à perfeição da natureza, o que nos remete, novamente, às estratégias utilizadas pelos românticos para o efeito de idealização, como se nota a seguir:

[...] quando tem saúde é coradinha que nem mangaba do areal. Tem cabelos compridos e finos como seda de paina, um nariz mimoso e uns olhos matadores [...] - Deixa-me ver bem o teu rosto, dizia Cirino a Inocência. Para mim, é muito mais belo que a Lua e tem mais brilho que o Sol. (TAUNAY, 1987, p. 31; 83).

Esse tipo de tratamento se estende por toda narrativa, dando ar de plenitude à moça, que, mesmo doente e debilitada, é venerada pelo pai, por Cirino, por Manecão e por Tico, um empregado da família, além de despertar o interesse do cientista Meyer, como demonstram algumas falas e atitudes desses personagens:

Ficou este pois, ao lado da menina e, como se batesse de chapa a luz colocada numa prateleira da parede, pôs-se a contemplá-la com enleio e vagar [...] Pereira tardava; e Cirino, com os olhos fixos, a fisionomia meditativa e um pouco de palidez, que denunciava a íntima comoção, não se fartava de admirar a beleza da gentil doente. (TAUNAY, 1987, p. 44).

Numa outra situação, Meyer é quem se presta a destacar a beleza da moça, despertando com isso o furor enciumado de seu pai, que, de pronto, desaprovou o atrevimento do estrangeiro: “Além do mais, sua filha é muito bonita, muito bonita, e parece boa deveras... Há de ter umas cores tão lindas, que eu daria tudo para vê-la com saúde... Que moça!... Muito bela!” (TAUNAY, 1987, p. 56). De modo geral, a imagem que se pretende construir é a de uma moça pura, inocente, como já antecipa o próprio nome da protagonista: Inocência. Por outro lado, é também sinônimo de desejo e fonte de satisfação sexual, da cobiça masculina, autorizada

e nada velada: repete-se, aqui, a síntese tentadora da virgem a ser deflorada, tal como ocorre em *Iracema*.

Outro aspecto a ser destacado é que, na maior parte dos romances lidos, *esse* tipo de imagem de santidade é construído paralelamente a personagens femininas sedutoras, más, que façam contraponto ao ideal de beleza e candura que se quer destacar. Nesta obra não verificamos a estratégia de comparação “mulher pura” *versus* “mulher impura”, na qual se julga a segunda para exaltar a primeira. Parece-nos que a ferramenta utilizada para dar ares de pureza à donzela é a descrição e caracterização empregadas pelo narrador, como se nota nesta minuciosa narração, na qual a voz narrativa esquadrinha os sentimentos de Cirino:

Aquele venusto rosto que contemplara a sós; aqueles formosos olhos, cujo brilho a furto percebera, aquele colo alabastrino que a medo se descobrira, aquelas indecisas curvas de um corpo adorável, todo aquele conjunto harmonioso e encantador que vira à luz de frouxa vela, fatalmente o lançavam nesse pélagos semeado de tormentos que se chama paixão! [...] Envolvida em sua pureza como num manto de bronze, entregava-se Inocência com exaltamento e sem reserva a força da paixão. E essa natureza pudica e delicada a tal ponto dominava a Cirino que invencível acanhamento o prendia ante a débil donzela, alheia a todos os mistérios da existência. (TAUNAY, 1987, p. 46; 87).

Prometida a Manecão, um homem bruto criado nas redondezas do sertão, a personagem é impossibilitada de viver ao lado do farmacêutico. Embora notasse sinais de afeto entre os jovens, Pereira, pai da moça, preza pela “palavra de homem” e não abre mão do compromisso firmado com Manecão, forçando-a a se casar com ele. Numa conversa pretensiosa com Cirino, Pereira deixa claro que, independentemente do que sentia a moça pelo pretendente, era de sua vontade que ela e Manecão se casassem, não cabendo à jovem questionar a decisão do patriarca.

Acerca disso, em trabalho sobre a história das mulheres sertanejas, Miridam Falci (2000) explica que o casamento, mais do que união conjugal entre pares, era estratégia de manutenção da riqueza e fortalecimento das inter-relações entre famílias oligárquicas locais. Trata-se de acordos que garantiriam, acima de tudo, a ampliação dos patrimônios territoriais e a permanência do poder nas mãos dos fazendeiros. Esses interesses talvez justifiquem a relutância de Pereira em abrir mão do trato firmado com Manecão, ainda que soubesse que sua filha não o amava, como garante o fazendeiro: “Dei-lhe palavra de honra que minha filha haverá de ser sua mulher... a cidade já sabe e... comigo não quero histórias... É o que lhe digo.” (TAUNAY, 1987, p. 110).

Frente a isso, a Inocência não coube muito, a não ser lutar em vão contra as imposições e ameaças de seu pai, “- Nocência, daqui a bocadinho Manecão chega da roça... você há de ir

para a sala... se não fizer boa cara, eu a mato. E erguendo a voz: - Ouviu? Eu a mato.” (TAUNAY, 1987, p. 112). Depois de chegado Manecão, a moça vai para a sala e, em diálogo áspero com o vaqueiro, o afronta:

- Eu?... Casar com o senhor?! Antes uma boa morte!... Não quero... não quero... Nunca... Nunca...  
Manecão cambaleou.  
Pereira quis pôr-se de pé, mas por instantes não pôde.  
- Está doida, balbuciou, está doida.  
E, segurando-se à mesa, ergue-se terrível. (TAUNAY, 1987, p. 119).

Em resposta à sua provocação, o pai não hesitou em agredi-la na frente dos homens que na sala estavam:

- Então você não quer? Perguntou com os queixos a bater de raiva.  
- Não, disse a moça com desespero, quero antes...  
Não pôde terminar.  
O pai agarrara-a pela mão, obrigando-a a curvar-se toda.  
Depois, com violento empurrão, arrojou-a longe, de encontro à parede. [...] Ia Pereira precipitar-se sobre ela como para esmagá-la debaixo dos pés, mas parou de repente... (TAUNAY, 1987, p. 119).

Como explica Falci (2000), não cabia à mulher questionar o par que lhe fora mais do que sugerido: fora imposto pela família. A ela cabia aceitar, com resignação, a escolha de seus entes, nem que para isso fosse preciso surrá-la, como exemplifica o fragmento acima. A atitude de Pereira revela outra forma de dominação mais do que enraizada no sertão nordestino: a violência contra a mulher, seja ela conjugal ou não, como enfatiza o próprio personagem já no início do livro: “Bem faziam os nossos do tempo antigo. As raparigas andavam direitinhas que nem um fuso... Uma piscadela de olho mais duvidosa, era logo pau...” (TAUNAY, 1987, p. 31).

Diante disso, fica claro que esse tipo de ação coercitiva, aplicada sobre as mulheres que apresentavam certos comportamentos censurados para a época, era regra, era lei, pois como afirma o próprio Pereira, vinha de “tempo antigo”, tornando-se comum naquele contexto e naturalizada pela cultura sertaneja. Capítulos adiante, o pai confessa que prefere vê-la morta a vê-la casada com outro homem que não aquele de seu apreço: “Quero antes vê-la morta, estendida, do que... a casa de um mineiro desonrada... As pressas saiu do quarto, deixando Inocência na mesma posição. - Pois bem, murmurou ela, já que é preciso... morra eu!” (TAUNAY, 1987, p. 112).

Trata-se, portanto, de uma questão de honra, já que a morte garantiria a pureza da filha e do nome da família. Nessa conjuntura a morte também foi a única saída para a protagonista livrar-se do casamento forçado com Manecão: “Inocência, coitadinha... Exatamente nesse dia

fazia dois anos que o seu gentil corpo fora entregue a terra, no imenso sertão de Sant'Ana do Paranaíba, para aí dormir o sono da eternidade.” (TAUNAY, 1987, p. 128). Como se vê, Inocência aparece submetida a um universo dominado por regras masculinas, onde tudo é controlado pelas vontades do patriarca, inexistindo qualquer possibilidade de descumprir o que por ele foi determinado. Mantida sob rigoroso enclausuramento, Inocência segue a mesma sina de grande parte das mulheres do século XIX: o confinamento doméstico, em que o lar representa a máxima de suas vidas e o único lugar em que podem ter algum tipo de reconhecimento, já que os espaços públicos pertencem aos homens, cabendo às mulheres, além da casa, somente as práticas religiosas.

Falci (2000) afirma que, nos anos oitocentos, mesmo as moças com maior grau de instrução, pertencentes a famílias tradicionais, como é o caso de Inocência, eram privadas de conviver e pertencer à esfera pública. Ao contrário dos primos e irmãos, que eram enviados às capitais para nelas receber noções de filosofia, instruções de latim e conhecimentos gerais, muitas filhas de famílias de elite nunca saíram da propriedade. A elas foi negado o direito de estudar as primeiras letras, de realizar o curso médio e ingressar em universidades, já que muitas cresceram, casaram-se e em geral, morreram nas próprias fazendas de gado em que nasceram.

Para citar as exceções, algumas famílias contratavam professores particulares para ensiná-las a ler e escrever o próprio nome, mas não mais do que isso, visto que a prioridade das “moças de família”, era aprender a “bordar em branco, o crochê, o matiz, a costura e a música.” (TAUNAY, 1987, p. 251). De forma geral, as meninas sertanejas deviam conviver com suas amas e mães, para com elas aprender o comportamento moderado e solícito esperado de uma boa moça e futura esposa.

No caso de Inocência, órfã de mãe, cresce isolada na fazenda cercada de figuras masculinas e responsabilidades domésticas, como relata a própria personagem: “Sou filha dos sertões; nunca morei em povoados, nunca li em livros, nem tive quem me ensinasse coisa alguma...” (TAUNAY, 1987, p. 87). Certa vez, em conversa com Cirino, Pereira relata ao moço alguns despropósitos de *Nocência*, como era chamada pelo pai, dentre eles um episódio em que ela pede para ser alfabetizada. Em tom de reprovação, o patriarca comenta: “Pois não é que um belo dia ela me pediu que lhe ensinasse a ler?... Que ideia!” (TAUNAY, 1987, p. 33). Isso revela mais uma das interdições impostas às jovens do interior.

Por fim, o desfecho da trama carrega a dramaticidade e o peso dos amores impossíveis, comuns às narrativas românticas que querem preservar a idealização do amor puro: Cirino morre como herói, enfrentando seu rival e lutando honestamente, e Inocência, desolada, desfalece de tristeza. Como aponta Benilde Caniato (2004) em artigo sobre a obra, as figuras-

tipos ideais são ditadas pelo convencionalismo romântico: a mulher ideal, intocável e detentora da cultura “autêntica” e o homem apaixonado, protetor, estrangeiro àquele universo de impossibilidades. Além disso, pode-se dizer que, através de Cirino e Manecão, a narrativa reitera a oposição “homem do sertão” *versus* “homem da cidade”, presente em outras obras que integram essa tradição, nas quais o cidadão ameaça e interfere no modo de vida do sertanejo.

Em *O tronco do ipê* (1871), por exemplo, José de Alencar materializa a oposição temática “mimetismo” *versus* “autenticidade cultural” em duas personagens femininas que representam valores culturais opostos, estando uma ligada à cidade e, portanto, à cultura europeia, enquanto a outra liga-se ao universo rural, camponês, e, por isso mais autêntico, segundo a concepção do autor. De modo geral, o livro narra a decadência da produção cafeeira na fazenda Nossa Senhora do Boqueirão, localizada nos arredores da zona da mata fluminense, onde Mário, Adélia e Alice cresceram praticamente juntos, compartilhando sonhos, medos e aventuras. O título da obra faz referência a um antigo tronco de ipê, outrora forte e vistoso, que agora representa o declínio das famílias oligárquicas.

Como era de costume, Adélia, prima de Alice, costumava ir para a fazenda e ali passar longos períodos. A personagem urbana é uma menina da corte que busca reproduzir as condutas e o comportamento europeus, tal como exigiam os protocolos sociais destinados às pessoas de sua classe. Na contramão, Alice é uma jovem do campo, humilde, que se dedica vigorosamente às atividades domésticas e se prepara para a pretendida vida conjugal. A moça é valorizada pela autenticidade de seus costumes e, dentre as duas, é considerada a “verdadeiramente” brasileira pelo narrador, visto que sua essência de moça do interior permanecia resguardada das influências externas, ao passo que Adélia é hostilizada por seu interesse “fútil”, sempre voltado à moda francesa e aos costumes importados.

Como nas obras anteriormente citadas, ambas as personagens são minuciosamente descritas por um narrador que não poupa adjetivos para caracterizá-las. Nota-se, no entanto, certo empenho para, dentre elas, fazer sobressair as qualidades e encantos de Alice, a moça roceira, como ela mesma se denomina.

Alice, a mais esbelta das duas, tinha certa vivacidade e petulância que revelavam a flor agreste, cheia de seiva, e habituada a se embalar ao sopro da brisa, ou a beber a luz esplêndida do sol. Seus cabelos de um louro cendrado, encrespando em opulentos anéis, voavam-lhe pelas espáduas, e às vezes com a mobilidade da gentil cabeça escondiam-lhe o rosto como um véu [...] Quem lhe via os grandes olhos velutados de azul, sempre límpidos e serenos, e os lábios mimosos sempre em flor, comparava naturalmente essa alma pura a um lago sereno engastado em um berço de boninas e cuja onda límpida é apenas frisada pela asa diáfana do silfo, pela pétala da flor, ou pelo suspiro da aragem.

Seu passo era ágil, rápido e sutil como o passarinho, de que tinha a volubilidade e a gentileza. (ALENCAR, 2014, p. 13).

Neste trecho, “gentil”, “sereno”, “pura” e “gentileza” são alguns dos vocábulos utilizados para descrever suas características físicas e comportamento nobre, ao qual o narrador demonstra grande apreço: “Quem visse as duas meninas, acharia sem dúvida mais bonita Adélia, porém gostaria muito mais de Alice.” (ALENCAR, 2014, p. 14). Inspirada nos valores urbanos da corte carioca, Adélia acaba recusando muitos dos costumes cultivados na fazenda, como se não fizesse parte daquele universo em que também foi criada. Quando juvenzinha, reprova uma série de comportamentos da prima que, apegada às brincadeiras e tradições da roça, não abria mão de cultivá-las. Adélia projeta, portanto, os valores da cidade, de ares afrancesados, como se fossem mais valiosos que os de sua própria cultura.

Num episódio em que brincavam numa goiabeira, Adélia ordena: “-Não trepe, Alice; não é bonito; estraga as mãos e pode romper seu vestido.” (ALENCAR, 2014, p. 16). Em outro, desiste de um jogo por julgá-lo impróprio para uma “mocinha do tom.” (ALENCAR, 2014, p. 20). Depois de moças, enquanto se distraíam com os preparativos para o Natal, Adélia tenta advertir a prima sobre os novos hábitos da cidade, mas Alice de pronto recusa seus conselhos “-Não estamos na Corte, minha faceira, mas na fazenda; e também temos cá nossas modas.” (ALENCAR, 2014, p. 104-105).

O autor acaba por enaltecer a figura de Alice, à medida que ironiza os “melindres” e “exageros” de Adélia. Parece-nos também que, para além da crítica ao mimetismo, Alencar promove um contraste entre a mulher urbana que se interessou por outras coisas que não a lida doméstica e aquela camponesa, laboriosa nos feitos caseiros, submissa aos valores (ou tradições) herdados do período colonial, no qual à mulher cabem somente os assuntos de sua parentela e nada mais. Esses aspectos tornam-se claros quando, logo nas primeiras cenas, os movimentos de Alice revelam como as mulheres daquele contexto eram “protegidas” dos olhares de fora, sofrendo certo isolamento em relação ao convívio social.

Além de transitar somente pela fazenda de sua família, Alice, depois de moça, dedicava-se integralmente às tarefas da casa, mostrando grande satisfação em comandar a rotina da lida, ao contrário de Adélia que preferia “mandar alguém” para fazê-lo, como vemos neste excerto:

- Onde vai você, Alice? perguntava Adélia.
- Correr a lida, respondeu a menina descendo a escada da copa. Quero ver o que fizeram por aí.
- Por que não manda alguém?
- Se eu tenho prazer nisso! Já tirou a cocada do fogo, Vicência? Manda ver as compoteiras de cristal, Eufrosina. E esta clara? É preciso bater já para os

suspiros. Olha lá, quero um suspiro bem alvo e bem doce, como os que saem desta boquinha. (ALENCAR, 2014, p. 106).

Quando julgava mal feito o serviço, refazia ela mesma os misteres caseiros, “e ali estava ela emendando o que não achava bom, e fazendo por suas mãos o que não executavam com a desejada rapidez.” (ALENCAR, 2014, p. 97). Além disso, Alice utilizava um relógio preso à cintura para cronometrar o tempo utilizado para cada tarefa doméstica, o que evidencia ainda mais a importância que esses afazeres ocupavam em sua vida, a ponto de serem fiscalizadas por um ponteiro.

Essas são algumas atitudes da personagem, que constroem a imagem da mulher prendada, um ideal de vida doméstica valorizado por todos à sua volta, em contraposição à figura de Adélia – preguiçosa, interesseira, fútil –, que materializa, de certo modo, o ideal feminino ameaçado pelos signos do progresso que avançava paulatinamente para o interior do Brasil. Diante disso, para o narrador, é Alice quem recebe melhor educação, já que fora, desde menina, instruída para ser uma perfeita dona de casa, enquanto Adélia não se ocupava de tais assuntos.

Alice era a menina brasileira, a moça criada no seio da família, desde muito cedo habituada à vida doméstica e preparada para ser uma perfeita dona de casa. [...] Alice, embora adquirisse todas as prendas de sala, que a teriam distinguido em uma sociedade elegante, não deixava por isso de apreciar em extremo o papel de doninha de casa [...] Adélia ao contrário era o tipo, raro então e hoje muito comum, de certos costumes de importação; era a mocinha de maneiras arrebicadas à francesa, cuidando unicamente de modas e do toucador. [...] Portanto o perfil verdadeiro e natural era o de Alice [...] Era preciso ver a gentileza com que a menina desempenhava todos os seus deveres de dona de casa, e se ocupava dos mais humildes serviços sem nunca perder aquela graça maviosa que sorria em toda a sua pessoa... (ALENCAR, 2014, p. 107).

É, portanto, por manter as tradições de uma sociedade fundamentada no patriarcalismo que Alice foi considerada sinônimo de autenticidade cultural, cuja forma Alencar desejava expressar neste romance de feição regionalista.

Outro mecanismo utilizado pelo autor para opor essas figuras femininas e com isto valorizar os aspectos regionais frente aos urbanos diz respeito àquele contraste do qual já falamos neste trabalho, em que uma das personagens, neste caso Alice, é pura, idealizada, aproximando-se das figuras virginais da mitologia cristã, enquanto a “outra”, aqui Adélia, possui as ilicitudes da carne, isto é, o poder da sedução. Ressalte-se que neste romance não se apresentam dicotomias muito bem definidas, ou seja, mulheres radicalmente santas ou sedutoras, boas ou más, puras ou impuras, apontando para as representações femininas das

produções posteriores, nas quais, como discutiremos mais adiante, esses temperamentos e intenções se entrecruzam.

De todo modo, em *O tronco do ipê* os ares de santidade são dados à jovem roceira:

Alice era a imagem de um anjo em cera. Seus cabelos louros, molduravam-lhe o rosto como um resplendor [...] A cútis alva tinha uma doce transparência produzida pela polarização da luz de sua alma que se refrangia para o céu. (ALENCAR, 2014, p. 77).

Adélia, por seu turno, destilava o sopro da sedução: “Próximo à janela, em uma banquinha oval, Adélia enfeitiçava o Lúcio e o Frederico sentados a um e outro lado. Os olhares dos dois moços pareciam abelhas em torno de um botão de rosa, guardado por manga de vidro.” (ALENCAR, 2014, p. 103).

Nessa esteira, *O sertanejo* (1875) promove o mesmo tipo de fenômeno comparativo, em que duas mulheres são colocadas em polos opostos, sendo reverenciadas ou insultadas de acordo com as atitudes que tomam e os temperamentos que encerram. Flor é a filha do capitão-mor, amada pelo jovem Arnaldo, mas prometida a Marcos Fragoso. Águeda é viúva, aparece na segunda parte do romance, e chega à fazenda de Quixeramobim acompanhada de um cavalo e de um velho. Enquanto Flor é comparada à Virgem da Capela, elemento máximo de representação da santidade feminina na mitologia cristã, “D. Flor tinha com efeito em seu puro e nívoo semblante a maviosa serenidade que se admira nos mais belos modelos da Santíssima Virgem; e que é como um ressumbro do céu.” (ALENCAR, 1999, p. 147). Águeda era considerada a própria encarnação dos desejos da carne.

Lasciva e tentadora, a viúva despertava em Arnaldo intenso “fulgor” que lhe queimava o corpo e a alma, já que “tinha nas veias o sangue ardente do boêmio tocado pelo sol americano. O prazer de fascinar um homem e cativá-lo a seus encantos, bastaria para excitá-la...” (ALENCAR, 1999, p. 127). Ele, como íntegro e ingênuo herói romântico que é, esquiva-se o tempo todo da moça, prezando o autocontrole e a nobreza de seu corpo e de seu espírito.

No capítulo intitulado “Tentação”, Águeda tenta aliciá-lo, atraindo-o para os seus aposentos. Quando lá estão, lança a investida de um beijo. Estarrecido, o mancebo se esquiva da moça, rejeitando o pecado ali encarnado.

Arnaldo estremeceu, como se visse diante dele uma serpente, a cuspir-lhe no rosto, sua baba impura. Recuou soltando um rugido surdo, e as mãos ambas impelidas por um instintivo movimento de horror, foram cerrar-se no colo da moça. [...] sentindo nas mãos as retrações convulsivas da mísera mulher as quais êle tomava pelo colear da serpente. As vascas da agonia indicavam-lhe que o réptil ainda vivia, e êle esperava. (ALENCAR, 1999, p. 129).

Essa aproximação da personagem com a serpente remete a outro episódio, no qual Flor, ainda menina, tenta copiar a imagem da Virgem Maria, que, não coincidentemente, está esmagando uma serpente – metáfora do próprio demônio – com os pés.

Nessa noite Flor pediu à mãe um cordão de ouro para o pescoço de Nossa Senhora, a quem o havia prometido. O cumprimento dessa promessa deu causa a um novo e singular capricho da menina. Reparou ela que a Virgem da capela pisava a cabeça de um dragão, em cuja figura a tradição católica simbolizava o inimigo. Aquela circunstância ficou-lhe gravada, trabalhou-lhe no espírito e afinal deu de si. Um dia Flor lembrou-se de pisar a cabeça de uma cobra. (ALENCAR, 1999, p. 113).

Desse modo, a narrativa vai tecendo um paralelo implícito de contraposições da figura feminina representada como santa ou como demônio, traduzindo as representações de gêneros e padrões de sociabilidade feminina e masculina da época. A demonização de Águeda ocorre, portanto, à medida que Alice vai sendo santificada, confirmando, mas uma vez, o caráter dúbio e polarizado que se delegou à mulher, não só na literatura regionalista, mas em grande parte da produção oitocentista.

Semelhante a Alice, Berta, do romance *Til* (1872), é outra personagem da tradição regionalista que leva em sua existência todos os estigmas que foram atribuídos à “boa mulher.” Caridosa, a protagonista do livro, também apelidada de “Til” pelo jovem Brás, um de seus admiradores, personifica o típico perfil de heroína romântica: bela, meiga, venerada por todos que a cercam e desejada por todos os homens à sua volta. Berta exerce grande influência sobre todos os personagens do romance. Em contraposição à sua imagem santificada, Besita, mãe de Berta, é disputada desde o início do romance por dois homens: Luis Galvão e João. Besita acaba se casando com Ribeiro, um terceiro pretendente, que, logo após a noite de núpcias, parte em viagem para resolver as questões de sua herança. Como era comum naquela época, Besita aguarda o retorno do marido, e nesse intervalo acaba se envolvendo com Luís, de quem engravida. Dessa relação nasce Berta. Ao retornar de viagem, Ribeiro encontra a esposa com uma criança nos braços e acaba assassinando a mulher. Identifica-se, aqui, através do assassinato da personagem feminina, a punição para sua conduta “supostamente” infiel.

Como explica Judith Butler (2003), a punição, tais como assassinatos, enclausuramento, interdição, violências físicas, dentre outras, podem ser interpretadas como consequência de performances não esperadas para o comportamento feminino. Da mesma forma que Butler, Thomas Bonnici (2007) faz referência ao aniquilamento<sup>40</sup> da mulher, que, como punição,

---

<sup>40</sup> Segundo Bonnici (2007), esse conceito diz respeito a uma visão que decorre da ideologia patriarcal, que impõe à mulher papéis sociais – dona de casa, esposa, filha, como se ela fosse predestinada a executá-los, e estes fossem

sugere castigos e condenação em casos de rebeldia ou desvio das mulheres em relação às normas impostas pelo patriarcado, como verificamos desde *Iracema*, punida, em certo sentido, por perder a virgindade prometida ao deus Tupã, até Conceição, personagem do romance *O quinze* (1930), por exemplo. Nesse entremeio estão Inocência, Águeda, Besita, Madalena, Luzia-Homem, dentre outras, sobre as quais falamos e ainda falaremos neste percurso.

No caso de Besita, trata-se, na verdade, de um crime motivado pelo ciúme e pela ideologia de que o corpo feminino, via casamento, torna-se propriedade do marido e da instituição familiar. Identifica-se, aqui, uma nova modalidade de infração, o crime de honra, bem sintomático de sociedades estruturadas sob uma conduta moral que visa a manutenção dos interesses masculinos. Embora não seja constitucionalmente permitido, o “crime de honra” ou “crime em legítima defesa de honra” foi – e ainda é – muito recorrente em civilizações patriarcais, sejam elas ocidentais ou não, e se dá quando cônjuges ou pretendentes suspeitam ou de fato comprovavam a infidelidade de uma mulher, assassinando-a a fim de “limpar” a honra manchada.

Numa leitura crítica acerca da produção alencariana – o que também vale para a produção de Taunay – Bonnici (2007) afirma que nos textos indianistas e sertanistas deste escritor a representação da mulher revela, essencialmente, a expressão do desejo e da fantasia masculina. Essas figuras, via de regra puras e submissas, representam a plenitude e a felicidade dos homens que as estimam, sendo esta sua única função dentro das narrativas de viés romântico. Tal função padronizada e restrita imposta às mulheres não dá espaço para que suas inquietações enquanto sujeito apareçam, justamente por elas não serem consideradas sujeitos dotados de subjetividade e aspirações. Nessas produções, como verifica Bonnici (2007), a mulher não passa de um objeto de desejo masculino *duplamente colonizado*<sup>41</sup>, cujo destino está detalhadamente traçado e decidido pelo mando masculino.

Por outro lado, como dissemos anteriormente, grande parte dos romances alencarianos urbanos tem a mulher como fulcro de energia narrativa. Seja “evanescente e apagada”, como ocorre em *A viuvinha* (1857), ou a imperiosa Emília Duarte, protagonista de *Diva* (1864), elas sempre ocupam o cerne da ação narrativa, chegando, em alguns casos, a confrontar-se com os homens em certo pé de igualdade, como se verifica em *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875). Já nos

---

inerentes à sua constituição. Enquanto a figura masculina é representada como dominadora, ativa, agressiva e autoritária, a mulher é reduzida à subordinação, à passividade, à submissão e à marginalidade.

<sup>41</sup> Trata-se de um conceito usado para definir a situação da mulher nas colônias, vítima de uma dupla colonização: a do poder imperial, do colonizador, e a dominação patriarcal. Esse entrelaçamento de opressões resistiu mesmo depois de terminada a era colonial, prova disso é a quantidade de representações femininas estereotipadas que encontramos na literatura pós-colonial.

romances de feição regionalista é o homem que ocupa o lugar de destaque<sup>42</sup>. Na verdade, todos esses romances tinham as mulheres como público leitor em seu horizonte, e eram a elas direcionados, a fim de doutriná-las à moral e aos valores aos quais o Brasil imperial pretendia se assemelhar.

Grande parte dos romances de formação criaram, em seu bojo, parâmetros e referências a serem seguidos pelos “novos” cidadãos, agora “civilizados” e integrados ao mundo ocidental. Em síntese, pode-se dizer que as atividades culturais, incluindo a produção romanesca – mas não só ela – funcionaram como aparato de controle e disseminação de ideais estrangeiros no Brasil Império, a fim de doutrinar a conduta das mulheres do século XIX, educadas à pureza e à submissão, exemplificando, inclusive, via literatura, o alto preço pago por algumas personagens que violaram as regras recém impostas nesse território.

É desse modo, portanto, que essas representações traduzem esteticamente os valores de um determinado tempo e espaço, no caso as províncias do Brasil do século XIX, cujas “condições locais de povoamento, as condições ambientais de clima e a formação de uma sociedade patriarcal altamente estratificada” (FALCI, 2000, p. 275), acabam projetando outros signos artísticos, específicos do universo feminino sertanejo e suas historicidades. Traçando um paralelo entre as duas obras mais analisadas até aqui, é possível dizer que *Inocência* é mais subversiva que *Iracema*, justamente por ter consciência de suas vontades e mantê-las, literalmente, até o fim de sua vida, não se dobrando, em nenhum momento, a vontades alheias à sua, o que a levou – e aqui identifica-se o tom moralista da obra – à morte. No entanto, há que se considerar que *Iracema* pertence a outra etnia, com a qual Alencar não interagiu de fato, utilizando características femininas europeias e/ou brasileiras para representá-la.

### 3.3 Realismo e naturalismo: um antimodelo

Como discutíamos no primeiro capítulo, *Dona Guidinha do Poço*, romance de Oliveira Paiva, pode ser considerada uma das obras mais bem realizadas durante a influência realista-naturalista nas letras nacionais. Dando continuidade ao trabalho iniciado por Visconde de Taunay, Paiva retoma os procedimentos suscitados ainda no Romantismo em relação ao espaço,

---

<sup>42</sup> Essas disparidades de gênero ficam claras já nos títulos da produção desse autor, pois enquanto seus romances urbanos suscitam imagens femininas - *A viuvinha* (1857), *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875) -, suas obras regionalistas aludem, majoritariamente, ao universo masculino: *O Guarani* (1857), *O gaúcho* (1870), *O sertanejo* (1875). Esse tratamento díspar evidencia ainda mais as relações de poder existentes entre homem e mulher, em que o primeiro ocupa os papéis sociais que importavam nos respectivos contextos: o sertanejo no sertão, o guarani na tribo, o gaúcho no pampa, etc., enquanto a mulher nessas conjunturas é apenas adereço da atuação masculina.

quando, de fato, articula personagem-ação-ambiente sem que haja hierarquização de uma categoria ou outra. Neste romance, Paiva transforma as descrições das paisagens em “índice revelador” das subjetividades das personagens, a começar por Guida, protagonista da trama, aproximando-se, com isso, do tratamento realista.

Como vimos, a construção dramática da narrativa se organiza em torno da protagonista, desenvolvendo-se a partir de suas escolhas. Embora trate do problema da seca, *Dona Guidinha do Poço* dá enfoque à questão humana, a problemáticas universais, evitando o localismo pitoresco que se verifica em tantas outras obras de sentido regionalista do mesmo período ou mesmo anteriores a ela. Como já dissemos, aqui o espaço regional vai sendo incorporado à narrativa à medida que o conflito se desenvolve, trazendo para o tecido narrativo a realidade local: linguagem, embora haja críticas ao uso do registro oral, valores, tipos humanos, paisagem, dentre outros aspectos. Desse modo, o caráter do espaço, até então pictórico, ganha agora dramaticidade e função estética na produção de sentido da narrativa.

Além disso, as inovações não se restringem apenas ao novo tratamento dado à linguagem, às personagens e ao dado regional. Mais do que isso, a representação da mulher acompanha o ritmo das transformações, destoando, em grandes proporções, das imagens anteriores. Parece, inclusive, que enquanto o Romantismo criou modelos de mulheres “perfeitas”, servis, envoltas em ares de santidade, como exemplo a ser seguido por toda uma genealogia, tal como se vê em *Iracema*, *Inocência* e outras, o Naturalismo-realismo, por outro lado, criou antimodelos, cujas condutas deveriam ser evitadas, refutadas enquanto parâmetro de “boa mulher”, segundo as convenções sociais da época.

Margarida ou Dona Guida, protagonista do romance em questão, marca o início de um novo modo de representar as figuras femininas na tradição regionalista. Irreverente, Dona Guida não comunga do padrão heroico naturalista, em que a passividade é traço determinante. Trata-se de uma mulher forte, geniosa, exigente, capaz de conduzir os rumos de sua própria vida e determinar o destino de todos à sua volta. Herdeira de larga fortuna em gado, terra, ouro e escravos – eis aqui o pressuposto libertador –, Margarida é chamada “chefã” e “Rainha” das terras que comanda, dada a sua influência sob a lei e a população local. Poderosa, era de “costume, daquela senhora, pródiga, respeitada, festeira e influente, soltar criminosos, obrigar a casamentos, e ser sempre assim honrada de longas comitivas à entrada e saída da vila.” (PAIVA, 1981, p. 60). Por sua atuação, Guida antecede, de certo modo, a Flauzina de “Esses Lopes”, de Guimarães Rosa, e a *Maria Moura*, de Raquel de Queiroz.

A conduta da protagonista está totalmente centrada em seus próprios interesses, tanto é que, ao contrário do que se esperava de uma “princesa” de família abastada, filha do capitão-

mor da vila, Margarida casou-se aos 22 anos, idade considerada ultrapassada para as moças de seu calibre, com um homem 16 anos mais velho que ela, o Major Joaquim Damião de Barros, pois, antes de se casar, quis “desfrutar a vidoca.” (PAIVA, 1981, p. 3).

Filha única, Guida era órfã de mãe e foi criada por seu pai, o Major Venceslau, que, desgostoso “de que ela não fosse macho” (PAIVA, 1981, p. 3), nunca pôs limites aos exageros da filha, nem teve autoridade que lhe freasse o gênio mandão. Aos dez anos de idade, por capricho, obrigou o pai a mandar fazer-lhe um cilhão pequeno, apropriado para seus quadris, para que ela pudesse montar a cavalo e “aos quatorze anos, quando as nossas meninas são feitas de amor e de susto, Guidinha atravessou o impetuoso Curimataú, de margem a margem, só porque uma outra duvidou.” (PAIVA, 1981, p. 5).

Desde pequena era protegida da avó, aprendeu a ler e escrever – habilidade mais comum aos jovens e meninos de famílias ricas –, saía e voltava quando queria, corria a vila montada nas garupas dos rapazes quando moça, sem se importar com sua reputação ou cortejadores, tal como agiria um jovem mancebo a essa idade.

Os parentes se queixavam de que o Venceslau, viúvo, criou a menina absoluta. O caso é que ela cresceu com todos os pendores naturais, uns por enfrear, outros por desenvolver. Criou-se como a vitela do pasto. A avó, mulher do primeiro Reginaldo, tão ríspida na educação dos filhos, foi de uma notável frouxidão para com a neta Guidinha. Se acontecia o pai repreender a bichinha, logo a velha reclamava [...] Saía de casa e entrava quando queria. Corregia a vila sozinha, habituada como estava aos conselhos e birras da avó, que parecia achar certo gozo, diga-se a verdade, nas desobediências da sua primeira neta. (PAIVA, 1973, p. 27-28).

Mais moça, tornou-se a verdadeira coronela daquela província do século XIX: geria os negócios da família, ordenava e desmandava seus criados, interferia nas decisões políticas, nos assuntos de milícia, religiosos e da comunidade de Quixeramobim. Nada passava imune à sua aprovação, sendo dela a última palavra.

Depois que o pai morreu, Margarida se casou com o major Joaquim Damião de Barros, pernambucano que chegou àquela região para comprar cavalos, e por ali ficou. Apesar do pouco amor, viveram bem até que Luís Secundino, sobrinho de seu marido, veio fugido de Goianinha, acusado de matar o seu padrasto e refugiou-se na fazenda do tio. A presença do moço desperta o interesse de Guida, que é prontamente correspondido por Secundino. A paixão torna-se incontrolável e, conseqüentemente, indisfarçável, a ponto de Major Quinquim, ao perceber as insinuações, expulsá-lo da fazenda. Enfurecida, Guida resolve encomendar a morte do marido com um famoso assassino da região. Este, porém, desiste no ato, mas Guida não se intimida, ordenando que Naiú, filho de um empregado da fazenda, execute sua ordem. Quinquim é

assassinado e todos se voltam contra Naiú. Guida é delatada e presa ao som de vaias e alarde da comunidade.

Em um trabalho dedicado a rastrear e analisar os diferentes tipos de *donzelas-guerreiras* que se fazem presentes no imaginário de culturas bastante diferenciadas, Walnice Nogueira Galvão (2000) caracteriza os atributos que definem os traços dessa figura cativante, recorrente em mitologias religiosas, tradições indígenas, etc. Para compreender os diversos perfis da *donzela-guerreira*, é preciso compará-los entre si e com os das demais personagens femininas que povoam o universo literário, reunindo tanto as características que lhes são comuns como aquelas que as diferenciam. Em síntese, porém, é possível dizer que “ela se destaca, de saída, por ser *outra*: ela não é mãe, nem esposa, nem prostituta, nem feiticeira, etc. Seu nicho muito especial deve ser procurado ali onde não radica nenhuma dessas.” (GALVÃO, 1997, p. 34).

Nesse panorama, Margarida parece enquadrar-se no tipo “Mandonas e Autárquicas”, nome que intitula um dos subcapítulos do estudo de Galvão, no qual a autora analisa diferentes donzelas-guerreiras dessa estirpe, pertencentes aos mais diversos filões literários, citando Dona Guidinha do Poço como caso mais relevante de nossa literatura. Diz a autora que o romance se destacaria por examinar o percurso de uma “mandona” desde as suas origens e formação até as últimas consequências de seus mandos (GALVÃO, 1997. p. 212), o que ocorre de fato em *Dona Guidinha do Poço*, visto que a narrativa tem início na infância de Guida e vai até a sua idade adulta, quando ela atinge o auge de sua excentricidade, ao caminhar orgulhosa e segura de si mesma rumo à prisão.

Além disso, Galvão explica que essas matronas, incluindo Luzia-Homem, de quem logo falaremos, “têm um cunho de força da natureza uma sexualidade marcante uma independência, um comando de si e dos outros”, encontrando antecedentes em José de Alencar, cujas personagens urbanas femininas – Aurélia, Diva, dentre outras – têm “mais discernimento, mais inteligência e sobretudo mais caráter que as personagens masculinas.” (GALVÃO, 1997, p. 212).

Quanto ao primeiro aspecto elencado pela autora, Guidinha se mostra, desde a juventude, muito dona de si mesma. Contrariando as regras da moral e dos bons costumes, ainda adolescente aventurou-se em carícias e afagos com os moçoilos da vila, sendo, inclusive, motivo de duelos e competição:

Os mancebos que frequentavam a casa, frequentavam-na sem dúvida por causa da moça, por via de ser ela muito das liberdades, muito amiga de agradar, não poupando nem mesmo as pequenas carícias que uma donzela, senhora de si, pode conceder sem prejuízo de sua física inteireza. (PAIVA, 1973, p. 290).

Quando adulta, casou-se por desejo e não por amor. Esta é a tese que defende Marta Célia Feitosa Bezerra (2006), em dissertação intitulada *Dona Guidinha: o poço dos desejos*. Ao final da pesquisa, Bezerra conclui, dentre outras coisas, que Dona Guida só se casou com o major Quinquim para poder realizar os seus desejos sexuais sem maiores constrangimentos e reprovações.

Desde o início, a atração era física e não algo sublime, feito de afeto e idealização. Nesta discussão, a defesa é de que a personagem revela uma nova condição para o feminino naquele contexto, justamente por não representar a esposa dedicada, apaixonada, pronta para satisfazer os desejos de seu cônjuge. Do mesmo modo, quando se vê atraída por Secundino, não hesitou em tirar de seu caminho os empecilhos que impediam a consumação dessa paixão proibida. No entanto, sabemos que o destaque dado pelo autor ao lado mais instintivo da personagem está diretamente ligado ao conjunto de escolhas estéticas e temáticas que tecem o Naturalismo literário. Isto, somado ao perfil contraventor da protagonista, cria uma imagem “libertária” de Guida, porém não se podem perder de vista os aspectos estilísticos que contribuem para produzir tal feição.

É bem verdade, também, que o romance traz outra configuração de estrutura familiar nordestina: em vez de uma numerosa prole, Margarida é filha única. Ao contrário da realidade de muitas moças, o seu casamento foi escolhido e planejado por ela mesma. Depois de falecido o pai, não foram contratados contadores ou especialistas que administrassem os negócios da família, tudo ficou sob sua responsabilidade, e ela assumiu sozinha, e com destreza, a gerência dos recursos de sua herança, da fazenda e de todo engenho. Aqui identifica-se a superioridade social e intelectual de que fala Galvão.

Era Guida quem ditava as regras de sua casa e de tudo o mais que o seu poderio alcançava. Respeitada por todos, mandava soltar, prender, perseguir e matar a quem desejasse, mantendo todos debaixo de suas ordens, subordinados às suas vontades, inclusive o próprio marido: “Margarida era, pois, uma criatura como ela mesma. Em casa, de branca, ela. O mais, preto, inferior, escravo, até o próprio marido, branco é verdade, mas subalterno pela sua índole e por não ter trazido ao monte um vintém de seu.” (PAIVA, 1987, p. 129).

Nesse ponto, parece que tanto a submissão do marido como a de todos que a cercavam, inclusive as figuras públicas e políticas, estão atreladas a um único e fundamental aspecto: a singular condição financeira de Guida, incomum a qualquer jovem moça daquele tempo. Isso justifica, inclusive, todas as regalias e facilidades que ela, enquanto mulher, teve durante toda a sua vida. Na verdade, ela foi criada “como homem”, com a liberdade de um, e só faz o que

faz porque economicamente ocupa um lugar exclusivamente masculino na tradição patriarcal. Quinquim, apesar de major, era mais modesto, e se sujeita aos mais diversos caprichos da matrona porque era ela quem sustentava o seu padrão de vida. Trata-se, portanto, não só de uma questão de gênero, mas também de uma questão de classe.

Não é só por ser uma mulher impulsiva e meticulosa que Guida consegue controlar tudo e a todos. Para além de sua personalidade incomum, ela é rica, a mulher mais rica de toda a província, e é por isso, certamente, que funcionários, juizes e moradores da região acatavam suas ordens. Semelhante a Aurélia, de *Senhora*, Margarida transita com tranquilidade e segurança por esse universo masculino de policiais, delegados e homens de poder, numa época em que as mulheres passavam a maior parte do tempo trancafiadas em suas casas, dedicando-se à lida doméstica. Margarida, por sua vez, dispõe de uma condição financeira privilegiada, que autoriza o seu acesso à esfera pública – interdita às mulheres durante todo o século XIX –, levando-a a ocupar o posto de patriarca, investido de prestígio e poderio. Sua condição econômica favorável acaba, portanto, garantindo liberdade. Em síntese, Guida antecipa, de certo modo, os anseios e comportamentos da mulher independente que viria a existir, com ressalvas, no século XX. Mas aqui não se trata *ainda* desse tipo de *mulher*.

Ao olharmos para esse romance com os olhos do século XXI, a forma com que Dona Guida conduz a sua vida certamente não nos causará estranhamento, visto que em nossos dias, ainda que prevaleçam as raízes do patriarcado, as mulheres já assumem determinados papéis antes censurados. Mas naquele contexto, considerando que *Dona Guidinha do Poço* data do final do século XIX, sob influência do Naturalismo, é preciso investigar o porquê de o autor inverter o papel social feminino, dando poder em suas mãos, bem como as implicações disso na obra e no contexto na qual ela está inserida.

O tratamento naturalista que descaracteriza a personagem acaba por inverter e/ou modificar o seu lugar de atuação na sociedade patriarcal. Ao contrário do que se espera de uma jovem mulher, Guida age como se exercesse autoridade soberana não só sobre suas propriedades, mas sobre toda a região, rebatendo, inclusive, as ordens de seu pai quando ele ousa contrariá-la. Daí a força naturalista que subverte o tradicional “lugar de mulher”, equiparando-a, com restrições, às figuras masculinas, o que propicia maior liberdade ao seu comportamento, permitindo que eles fiquem em pé de igualdade. Na construção dessa imagem, a mediação do narrador é fundamental, pois é ele quem cria juízo de valor acerca dos personagens, através de seus comentários carregados, quase sempre, de ironia e julgamento.

Já nas primeiras referências a Guida já se nota o tom depreciativo da narração, que destaca os traços físicos da menina que não condiziam com o padrão de feminilidade de sua época:

Nadava de braça como os homens, e não como as mulheres, que trabalhavam com as mãos por debaixo d'água, pelo instinto do pejo, e vão assim batendo os pés à tona [...] Feiosa, faixa, entroncada, carrancuda ao menor enfado [...] a mulher parece antes um homem, ou antes um animal sem sexo. Margarida era muitíssimo do seu sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas. (PAIVA, 1891, p. 28-29).

Observa-se, aí, a insinuação profundamente conservadora e moralista da estereotipia de feia, indelicada, animalesca e “machona”, procedimento que também se repete em *Luzia-Homem* (2015), outra obra realista-naturalista que comentaremos mais adiante. É nesse sentido que a caracterização da personagem, propositalmente deformada para fins pedagógicos, referenda os padrões naturalistas. A figura de Guida exerce, então, uma função singular na narrativa: a de representar um modelo, tal qual Iracema, mas às avessas; sua performance deve chocar o leitor daquele horizonte de recepção para melhor produzir o efeito de reprovação desse tipo de mulher: virilizada, autoritária e inconsequente. Sua performance é, portanto, construída segundo as estratégias naturalistas, a fim de atender à missão moralizadora do romance, o que não invalida o ímpeto transgressor de sua personalidade.

Por transgredir os padrões de feminilidade de seu tempo e contexto, muitos estudos apontam-na como responsável por inaugurar uma nova condição para o feminino nos paradigmas da tradição regionalista. Outros críticos, como é o caso de Flávio Loureiro Chaves (2010), julgam por bem aproximá-la das personagens que o Realismo engendrou:

A personagem feminina que surge na enigmática aridez da paisagem sertaneja é das mais vivas de nossa literatura, só encontrando paralelo, nessa época, na Capitu de *Dom Casmurro*. Deveríamos, por questão de coerência, procurar um paralelo na linguagem regionalista e, então, aproximá-la de Luzia-Homem de Domingos Olímpio. Mas a aproximação, neste caso, seria imprópria. Luzia-Homem traz a marca do naturalismo – sertaneja bárbara e forte, tem seu perfil exterior mais saliente que as linhas psicológicas [...] Já em Guida [...] a vontade feminina levada à extrema capacidade do ódio, tudo faz com que nos defrontemos com uma personalidade inteiriça e complexa, como só o são as mulheres machadianas ou, já amadurecido o regionalismo contemporâneo, a Ana Terra de Érico Veríssimo. Guida é uma personagem irmã de Capitu: marcada pela vontade inabalável e pelo poder feminino de acioná-la. (CHAVES, 2010, p. 5).

De fato, o determinismo naturalista se esvanece aqui, à medida que o seu desenvolvimento psicológico e variação temperamental ganham relevante expressão. Concordamos, também, que seu desempenho transgride em parte, o conjunto de regras vedadas

ao padrão de conduta feminino da época. Entretanto, não se pode perder de vista o que de fato possibilitou suas transgressões: sua vasta riqueza.

Pode-se dizer que trocar o casamento precoce pela vida de moça rica e solteira foi uma das primeiras regras infringidas por ela. Guida se casou quando e com quem quis, numa sociedade em que as mulheres eram obrigadas a se casar com quem conviesse à família, para então assumir os papéis mais importantes de suas vidas, segundo as convenções patriarcais: os de esposas, mães e donas de casa. Passados alguns anos, em complô com o amante e sobrinho, planeja o assassinato do próprio marido. Ao matar, ela transgride para além do que seria possível não puni-la, ultrapassando todos os limites lícitos.

Com isso, referenda o seu papel de antimodelo, reiterando as convenções e os valores da tradição. Guida personifica, em síntese, um outro estereótipo: o da mulher que, descontrolada, torna-se incontrolável, regida por uma furiosa articulação de melindres, caprichos, vaidades, cobiças e um desejo ameaçador – a síntese perfeita do antiexemplo naturalista, se considerarmos o horizonte sociocultural de produção e recepção imediatos da obra. Por outro lado, sua conduta nos reafirma o perfil autárquico de donzela-guerreira, postulado por Galvão (1997, p. 34), justamente por ser *a outra* dentre todas, ou seja, “não é mãe, nem esposa, nem prostituta, nem feiticeira”, é todas elas ou nenhuma dessas: é o que quiser ser.

O já mencionado *Luzia-Homem*, romance publicado em 1903, traz a irreverente Luzia, personagem naturalista que, semelhante a Dona Guidinha, é moldada segundo as diretrizes estéticas que constituem essa tendência, atendendo, inclusive ao mesmo apelo pedagógico suscitado por Manuel de Oliveira. Trata-se, igualmente, de uma *donzela-guerreira*, nascida para a guerra, dotada de força e bravura:

[...] é discriminada em seu meio por suas maneiras masculinas, pois tem “energia máscula” e “músculos de aço”, transporta cinquenta tijolos na cabeça de uma só vez, é valente e soberba, rejeita a corte dos homens, enquanto labuta no ofício de carregador nas obras públicas da frente de trabalho retirante em Sobral. Até os 18 anos, filha única e braço direito do pai vaqueiro, andara vestida de encourado; e o pai a elogiava por não ser mulher, mas “um homem como trinta”. (GALVÃO, 1997, p. 174).

Ao contrário de Guida, julgada por suas características psicológicas, aqui o narrador se detém na aparência física da moça, em seu porte e fisionomia, sendo esta a estratégia de choque e contraste utilizada na criação de antiexemplos femininos. Para tanto, as digressões, comentários e descrições atribuídas à personagem visam transformá-la numa aberração, capaz

de despertar o estranhamento e a repulsa de todos à sua volta. Isso fica demonstrado nas falas das personagens:

- É de uma soberbia desmarcada - diziam as moças da mesma idade, na grande maioria desvontadas ou deprimidas e infamadas pela miséria.  
 - A modos que despreza de falar com a gente, como se fosse uma senhora dona - murmuravam os rapazes remordidos pelo despeito da invencível recusa, impassível às suas insinuações galantes. - Aquilo nem parece mulher fêmea - observava uma velha alcoveta e curandeira de profissão. Reparem que ela tem cabelos nos braços e um buço que parece bigode de homem... (OLÍMPIO, 2015, p. 4).

Fica patente, também, nas interferências do narrador, nas quais se nota um discurso carregado de preconceito e rejeição, mais que explícitos na escolha dos termos “erro da natureza” e “desvios monstruosos”:

Se afastavam dela, da orgulhosa e seca Luzia-Homem com secreto terror, e lhe faziam a furto figas e cruces. Mulher que tinha buço de rapaz, pernas e braços forrados de pelúcia crespa e entonos de força, com ares varonis, uma virago, avessa a homens, devera ser um desses erros da natureza, marcados com o estigma dos desvios monstruosos do ventre que os concebera. (OLÍMPIO, 2015, p. 10).

Como o próprio título da obra sugere, Luzia é frequentemente afastada do que significa “ser mulher” no mundo ocidental, para então aproximar-se daquilo que simboliza a natureza masculina, já que, dotada de uma força descomunal, não atende aos estereótipos de delicadeza e fragilidades esperados.

Como evidencia o trecho acima, as características físicas enfatizadas pelo narrador, tais como buço e pelos corporais, é que geram incômodo. A este respeito, as pesquisadoras Márcia Medeiros e Tânia Zimmerman (2015) lembram que, em muitos períodos históricos, o bigode foi considerado próprio do corpo masculino. Por definição, é um conjunto de pelos faciais que pode nascer entre o lábio superior e o nariz, tanto no corpo feminino como no masculino.

Portanto, não há restrição de gênero para sua ocorrência, visto que se trata de um fenômeno biológico, embora culturalmente seja, muitas vezes, símbolo de virilidade e poder, pois quando Capriúna, pretendente de Luzia, é introduzido na narrativa, por exemplo, seu bigode é ressaltado enquanto sinônimo da masculinidade hegemônica reproduzida em seu corpo, como traço másculo que o autoriza a dominar mulheres “pela sedução ou pela força” (MEDEIROS; ZIMMERMAN, 2015, p. 30). Já em Luzia, a mesma característica não é sinônimo de sensualidade ou vigor. Isso constata novamente a existência de um discurso historicamente construído acerca do que é ser homem e mulher em nossa sociedade, o que restringe as performances que o corpo humano pode assumir, segundo os padrões de uma época.

Inclusive, ao tratar das donzelas-guerreiras, Galvão (1997) discute o porquê, num determinado momento da trama, surge uma situação em que Luzia deve cortar os cabelos surpreendentemente longos, que alcançavam o chão. Depois de resgatar o mito bíblico de Sansão, cujos cabelos representavam força vital, a autora faz uma comparação entre gêneros, concluindo que, para o homem, tudo aquilo que cresce em seu corpo representaria viço e tenacidade, não devendo ser cortado, caso contrário, resultaria numa “castração”, em “perda” e “fraqueza.” Para a mulher, tudo depende da opção masculina, “resulta de uma sinédoque estabelecida no território de seu corpo [...] funciona por comparação antonímica com ele”. (GALVÃO, 1997, p. 175).

Logo, se os homens decidiram por bigodes, cabelo curto e pelos corporais, tais características são automaticamente vetadas ao corpo feminino. Além disso, como bem lembra Galvão, todo pelo corporal traz a “reminiscência do animal em nós”, um lado instintivo, primitivo, frequentemente salientado pelo Naturalismo. Sendo assim, cortar os cabelos de Luzia poderia significar um “sacrifício” de sua animalidade, de sua instintividade e sexualidade, o que certamente não se queria em linhas naturalistas.

O romance cumpre sua função didática, portanto, através de uma caracterização naturalista e “masculinizada” de Luzia, visto que suas escolhas e atitudes são aceitas somente para o gênero masculino, mas socialmente repulsivas quando uma mulher as executa:

Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos. Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d’água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto. De outra feita, removera e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes, que haviam tentado em vão, a façanha [...] Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher, que tanto impressionara o francês Paul, encobria os músculos de aço sob as formas esbeltas e graciosas das morenas moças do sertão. (OLÍMPIO, 2015, p. 2).

Se, no mesmo cenário, se tratasse de um homem robusto carregando cinquenta tijolos numa tábua ou uma jarra d’água na cabeça, ninguém se impressionaria com tal feito. Mas como era Luzia, sua ação provoca surpresa, espanto, como se o trabalho desempenhado por ela fosse extraordinário e estritamente masculino, já que numa sociedade de base patriarcal, força e valentia são símbolos de masculinidade e não aptidões femininas.

Diante disso, acreditamos que não se pode definir o que deve ou não ser feito por uma mulher segundo sua caracterização biológica, uma vez que ambos, tanto macho quanto fêmea, são seres capazes de desempenhar as mesmas tarefas, embora, muitas vezes, haja um discurso de “natureza” que tenta determinar a atuação de uma mulher, determinando o que pode ou não

ser feito por ela. Nesse sentido, Medeiros e Zimmermann (2015) afirmam que o comportamento feminino que destoava do modelo normativo geralmente é punido, como constatamos até aqui em quase todas as personagens brevemente analisadas, fazendo com que os mandatos sociais recaiam muito mais fortemente sobre o corpo feminino do que sobre o masculino.

No repertório de subversões da protagonista, identificamos a rejeição aos galanteios varonis e ao matrimônio. No final do século XIX, o casamento era, muitas vezes, a única forma de ascensão social disponível às mulheres – ou mesmo de lograr, minimamente, uma estabilidade para a própria subsistência. Em regiões de seca, desemprego e exploração, como é o caso desse romance, o problema ganha proporções ainda maiores, acentuando ainda mais as desigualdades de gênero, de modo que, como as mulheres não podiam competir em trabalho com os homens, acabavam se casando para ter como sobreviver. Como Luzia não era mãe e estava apta a desenvolver as mesmas tarefas braçais que os homens da região, para daí tirar o seu próprio sustento, acaba sendo exceção da regra.

Por isso, fica conhecida como aquela que não se vendia, que não se entregava, que só fazia o que queria, com quem queria, quebrando assim, via trabalho, uma série de regras impostas à sua condição de mulher, a ponto de seu biotipo e comportamento causarem extremo incômodo àqueles que não conseguiam dominá-la e àquelas que, de certa forma, desejavam sua autonomia:

[...] carecia-lhe a fraqueza sublime, essa languidez atributiva da função da mulher no amor, a passividade pudica, ou aviltante da fêmea submissa ao macho, forte e dominador, irresistível, como aprendera na intuitiva lição da natureza; [...] Não; não fora destinada à submissão. Dera-lhe Deus músculos possantes para resistir, fechara-lhe o coração para dominar [...] Não era mulher como as outras [...] Não; não fora feita para amar. Seu destino era penar no trabalho; por isso, fora marcada com estigma varonil: por isso, a voz do povo, que é o eco da de Deus, lhe chamava Luzia-Homem. (OLÍMPIO, 2015, p. 43).

Como se vê, os adjetivos “fraqueza”, “languidez”, “passividade pudica”, “submissa”, configuram um ideal de mulher nada compatível com o temperamento de Luzia. Por consequência, assim como grande parte das personagens que subverteram ou transgrediram as leis do patriarcado, Luzia foi punida, assassinada por Crapiúna, o soldado obsessivo e violento que não soube lidar com a sua rejeição: “Crapiúna, louco de dor, embebera-lhe no peito a faca.” (OLÍMPIO, 2015, p. 126). Desde muito antes disso, até os nossos dias, o feminicídio vem se revelando como resposta direta a qualquer tipo de violação aos privilégios masculinos, sejam eles físicos, morais ou emocionais. Tal como Dona Guidinha do Poço, Luzia rejeita o roteiro de vida preestabelecido para as mulheres daquele meio, graças – salvo as proporções – à sua independência econômica. Por outro lado, é justamente essa autonomia a responsável por, nos

moldes naturalistas, desencadear uma série de condutas femininas propositalmente controversas, incumbidas de gerar reprovação.

Pode-se dizer que essas personagens marcam, portanto, o início de uma florada de representações femininas, iniciada por Inocência, que não se adequam aos limites impostos pelo patriarcado, embora os referende, por efeito de choque e contraste. O que se vê, em síntese, é um grande esforço por parte dessas protagonistas – mais em Luzia do que em Dona Guida – de romper com a manutenção dos mitos que fazem permanecer na sociedade brasileira, mais incisivamente nos recônditos do país, a ideia de que as mulheres são seres inferiores, naturalmente maternais, dadas ao trato doméstico, familiar, dentre outros estigmas que reforçam o seu lugar no mundo, limitando a sua atuação enquanto indivíduo.

As personagens femininas representadas por essa geração lograram um pouco mais de liberdade que as anteriores, do período romântico, ainda que tal “libertação” tenha sido mediada pelo tratamento naturalista engendrado propositalmente por essas narrativas para a criação de antiexemplos femininos. Não é exagero afirmar que a representação dessas personagens abriu caminho para as produções de viés regionalista que floresceram com mais maturidade em 1930 e, conseqüentemente, para as gerações posteriores. A geração de 30, por exemplo, conserva o mesmo impulso realista suscitado pelo Naturalismo, com a diferença de que, depois, ele ganha um tom mais problematizador, e por isso mesmo, mais denunciativo, enquadrando de modo singular as minorias oprimidas, incluindo as mulheres.

### **3.4 Mães, sinhás, amantes, prostitutas e professoras: as muitas mulheres de “30”**

Como dissemos, a geração de 1930 dá continuidade às transformações operadas pelo projeto realista-naturalista, articulando com maior rigor as categorias espaço, personagem e ação narrativa. Amplia também o olhar sobre os temas e cenários focalizados anteriormente – regiões dominadas pelo monopólio de poucos e a opressão sobre muitos –, enrijecendo a crítica acerca dos jogos de poder que decorrem daí, à medida que identifica e expõe, em tom de denúncia, os seus agentes.

Se o Naturalismo, por um lado, substituiu o “otimismo patriótico” dos românticos por um pessimismo que vislumbra a condição do homem desvalido, a geração que o sucedeu, por seu apelo documental e empenho político, acabou contestando as classes dominantes e sua coerção. A bandeira era, portanto, delatar as negligências e os seus réus: o Estado indiferente; os ciclos de exploração e os sistemas de dominação responsáveis por subordinar o pobre, o proletário, a mulher e o nordestino aos seus mandos.

No entanto, cabe dizer que a mulher ocupa uma posição diferenciada nesse rol de figurações, justamente porque, nesse novo enquadramento, concentram-se todas as classificações numa só figura, já que a maioria dos romances regionalistas da geração de 1930 trouxe à luz mulheres, nordestinas, trabalhadoras e pobres, a saber, a tríade *raça*, *classe* e *gênero*, vítimas diretas da opressão orquestrada pelas relações de poder que estruturam as bases da nossa sociedade.

*Fogo Morto* narra a decadência econômica e humana dos engenhos de açúcar no interior do Nordeste no final o século XIX, e como tantos outros romances do período, expõe as condições de confinamento doméstico e submissão masculina às quais as mulheres eram submetidas. Como vemos no seguinte excerto, nada novo sob o sol: elas também não podiam frequentar lugares públicos, nem mesmo se atrever às práticas socialmente destinadas aos homens, tais como política, negócios, intelectualidade, etc. Caso o fizessem, na certa seriam repreendidas: “Comadre, isto é conversa para homem. Negro e mulher não tem que se meter” (REGO, 2002, p. 35). Quando não, eram ridicularizadas por sua suposta fragilidade e incompetência: “[...] a mulher do Dr. Joaquim Lins do Pau Amarelo deu para andar a cavalo que foi uma desgraça. Vivia em cima dum cavalo até que quebrou a perna numa queda. E morreu desta queda.” (REGO, 2002, p. 65)

Como constata Carla de Fátima Cordeiro (2008), as principais personagens de *Fogo Morto* (1970) são homens que possuem suas respectivas esposas, filhas e bens. No entanto, à medida que os latifúndios entram em declínio, o poderio masculino vai, paralelamente a eles, ruindo, pois, diante da loucura, do suicídio e das incertezas de seus cônjuges, foram as mulheres que assumiram o posto de comando nos seus núcleos familiares. Depois que José Amaro se suicidou, Sinhá se responsabilizou pela casa. Adriana passou a sustentar a família com seu próprio trabalho, igualmente a Dona Mariquinha e Amélia, mulheres que assumiram os negócios da família, depois que os maridos enlouqueceram. Num mundo comandado por homens, no final foram as mulheres que se mostraram muito mais fortes, sábias e equilibradas para lidar com a dissolução das oligarquias e do patrimônio material de seus respectivos clãs.

Já *Vidas Secas*, obra de Graciliano Ramos, publicada em 1938, traz a personagem Sinhá Vitória, que, semelhante às personagens citadas, possui superioridade intelectual e autoridade para administrar os poucos vinténs da família. A narrativa nos conta a história de retirantes que lutam para sobreviver à hostilidade da seca. Em busca de melhores condições, Sinhá Vitória, Fabiano, Baleia e os filhos partem pelo sertão à procura de novas terras que garantissem a sobrevivência da família. Nesse percurso, pouco a pouco nos é revelada a importância que essa

mulher exerce no núcleo familiar, não só por suas habilidades intelectuais, mas também por seu discernimento e sabedoria diante das dificuldades cotidianas.

Ao contrário de Fabiano, que “era bruto, não fora ensinado” (RAMOS, 1981, p. 93), era Sinha Vitória que entendia de contas e conferia os míseros proventos que o marido recebia do patrão: “Sinha Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições.” (RAMOS, 1981, p. 93). Ademais, era ela quem geralmente vislumbrava as soluções para as dificuldades enfrentadas pela família, o que evidencia ainda mais sua importância para o núcleo familiar. É ela, por exemplo, que avalia quais eram as possibilidades de adquirir a tão sonhada cama de couro.

Sinha Vitória desejava possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira. [...] Fazia mais de um ano que falava nisso ao marido. Fabiano a princípio concordara com ela, mastigara cálculos, tudo errado. Tanto para o couro, tanto para a armação. Bem. Poderiam adquirir o móvel necessário economizando na roupa no querosene. Sinha Vitória respondera que isso era impossível, porque eles vestiam mal, as crianças andavam nuas, e recolhiam-se todos ao anoitecer. [...] Como não se entendessem, Sinha Vitória aludira, bastante azeda, ao dinheiro gasto pelo marido na feira, com jogo e cachaça. (RAMOS, 1981, p. 23, 40).

Isso já bastaria para afirmar que S. Vitória, assim como algumas personagens de *Fogo Morto*, supera as barreiras da atuação doméstica ao interferir nas questões da casa, avaliar possibilidades e decidir, quase sempre, o destino de todos. Sem os seus conhecimentos em cálculo, por exemplo, Fabiano poderia ser roubado pelo fazendeiro desonesto que lhe empregava. Na verdade, o abuso acontecia de fato: o patrão lhe roubava alegando a cobrança de juros, pagando-lhe sempre menos do que devia. Mas Sinha Vitória, por ter “miolos”, identificou a extorsão e alertou o marido.

No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de Sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros. Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. (RAMOS, 1981, p. 92-93).

Quando nota a diferença dos resultados entre as contas feitas pela esposa e as do homem “branco”, Fabiano procura o patrão para pedir uma satisfação, não duvidando, em nenhum momento, da apuração da esposa, pois embora fosse “um bruto, sim senhor, acreditara na sua velha.” (RAMOS, 1981, p. 93). Sabendo que nessa conjuntura o mundo dos negócios só era permitido aos homens, chama-nos a atenção que Fabiano tenha acreditado na capacidade

intelectual da esposa, colocando-a acima do chefe, o outro homem envolvido no episódio. Para além de uma questão de gênero, isto é, da autoridade exercida por ela na esfera familiar no papel de matrona, o que talvez explique a eleição de Fabiano é a empatia de classe social e de lugar no conflito estabelecida com Sinha: ambos eram pobres, explorados pelo mesmo senhor, vítimas do mesmo jugo.

A esse respeito, Andrade e Ponte (2014) afirmam que Sinha Vitória estabelece uma relação de confiança com o cônjuge que perpassa toda a narrativa, o que a coloca no centro das decisões familiares, visto que sua palavra é sinônimo de verdade, passando segurança para todos à sua volta. Quando Sinha disse que o patrão de Fabiano pagou-lhe menos do que devia pelos serviços prestados na fazenda, ele não titubeou e de pronto questionou o fazendeiro, o que prova a credibilidade que essa personagem possui na relação matrimonial.

Além disso, como já dissemos, a responsabilidade de conduzir o grupo familiar também era dela, pois é Sinha Vitória que prevê a chegada da estiagem na região e convence o marido a partir de viagem: “Sinha Vitória tinha razão: era atilada e percebia as coisas de longe.” (RAMOS, 1981, p. 114). Numa outra situação, mais ao final da narrativa, também prevalece a opinião de S. Vitória sobre mandar ou não os filhos para a escola.

Ela devia ter razão. Tinha sempre razão. Agora desejava saber que iriam fazer os filhos quando crescessem [...] Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles. (RAMOS, 1981, p. 122-126).

Diante disso, identificamos que, sob o patriarcado, vige, no âmbito doméstico de administração da casa e da família, um matriarcado que pressupõe hierarquias de mando e de poder. Inclusive, como bem lembra Galvão (1997), particularmente no grande mundo não europeu, como América Latina, África e Ásia:

[...] era e é comum a mulher chefe de família, capaz de tomar as rédeas do clã bem como gerir os negócios, na ausência do patriarca, por morte ou viagens constantes [...] permitindo à mulher desempenhar simultaneamente e com grande competência os papéis de chefe de clã, administrador, líder político, esteio da produção econômica centralizada no lar, além de esposa e mãe. (GALVÃO, 1997, p. 33).

É exatamente o que se nota nesses dois romances: o desempenho múltiplo e simultâneo de papéis diversos por parte de mulheres que, na ausência física ou das faculdades mentais de seus cônjuges, ocuparam lugares de exclusividade masculina. No caso de *Vidas Secas*, não se trata da ausência do patriarca, mas sim de sua ignorância intelectual e omissão dentro da esfera

doméstica, talvez porque nesta esfera em específico, o poder, embora subordinado ao mando patriarcal, já era dela. Aliás, é histórico no Brasil, o fato de que são as mulheres, sobretudo nas camadas mais pobres, que lideram, cuidam, administram e, por vezes, sustentam a família. O homem, muitas vezes, divide tal protagonismo e, muitas outras vezes, figura como apêndice e/ou ausente, ou porque está de “passagem” ou porque larga a família em função de seus próprios interesses. Esse quadro se repetirá por toda a tradição, incluindo os contos contemporâneos de Ronaldo Correia de Brito.

Pode-se dizer que o patriarcado, pelo menos no mundo ocidental, tende a atribuir um lugar de poder para a mulher na esfera doméstica: o que não cabe nisso é na esfera pública, a diversão da rua, logo, território masculino. Existe, portanto, um matriarcado em plena convivência simbiótica com o patriarcado que, em última análise, concede autoridade à mulher nas esferas domésticas: elas mandam e mandam em tudo, desde o colchão que irão comprar até o a escola em que os filhos estudarão, tal como Sinha Vitória, que de esposa, passa a mãe, a matriarca, e a assunção dessa função na relação com o marido ou o companheiro dá um controle enorme às mulheres, pois eles se tornam dependentes delas, tal como Fabiano em relação a Sinha Vitória.

Alguns trabalhos apontam essa simbiose, inclusive, como parte integrante da engrenagem que dá manutenção ao sistema patriarcal, preservando-o em nossos dias, tornando cíclica a reprodução do machismo. Há, porém, um perigo nessa afirmação: a de fazer recair sobre o oprimido a culpa de sê-lo. Na verdade, às mulheres não coube muito a não ser “mandar” no único espaço que lhes foi dado por direito, ou seja, no lar. De certo modo, as mulheres se adequaram ao sistema, lidando com as restrições impostas pela hierarquização dos gêneros da maneira que puderam, lutando com as armas que tinham. Segundo a lógica patriarcal, a condução da casa pela mulher se faz necessária, a rigor, para que o homem vá e faça o que realmente interessa à sociedade, enquanto ela se ocupa da lida e dos filhos. Isso, obviamente, mais por uma imposição do que pelo desinteresse delas por outras atividades.

A relação de convivência entre matriarcado e patriarcado parece-nos, portanto, mais um efeito sintomático da dominação masculina do que uma escolha espontânea e voluntariamente feita pelas mulheres. Por isso é preciso considerar que, por mais que o espaço da casa seja o lugar em que algumas delas conseguem agir de forma mais incisiva, seja através das regras que estipula ou de uma perfeccionista lida doméstica, suas decisões não interferem em nada na vida pública e social, já que “da porta para fora” a gerência é predominantemente masculina. Partindo dessa reflexão é que conseguimos dimensionar o grau de subversão de uma Luzia ou de uma Inocência, ao negar o casamento e, conseqüentemente, o matriarcado que coopera, em

certo sentido, com a continuidade desse ciclo, ainda que essa recusa não seja o suficiente para pôr fim ao patriarcalismo estrutural.

Como destacam Andrade e Ponte (2014), se refletirmos acerca dos valores e padrões que conduziam o Brasil no início do século XX, só pelo fato de ser mulher Sinha Vitória traria em si um “mutismo subalterno”, já que o sertão, especificamente o nordestino, sempre foi palco da atuação masculina, sobrando para as mulheres o papel de “coadjuvantes”, de auxiliaadoras, e nunca de destaque, embora, apesar de silenciosa, seja dela a última palavra. O traço da discrição e do silêncio é, aqui, a própria evidência da articulação simbiótica de patriarcado com matriarcado, isto é, da mulher que, mesmo discretamente, comanda.

Dando continuidade àquela ruptura iniciada com as personagens naturalistas, em que há uma tensão entre os dois polos “bom ou mau”, “anjo ou demônio”, muito característicos na representação das mulheres, Sinha Vitória não pende para um lado ou para o outro. Sua performance enquanto indivíduo dotado de opiniões e subjetividade supera essa visão polarizada que antes orientava as imagens do feminino na tradição regionalista, especialmente no Romantismo. Como concluem Andrade e Ponte, Sinha Vitória “apresenta-se como uma grande mudança, apesar de gradual e silenciosa, a ocorrer em nossa sociedade e assim representada mimeticamente.” (ANDRADE; PONTE, 2014, p. 4).

A esse respeito, o recurso empreendido por Graciliano Ramos acerca da modalização do narrador contribuiu, e muito, para a democratização do enfoque dado às personagens. Num mundo em que prevalece a visão androcêntrica, o discurso do homem é sempre privilegiado, e no tocante à literatura, sua voz é sempre destacada, inclusive pelo narrador, que geralmente dá vazão aos seus sentimentos e desejos. Em *Vidas Secas*, ao contrário disso, todas as personagens são enquadrados pelo narrador, incluindo Sinha Vitória, subvertendo, assim, o foco narrativo seletivo, que sempre priorizou a subjetividade masculina.

Avizinhou-se da janela baixa da cozinha, viu os meninos, entretidos no barreiro, sujos de lama, fabricando bois de barro, que secavam ao sol, sob o pé de turco, e não encontrou motivo para repreendê-los. Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas. (RAMOS, 1981, p. 40).

Em tom conclusivo, cabe dizer que *Vidas Secas* pode ser considerada uma das obras mais bem acabadas do regionalismo moderno, graças à integração alcançada entre espaço físico e social, personagem, ação, linguagem, temática. Sua qualidade está ligada, principalmente, às modulações do foco narrativo, cuja visão se multiplica em várias perspectivas, trazendo à luz os sentimentos mais sigilosos das personagens que transitam por aquele sertão de sol e seca, ao

sondar e revelar o interior de todas elas, expondo, com isso, a diversidade de tipos, sentimentos e existências que povoam o universo sertanejo. É nessa justaposição de vivências e crises existenciais que Graciliano Ramos logra mostrar a fragmentação, a diversidade, e por isso mesmo, a rica fortuna da cultura sertaneja, dando enfoque inédito à condição feminina na tradição literária.

De modo geral, Sinha Vitoria representa a mudança, o inconformismo, uma resposta à resignação daqueles que viviam sob o jugo da exploração. É ela quem questiona, constantemente, a situação de miséria enfrentada pela família: “Porque não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira? [...] Porque haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos?” (RAMOS, 1981, p. 121), perguntava ao esposo, que encarava como despropósitos as indagações da mulher. Diante das dificuldades, parte dela a iniciativa de ir embora da fazenda, de averiguar as possibilidades de comprar o colchão e até mesmo de sonhar com o futuro. Em suma, é ela quem possui a esperança que mantém viva toda a família, ou pelo menos parte dela.

Para além de Sinha Vitória, cabe citar outras duas personagens de igual relevância para a produção regionalista desse período, a saber, Conceição e Madalena, personagens de *O quinze* (1930) e *São Bernardo* (1934), respectivamente de Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos. Conceição, por exemplo, possuía competência intelectual, era professora e recusou um casamento arranjado com seu primo Vicente, rompendo diretamente com as expectativas impostas à mulher daquele contexto, em que contrair um matrimônio era pré-requisito para garantir sua estabilidade e inclusão na vida pública. Em consonância, Madalena afronta os valores morais de sua época ao possuir uma visão crítica e igualitária da sociedade, recusando os ideais reacionários do marido, Paulo Honório. Trata-se de duas personagens que, assim como Sinha Vitória, se destacaram pela capacidade intelectual e pelo modo como tentaram driblar as dificuldades, desafiar a ordem instituída pelo patriarcalismo e, com isso, marcar seu lugar no mundo.

Como bem lembra o crítico Almeida (1999), independentemente de a profissão docente ter surgido marcada pelo estereótipo da maternidade, sob o argumento de que as mulheres tinham mais habilidade para lidar com a educação das crianças, este foi o primeiro passo dado para o seu ingresso no campo profissional. Embora isso não tenha sido o suficiente para, naquele momento, a mulher sair do ambiente privado e constantemente vigiado em que se encontrava, significou um grande início para que, futuramente, conseguisse liberdade e autonomia para integrar as esferas públicas, políticas, sociais e culturais que desejava ocupar.

Como Almeida, Constância Lima Duarte (2011) ressalta a tentativa de emancipação empenhada por essas personagens através da prática docente e do engajamento político que não eram nada comuns às mulheres daquele contexto. Em referência ao clássico texto<sup>43</sup> de Simone de Beauvoir, a autora afirma que “a profissão do magistério vai dar um novo discurso às mulheres, que se põem a denunciar injustiças [...] e dão passos decisivos para “tornar-se mulher”, enquanto identidades conscientes e sujeitos da história.” (DUARTE, 2011, p. 52-53).

No caso da sociedade nordestina do início do século XX, à qual *O quinze* e *São Bernardo* se reportam, o mando patriarcal mostra-se muito mais enraizado do que nos exemplos urbanos, por exemplo, visto que, como explica Miridan Knox Falci (2000), perduram nessas regiões mais isoladas heranças e tradições coloniais que gestaram uma sociedade solidificada sob o androcentrismo e altamente estratificada entre homens e mulheres, senhores e escravos, pobres e ricos, em virtude de todo o histórico de exploração dessas regiões: sistema escravista, coronelismo, mão de obra livre, etc.

*O Quinze*, como outras produções do período, narra os efeitos devastadores provocados pelo ciclo das secas no Nordeste brasileiro, e paralelamente a isso, uma história de amor que não se concretiza entre Conceição e Vicente, um primo não tão distante da personagem. Nota-se que, ao contrário de Vicente, vaqueiro rude e inculto, herdeiro de um fazendeiro também inculto, Conceição é professora, proprietária de sua própria casa na capital, vive na cidade e tem uma conduta incomum frente ao destino imposto às mulheres daquela época: contrair matrimônio por volta dos dezoito anos, engravidar e criar os filhos: “Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar, as suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona.” (QUEIROZ, 2012, p. 2).

Ela é culta, não se importa com o casamento. Quando suspeita que Vicente corteja outras moças, não hesita em afastá-lo, pois não admite que seu pretendente tenha relações furtivas. Sua recusa às traições do moço também nos parece atípica para a visão do período, visto que, como dissemos anteriormente, ao homem era permitido manter relações afetivas ou mesmo sexuais paralelas aos compromissos mais formais, como explica Freyre (2003, p. 125), no já citado *Casa-grande & Senzala*, em que o autor associa essa regalia masculina ao “duplo padrão de moralidade” no qual ao homem são dadas “todas as oportunidades de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas”.

---

<sup>43</sup> BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

A atitude da personagem de priorizar a vida profissional em vez da sentimental causa estranhamento, e até mesmo certa preocupação na avó que, em tom de sentença dizia: “mulher que não casa é um aleijão...” (QUEIROZ, 2012, p. 13). Dona Inácia repreendia a neta por ocupar uma posição discursiva de homem. Note-se, aqui, nas broncas da avó, a evidência da articulação de matriarcado e patriarcado. E, ligada a ela, a sobrevivência, por cultivo social e cultural, do machismo, até porque, pelos motivos que já sabemos, quem forma as mulheres são outras mulheres, que, por sinal, também foram criadas por outras, cuja formação era igualmente de base patriarcal, daí o resistente ciclo que reproduz a lógica desse sistema.

Como se não bastasse, para o espanto da avó, Conceição se aventurava no acervo da biblioteca de seu avô, o que para Dona Inácia lhe botava ideais ainda mais absurdas na cabeça. A moça

[...] escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou o Renan da biblioteca do avô. Chegara até a se arriscar em leituras socialistas [...] Acostumada a pensar por si, a viver isolada, criara para seu uso idéias e preconceitos próprios, às vezes largos, às vezes ousados. (QUEIROZ, 2012, p. 13).

Desse modo, Conceição compõe o rol de personagens que inauguram um novo tipo de representação feminina, na qual o romance de 1930 se fixará em todo seu desenrolar. Se antes a possibilidade de papéis femininos se restringia à estreita ótica polarizada anjo *versus* demônio, namorada *versus* prostituta, “amor recatado” *versus* “amor degradado”, essa geração de autores – com destaque para Rachel de Queiroz, única mulher a integrar o cânone literário – desmonta de vez as dicotomias fixas enfraquecidas a partir da segunda fase dessa tradição, ao ampliar suas possibilidades de existir e atuar no mundo.

Por isso, agora podem ser meio santas, meio profanas, solteiras e emancipadas, profissionais autônomas e, por vezes, mães autossuficientes, como é o caso de Conceição, que não pariu um filho biológico, mas adotou seu afilhado Duquinha, exercendo, assim, sua independência enquanto sujeito de sua própria história e de uma maternidade sem laços biológicos. Por outro lado, já se registra a solidão como destino da mulher que não se enquadra, sobretudo se é culta, escolarizada e exerce uma profissão. Em outras palavras, revela o descompasso entre os avanços do feminino e o conservadorismo dos homens, o que se evidencia muito mais nos dias de hoje, quando as mulheres têm mais acesso à educação e ao mercado de trabalho.

Baseando-nos nesse florescimento de identidades femininas que desestabilizam, em certo sentido, o ideal de domesticação e a manutenção da supremacia masculina nas esferas

pública e privada, é que presumimos uma viragem no modo de vê-las e representá-las que se consolidou com a produção de 1930. Como lembra Bueno (2006, p. 286), “a figura de Conceição, que não quer ser namorada e não será prostituta certamente, também causou algum espanto e acabou sendo subvalorizada”.

O autor faz referência a uma parcela dos críticos, como Tristão de Athayde, que, estranhando a inquietude de Conceição e seu desempenho inusitado, tentaram diminuí-la para que sua tenacidade desaparecesse no drama da seca, o que de fato não vigorou, pois sua performance não aparece isolada nas letras nacionais daquele período, mas sim junto a uma série de personagens femininas. Além disso, tal como Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz acaba por introduzir os temas mais intimistas como tema do árido. Assim, para descreditar a figura de Conceição, seria necessário diminuir não só a sua personagem, mas todas as outras que florescem naquele momento: Sinha Vitória, Madalena e muitas outras que ainda citaremos.

Acerca de Madalena, de *São Bernardo* (1934), há que se dizer que se trata, também, de uma personagem que se destacou pela prática docente e pelo interesse intelectual. Madalena é casada com Paulo Honório, um homem ambicioso que comete as maiores injustiças para conseguir o que quer, garantindo sua impunidade graças a uma grade de relacionamentos que o sustenta. Dono da fazenda São Bernardo, percebe que depois da chegada de Madalena a rotina do lugar começa a ser alterada. Madalena se mostra à frente de seu tempo, por não aceitar que alguém controlasse seus passos e mandasse nela. Suas atitudes mostram o anseio pela igualdade em todas as relações humanas, seja de marido e mulher, de patrão e empregados ou mesmo nos negócios. Seu discurso sempre se volta para a defesa dos oprimidos e injustiçados pelos jogos de poder, o que incomoda profundamente Paulo Honório. Madalena se interessa pela trajetória dos empregados da propriedade, questiona a falta de estrutura da escola da região, preocupa-se com o professor Padilha e sua condição precária de trabalho, dentre outros problemas que contrariam seu marido.

O que um homem rico, patriarca, senhor de terras do início do século XX podia esperar de uma esposa? Certamente a resignação, a dedicação exclusiva às tarefas domiciliares, o empenho à família e ao marido e todos os outros estigmas que acompanham estas funções. Com sua atitude, Madalena incomoda profundamente o esposo que passa, então, a revelar sua personalidade possessiva e violenta por não conseguir controlar os pensamentos e atitudes de sua mulher. Depois de um infundável ciclo de ciúme e discussões, de ser acusada de traição, de conviver com os surtos paranoicos de Paulo Honório e de se encontrar em profunda solidão, Madalena suicida-se.

O que vemos, novamente, é o esforço de mais uma mulher que tenta se livrar das amarras que o machismo lhe impôs. Madalena resolve ajudar os empregados, contrariando, com isso, os ideais reacionários do esposo. Ela também afronta os valores morais de sua época ao empenhar-se nas atividades profissionais, em vez de dedicar-se integralmente aos afazeres domésticos. Além disso, contraria Paulo Honório com sua visão crítica e igualitária da sociedade, destoando do pensamento conservador e autoritário do marido. Com sede de libertação e em busca de alforria para seus sofrimentos, ela mesma resolve os impasses de sua existência, e com uma última atitude transgressora tira a sua própria vida, reafirmando, assim, o domínio que ela exercia sobre si mesma e sobre o seu próprio corpo. Nesse rol de personagens incluem-se, também, as criaturas amadianas, como veremos no próximo subcapítulo.

### **3.5 Mulheres amadianas: da sujeição à liberdade**

Lidar com a larga gama de personagens femininas de Jorge Amado representa, de antemão, um grande desafio, não só pela expressiva quantidade de representações – a exata soma de 941 figuras ao longo de seus 26 romances<sup>44</sup> –, mas por toda a complexidade e ambiguidade que envolve cada uma dessas aparições. Como se vê, as mulheres sempre foram motivo de grande inspiração criativa em sua produção literária, destacando-se, principalmente, pela forma em que atuam e/ou alteram a sociedade, seja pelas provocações que forjam ou pelas imposições que enfrentam. Uma análise minuciosa do conjunto demandaria um belo e longo trabalho de investigação dedicado exclusivamente às criaturas amadianas. Como não podemos fazê-lo aqui, nos resta apresentar algumas poucas personagens que, direta ou indiretamente, se reportam ao grande conjunto, seja reforçando determinados perfis ou opondo-se a eles.

Desde *Mar Morto*, publicado em 1936, com a composição da personagem Lívia, o escritor inaugura uma incrível galeria de mulheres dos mais diversos tipos, classes e raças, capazes de revelar a condição feminina no Brasil do século XX e toda a multiplicidade de estereótipos em seu entorno. Num estudo que investiga a representação do feminino na produção amadiana, Ana Helena Belinne (2008) afirma que suas obras antecipam, inclusive, as problemáticas que viriam à luz com a avalanche do movimento feminista na década de 1960, quando as mulheres conquistaram um pouco mais de visibilidade na vida social, política e cultural do país.

---

<sup>44</sup> BRIVIO, G. do R. B. *Representações sobre a prostituição feminina na obra de Jorge Amado: um estudo estatístico*. Universidade Federal da Bahia, 2010. Dissertação de mestrado em Estudos Interdisciplinares.

Segundo a pesquisadora, o autor já apresentava, na esteira do romance de 1930, personagens de uma inquietude inata, afeitas às subversões, que superaram ou no mínimo desafiaram a subsistência dos tradicionalismos e reiteraram a força progressista suscitada por personagens anteriores, tais como Madalena, Sinha Vitória e tantas outras, alargando assim as possibilidades do existir enquanto sujeito no mundo. Trata-se, em certo sentido, da passagem da mulher objeto possuído e manipulado pelo homem a mulher agente de seus próprios quereres. Lívia, de *Mar Morto*, já anuncia as Gabrielas, Terezas e Sinhazinhas que futuramente dotariam a literatura brasileira desse impulso transformador.

Nessa obra, segundo Belinne, mito e realidade formam os dois planos que compõem a narrativa, sendo o primeiro um retrato do cotidiano dos saveiristas que trabalham sol a sol num cais de Salvador e o segundo, no nível mítico, a submissão do ser humano às tramas do destino, representado por Iemanjá, “divindade dona do mar e da vida dos homens, que veem na morte um encontro com ela e a recompensa dos fortes.” (BELINNE, p.27). Guma, herói da narrativa, é mestre de saveiro e devoto de Janaína, como também é chamada a deusa e orixá pelas religiões de matrizes africanas; também é protegido pela deusa por sua força e valentia. Numa festa em homenagem à rainha, encontra Lívia, por quem se apaixona imediatamente. Contrariando a família, que almejava um casamento vantajoso para a moça da Cidade Alta, ela foge para poder se casar com Guma que, apesar de ser o herói da narrativa, acaba dividindo o protagonismo com a irreverência de Lívia.

Não se adaptando à vida a beira-mar da Cidade Baixa, Lívia tem ciúme de Iemanjá e hesita em agir pacientemente como esposa que aceita e espera a morte do marido pelo mar, à qual todos os saveiristas estavam destinados. Consciente de sua sina, Guma morre heroicamente em alto-mar salvando outras pessoas e Lívia, agora viúva, não se submete à prostituição, nem se sujeita ao trabalho pesado de lavadeira ou operária de fábrica, alternativas que restavam às mulheres naquela condição. Em resposta ousada e criativa às artimanhas do destino, Lívia assume o lugar do marido e passa a dirigir o seu barco, o Pacote Voador, ocupando assim um lugar reservado aos homens daquele contexto. Como explica Belline (2008), a atitude de Lívia surpreende a todos, rompe com a noção fatalista de predestinação e representa, via subversão de seu lugar social, a esperança de mudar o curso predefinido para as mulheres, de que tanto falava Dulce, outra personagem do romance. Ela, como Lívia, ultrapassou certos limites do campo de atuação permitido para as mulheres daquele tempo: era professora e ensinava as crianças da vila por puro idealismo.

Depois de Lívia, vem Ester, esposa do coronel Horário, o homem mais poderoso de uma zona cacauera no sul da Bahia. O romance é *Terras do sem-fim*, publicado em 1943, e retrata

os conflitos por posse e mando de terras no Brasil do início do século XX. Construída a partir de uma identificação com a natureza – traço recorrente na estilização do autor –, Ester é uma jovem linda e refinada de formação cristã que se comunica por cartas com uma amiga de Paris, não se adapta aos ares rudes da fazenda, rejeita o marido e queima de amores pelo advogado Virgílio, paixão antiga de adolescente.

Como pontua Belinne (2008, p. 30): "As rãs devoradas pelas cobras compõem a metáfora de submissão de Ester." A personagem é violentamente possuída por Horácio na noite de núpcias, o que só lhe fez crescer o ódio que sentia pelo coronel e aumentar o desejo pelo doce Virgílio, a quem acaba se entregando. A traição não é descoberta de imediato, e só vem à tona depois de sua morte. Horácio vinga o adultério postumamente revelado assassinando Virgílio, que, no momento de sua morte por emboscada sonha que encontra Ester e a leva para longe dali num cavalo alado. Repetem-se aqui as sinas do matrimônio forçado, do amor impossível, da liberdade feminina interdita, da submissão exigida e da transgressão punida, já que na antiga legislação brasileira, como comentávamos anteriormente, o adultério feminino era considerado crime, passível de vingança.

Entretanto, apesar da relevância dessas personagens em sua produção, nos parece que a atuação das mulheres ganha outra dimensão nos anos 1950, depois do romance *Gabriela, cravo e canela*, uma vez que a trama gravitará em torno de questões que dizem respeito ao universo feminino, ocupando, deste modo, o cerne da narrativa. Esse parece, inclusive, ser uma constante na literatura brasileira desde aí, como posteriormente veremos em Ronaldo Correia de Brito. *Gabriela* traz um novo tipo de mulher que vinha surgindo no início do século, cujas vontades destoam – e muito – dos parâmetros estabelecidos na época. Tratam-se de beatas, estudantes, senhoras desposadas e prostitutas de contornos oscilantes, contraditórios, que vislumbraram mudanças e subverteram as regras de seu entorno.

Como explica Daniela Oliveira (2012), o romance reconta as diversas etapas da luta feminina por direitos iguais e pela superação do machismo no Brasil, os diferentes momentos desse processo histórico, através da história de personagens como Sinhazinha, Glória, Malvina e Gabriela, todas elas diferentes entre si, mas ao mesmo tempo muito próximas, sendo vítimas do mesmo sistema opressor que o autor visa a denunciar – intenção que já explicita no prefácio do livro, quando aponta o descompasso entre o atraso da mentalidade da sociedade e o progresso que avançava sobre o país.

A trama se passa na Ilhéus dos anos 1920, no contexto da República Velha, e narra o caso de amor que arrebatou a sertaneja Gabriela e o árabe Nacib, tendo como pano de fundo o período áureo do cacau e a efervescência política e cultural que agitava o litoral baiano, gerando

conflitos entre progressistas e conservadores. A narrativa descreve as mudanças políticas, sociais e econômicas da rica cidade que avançava rumo ao almejado progresso, enquanto decaíam os coronéis e outros esquemas tradicionais de exploração. A fim de melhor retratar essas tensões, o autor estabelece um quadro de oposições que atravessa todo o enredo em seus diferentes núcleos, tal como destacam os pesquisadores Daniele Faria e Vanderlei Barbosa (2015). Desse modo, os pares dicotômicos “velho/novo, atraso/progresso, tradição/modernidade, velha oligarquia/nova ordem política, passado/futuro” são simbolizados pelo mercado de cacau que rapidamente interfere nos hábitos e costumes do povoado; por personagens que tentam barrar esse processo a fim de proteger interesses próprios e por outras personagens que representam a própria mudança dos paradigmas, tal como Gabriela e outras, que destoaram das performances esperadas para pessoas desse gênero.

Como explicam Faria e Barbosa (2015), o contraste de ideias se dá a partir das divergências travadas entre dois grupos: o dos defensores das tradições, da moral e dos bons costumes, liderado pelo coronel Ramiro Bastos e seus opositores, o grupo composto por membros da nova classe média – comerciantes, funcionários públicos e autônomos –, cujo líder era Mundinho Falcão. Ele era conhecido na comunidade ilheense por defender o progresso da velha Ilhéus, o que despertava a admiração de alguns e o ódio de muitos, daí a relação paradoxal do desenvolvimento socioeconômico da região que dividia a população, incomodando, principalmente, os grandes senhores.

A cidade esplendia em vitrines coloridas, multiplicavam-se as lojas, os armazéns; por todos os lados pipocavam “bares, cabarés, cinemas, colégios”; criaram-se clubes de futebol e, naqueles anos, Ilhéus foi por todos reconhecida como a “Rainha do Sul”, fazendo bom grado aos jovens e estudantes que ansiavam por libertar a cidade de seus costumes de aldeia que permeavam a cultura local até então (AMADO, 2015, p. 10). No diálogo, os que acompanhavam Maurício Caires diziam que aqueles não eram ambientes adequados para moças casadoiras e senhoras casadas, já que

[...] aos sábados e domingos moças e rapazes, mulheres casadas, iam rebolar-se... Esse tal de Clube Progresso que melhor se chamaria Clube da Esfregação... Nele o pudor e o recato desapareciam... [...] – A esse progresso, eu chamo de imoralidade... [...] – Progresso? Descaração é o que é... *declara Arminda em outra situação.* (AMADO, 2015, p. 43; 70, grifos nossos).

Outros, discernindo a hipocrisia dos senhores, como faz Nhô-Galo, se elevam dizendo que mesmo antes dos bailes e dos cinemas, Ilhéus era conhecida como a terra dos cabarés, da bebedeira farta, da jogatina e das mulheres-damas. Logo, o problema não estava nas farras do

clube, nos bailes dançantes ou nos jogos noturnos, visto que Ilhéus sempre foi palco de agitação. O problema, na verdade, é que, se antes esses lugares eram frequentados apenas por homens, contava agora com a presença das jovens e mulheres de reputação, para o incômodo de seus cônjuges e pais.

É nesse contexto ficcional, em que a esfera de atuação feminina se limita às obrigações domésticas e religiosas, que Gabriela e outras personagens do enredo representam o enfraquecimento de certos regimes de uma sociedade autoritária, patriarcal e altamente estratificada. *Gabriela, cravo e canela*, em especial, reúne um grande número de personagens femininas que delineiam o quadro dos estereótipos de mulher existentes nesse período de transição no Brasil dos anos 1920, em que, por um lado, já se nota o borbulhar de ideias progressistas de emancipação e, por outro, a própria crise dos ditames conservadores e sua lenta dissolução. A esse rol de representações pertencem Gabriela, Sinhazinha, Glória, Malvina, dentre outras.

Malvina, tal como Ester, foi educada por freiras num internato para moças e encontra nos livros de literatura vazão para seu espírito aventureiro, curioso das coisas da vida, que não cabiam dentro do ofício de simples esposa. Malvina representa as moças de família que se encontravam em fase de preparação para o casamento – destino comum de todas as mulheres de sua classe na época. Ela, porém, tenta fugir deste caminho, buscando rotas que a levem para novos rumos que não esse do matrimônio. Na verdade, por causa da relação conjugal arbitrária de seus pais, Malvina tem horror àquela mentalidade conservadora, representando um dos principais pontos “fora da curva” do enredo.

Na interiorização da personagem, o narrador esquadrinha seus pensamentos, revelando sua criticidade em relação à condição das mulheres que a cercam e sua aspiração pelo novo, pelo diferente, pelo livre. Nota-se sua reprovação quanto à subserviência da mãe em relação a Melk, seu pai, cuja personalidade muito se assemelha à da moça, como se nota no trecho citado adiante, em que a jovem já identifica os limites do lugar da mulher na sociedade patriarcal, em discrepância com a total liberdade masculina e seus privilégios.

Como explica Ursula Brugge (2015, p. 55), o próprio código civil de 1916 entendia que a mulher casada era inferior ao marido, por ser, segundo aqueles preceitos, incapaz de responder por si, cabendo ao homem a “representação legal da família, a administração dos bens comuns do casal e dos particulares da esposa segundo o regime matrimonial adotado.” Naquele período, a subordinação feminina era, portanto, juridicamente prevista e justificada por uma suposta inabilidade da mulher que, tal como os índios, crianças e negros, eram privadas de certos exercícios civis.

No entanto, como se sabe, a dominação masculina sobre a mulher ultrapassava os limites da lei e interferia em todas as instâncias da relação conjugal, desde as mais simples às mais definitivas, como, por exemplo, número de filhos; educação da parentela; distribuição de recursos; compra e venda de bens; espaços de livre circulação para mulheres, etc. Tudo era minuciosamente controlado e deliberado pelas mãos do patriarca que, ao contrário delas, servia-se de toda sorte de prazeres mundanos sem qualquer ressalva:

O pai nos cabarés, nas casas de mulheres, gastando com raparigas, jogando nos hotéis, nos bares, com os amigos bebendo. A mãe a fenecer em casa, a ouvir e a obedecer. Macilenta e humilhada, com tudo conforme, perdera a vontade, nem na filha mandava. Malvina jurara, apenas mocinha, que com ela não seria assim. Não se sujeitaria. [...] Dera-se conta da vida das senhoras casadas, igual à da mãe. Sujeitas ao dono. Pior do que freira. Malvina jurava para si mesma que jamais, jamais, nunca jamais se deixaria prender. (AMADO, 2016, p. 153).

Não à toa, a “mãe de Malvina” não tem nome próprio. A personagem não pode ser identificada de outra maneira a não ser em relação à filha. Em sua tese, Brugge (2015) afirma que a ausência de nome sugere, aqui, a sujeição da personagem, ou seja, seu total apagamento no núcleo familiar e fora dele, onde se destacam, a priori, o marido autoritário e, em seguida, a filha rebelde, isto é, os sujeitos da vida dessa mulher, cuja existência é “invisível”, para usar os termos da autora.

O nome, de modo geral, individualiza o sujeito, distingue-o dos outros e pessoaliza sua experiência, de modo que lhe privar de uma alcunha que seja é igualá-lo aos outros, homogeneizá-lo, como se nele não houvesse nada de singular, tal como faz Amado nesse caso, a fim de acentuar a subalternidade da esposa. Em síntese, pode-se dizer que a mãe de Malvina representa perfeitamente o modelo de mulher esperado no início do século XX: “Obediente, humilhada, comportada, fiel ao marido, zeladora do lar e dos filhos, mãe...” (BRUGGE, 2015, p. 57), como previam os modelos femininos da época.

Reconhecendo a desigualdade de gênero mais que explícita na relação dos pais, Malvina jura não ser objeto de mando de homem algum, e para driblar a condição dependente que provavelmente teria num casamento, pede ao pai que lhe deixe estudar. Melk, mesmo reconhecendo nela características suas, nega-lhe o pedido. Crítica que era, Malvina queria estudar e se formar doutora, tal como os primos, irmãos e moços de sua idade, que iam sustentados pelos pais às grandes cidades e ao exterior se formarem “homens”, desfrutar intensamente os dias da mocidade enquanto cursavam direito, medicina, engenharia. Ela, porém, no máximo, poderia cursar o magistério, não para ser professora e ter uma profissão,

mas só o suficiente para melhor educar os seus filhos e poupar o marido de ignorâncias mínimas, como não saber ler e escrever.

O cenário da educação no Brasil do século XX, porém, dificultava ainda mais a situação de Malvina. Como explicam os autores Silva e Inácio Filho (2004), também citados por Úrsula Brugge (2015), praticamente não houve desenvolvimento educacional no intervalo que abarca todo o Brasil Império até a Primeira República, o que resultou na formação de uma população praticamente analfabeta, seja ela rural ou urbana, em pleno século XX, quando os ventos da modernidade sopravam ares de inovação no país. O problema era histórico, se estendia desde o Brasil colônia e se agravava ainda mais quando se tratava da instrução feminina.

A primeira tentativa de estruturação escolar ocorreu em 1927, a partir de um decreto que estipulou a criação de escolas de primeiras letras em todo o país, incluindo os pequenos vilarejos do interior, e escolas de grau secundário em cidades mais populosas, onde as meninas teriam uma grade curricular específica, não profissionalizante, composta por aulas de doutrina católica, prendas do lar e iniciação às letras. As famílias ricas, por sua vez, complementavam a formação de suas filhas com aulas de música, noções de matemática e língua francesa. Muitas vezes, os estudos eram realizados quase sempre em casa, com professores particulares, embora muitas delas frequentassem escolas religiosas, quando não eram mandadas para internatos administrados por padres e freiras.<sup>45</sup>

Nesse cenário, as diferenças entre o currículo previsto para os diferentes sexos é mais que evidente: enquanto os meninos avançavam nos estudos de geometria, as meninas aprendiam apenas as quatro operações; eles podiam desenvolver sua intelectualidade sem nenhuma restrição, dedicando-se aos assuntos mais complexos em seu percurso de instrução formal, ao passo que na matriz escolar feminina ganham espaço os conteúdos voltados para a lida doméstica, tais como costura, renda, culinária, bordado e administração do lar. Até mesmo os demais conhecimentos aprendidos durante a vida escolar, tais como literatura e francês, por exemplo, tinham a função não só de torná-la uma “companhia agradável ao esposo, mas também uma mulher que bem pudesse representá-lo socialmente.” (BRUGGE, 2015, p. 36).

---

<sup>45</sup> Em investigação sobre o papel da igreja católica no período republicano, Silva e Inácio Filho (2004, *apud* BRUGGE, 2015, p. 40) afirmam que a laicidade na educação estava assegurada pela Constituição de 1891. Porém, a verdade é que não havia uma distância efetiva entre Estado e Igreja. Ao contrário disso, ela tentava compensar a sua ínfima participação na vida da comunidade civil aumentando sua influência sobre os assuntos educacionais através de escolas e internatos criados em parceria com a aristocratas e geridos pelo clérigo, cujo objetivo era doutrinar as novas gerações segundo os princípios cristãos.

Este foi o tipo de instrução recebida por Malvina, embora seu campo de interesse fosse muito além das temáticas casa-marido-matrimônio-filhos.

De modo geral, embora houvesse muitos modelos educacionais disponíveis para ambos os sexos, em grande parte dos segmentos da sociedade republicana brasileira, muitos deles não incluíam ensino profissionalizante ou superior para as mulheres, já que, naquele cenário, o discurso de que elas “deviam ser mais educadas que instruídas” parecia ser um posicionamento consensual para diferentes grupos sociais. Na verdade, Brugge (2015, p. 39) explica que perpetuação da baixa escolarização feminina era estrategicamente defendida pela comunidade oligárquica e religiosa em nome da “manutenção da moral social e preservação da família.”

O desenvolvimento intelectual da mulher tinha, portanto, uma clara função nos arranjos sociais daquele tempo e limites muito bem demarcados: elas não deveriam ser ignorantes demais para evitar o constrangimento de seus cônjuges, mas, por outro lado, também não podiam ser muito inteligentes, pois se assim fossem, certamente atentariam contra a autoridade de seus senhores. Na concepção da época, mais que erudição ou sapiência, esperava-se da mulher uma moral inviolável e um caráter virtuoso, em total conformidade com o princípios judaico-cristãos, pois só assim ela cumpriria o seu papel social de boa mãe, boa esposa e mui cristã com excelência.

No entanto, nem todas as meninas dispunham das mesmas condições abastadas que Malvina. As jovens de origem mais modesta tinham de se preocupar, quase sempre, com a velhice dos pais, o sustento dos irmãos e com sua própria subsistência. Quando não eram órfãs, para se desviar dos caminhos da prostituição, buscavam um meio honrado de extrair sustento. Nesses casos, a formação no magistério era, muitas vezes, a única saída para essas moças que, na carreira de professoras, encontravam uma forma de se sustentar, tal como Madalena e Conceição.

Apesar de todos os contrapontos envolvidos, a verdade é que a inserção das mulheres no mundo do trabalho representou, de modo geral, um importante passo nas lutas pela emancipação feminina, não só para aquelas que atuavam profissionalmente como professoras, mas também para as educandas que frequentavam as escolas. A formação culta, embora ainda superficial, somada à prática da leitura, bem como o crescente interesse por temáticas feministas, já apontava para os novos horizontes que a vida das mulheres tomaria em meados do século XX.

Como explica Úrsula Brugge (2015, p. 41), a escolarização nesse contexto proporcionou às “mocinhas casadoiras” e também às já senhoras de família maior liberdade de circularem sozinhas ou em grupo pela ruas e lugares públicos, sem levantar suspeitas acerca de sua honra.

Era, então, “[...] um duplo jogo: ao mesmo tempo que se profissionalizavam, o fato de fazê-lo – ou de já serem professoras – garantia-lhes certa liberdade mais facilmente aceita pela moral da época.” (BRUGGE, 2015, p. 42). Daí as idas de Malvina, acompanhada das amigas, à Papeleria Modelo, ao bar de Nacib e ao Clube do Progresso.

Por outro lado, os cursos de magistério também eram entendidos como “curso espera marido”, tanto que muitas moças se casavam antes mesmo de completar os estudos, o que também não parecia ser um problema, uma vez que, casadas, eram sustentadas por seus cônjuges, devendo apenas se preocupar com a administração do lar e a educação dos filhos que certamente teria. Cabe ressaltar, ainda que rapidamente, a importância da literatura no desenvolvimento dessa personagem ao longo da narrativa. Diferentemente de suas colegas de colégio, interessadas pelas coleções *cor-de-rosa* – livros românticos direcionados às mulheres –, Malvina lia Eça de Queiroz. Sob orientação de João Fulgêncio, a jovem descobriu nos livros um outro mundo, para além de Ilhéus, onde as mulheres podiam trabalhar, “ganhar seu pão e sua liberdade” (AMADO, 2012, p. 197), escolher o próprio marido ou simplesmente não se casar. Encantada, Malvina concatenava, dia após dia, as estratégias que poderiam levá-la até lá. Dentre os planos, o mais tradicional: casar-se com um homem que viesse de outra cidade e que pudesse tirá-la da casa do pai, onde não suportava mais viver.

Como pontua Brugge (2015, p. 47), “a lógica desta estrutura é, claramente, a dos contos de fadas” lidos para/pelas meninas quando ainda crianças e, já adolescentes, nos livros *cor-de-rosa*, em que o príncipe encantado aparece para salvar a donzela sofredora. Nesse caso, o plano de Malvina não foge muito à lógica conservadora, já que espera por um homem que a liberte. O “príncipe” – ou quase isto – se personifica na figura de Rômulo, um belo jovem engenheiro que chega na cidade a convite de Mundinho Falcão.

Numa leitura mais profunda, Regina Navarro (*apud* BRUGGE, 2015, p. 48) explica que grande parte dos contos de fadas colocam as mulheres como seres vitalmente dependentes dos homens, inculcando em suas mentes um roteiro milimetricamente traçado para elas, no qual o corpo feminino não passa de um produto a ser entregue ao homem, via casamento, em troca de sustento e renome. “Em última análise a mensagem dos ‘inocentes’ contos de fadas, como Cinderela, é que não somente as prostitutas, mas todas as mulheres devem negociar seu corpo com homens de muitos recursos.” (NAVARRO *apud* BRUGGE, 2015, p. 18). Malvina, no caso, não pensava em garantir seu sustento, sabia que ele viria com a força de seu trabalho. Antes disso, negociava sua liberdade.

Porém, o sonho rui quando Mélk descobre o namoro e algumas outras verdades comprometedoras: o engenheiro da barra era casado. Furioso, ordena que Rômulo deixe a cidade no prazo de dois dias e espanca Malvina. Ela, aos gritos dizia:

Aqui ninguém pode me compreender. Já lhe disse, meu pai, mais de uma vez: eu não vou me sujeitar a casamento escolhido por parente, não vou me enterrar na cozinha de nenhum fazendeiro, ser criada de nenhum doutor de Ilhéus. Quero viver a meu modo. Quando sair, no fim do ano, do colégio, quero trabalhar, entrar num escritório.  
 – Tu não tem querer. Tu há de fazer o que eu ordenar.  
 – Eu só vou fazer o que eu desejar.  
 – O que?  
 – O que eu desejar...  
 – Cala a boca, desgraçada!  
 – Não grite comigo, sou sua filha, não sou sua escrava.  
 – Malvina! – exclamou a mãe. – Não responda assim a seu pai. Melk segurou-lhe o pulso, bateu-lhe a mão na cara.  
 – Pois vou embora com ele, fique sabendo [...]  
 – Cachorra! – levantou o rebenque, nem reparou onde batia. Foi nas pernas, nas nádegas, nos braços, no rosto, no peito. Do lábio partido o sangue escorreu... (AMADO, 2015, p. 151).

O espancamento do pai causou-lhe, pois, um efeito inverso: ao invés de dobrá-la em arrependimento e humilhação, a moça não cabia em si de revolta. Depois da surra foi levada a um internato para o qual, finalizado o ano letivo, nunca mais voltou. Alguns diziam que ela estava no Rio, outros na Bahia, mas a verdade é que ninguém sabia do paradeiro da moça. Muitos meses depois, “noticiou-se que ela trabalhava em São Paulo, num escritório, estudando de noite, vivendo sozinha. A mãe reviveu, nunca mais saíra de casa. Melk recusou-se a ouvir uma palavra sequer: – Não tenho mais filha!” (AMADO, 2015, p. 209). Malvina conseguiu o que queria e, para além disso, conseguiu por mérito próprio, com seus próprios esforços.

Malvina ultrapassou, portanto, todas as barreiras que se levantavam para minar os seus planos de moça sonhadora. Um a um, todos os obstáculos que tentavam cercá-la foram sendo desviados pela jovem que utilizou até mesmo o castigo do pai como trampolim para concretizar o seu plano de fuga. Nota-se, também, a superação da lógica conservadora que coloca as mulheres como passivas, na posição de espera, até que o homem, agente de sua “libertação”, apareça para salvá-la, apesar da rígida educação cristã recebida desde a infância. Na verdade, Malvina nunca gostou de Ilhéus, odiava aquela terra de cochichos, de atrasos, “odiava aquela vida e contra ela passara a lutar.”

Já nas primeiras cenas do livro, quando o assassinato de Sinhazinha é narrado, Malvina aparece confrontando os valores da alta ilheense. Quando vai ao velório da pobre, reza-lhe a alma. Sob a mira dos julgamentos alheios, Malvina demonstrou sua consideração pela morta,

do seu ponto de vista injustamente assassinada, demonstrando, com isso, sua discrepância em relação aos valores locais, já que todos a repudiaram.

Acerca de Sinhazinha, trata-se do perfil de mulher casada. Avançando Malvina no processo de formação da mulher dos anos 1920, Sinhazinha encontra-se na última fase deste percurso, que grande parte das mulheres almejava – pelos motivos que já discutimos – alcançar: o matrimônio. Órfã de pai e tendo formosura de moça, casara-se com Jesuíno Mendonça, um homem 20 anos mais velho que ela, afeito à violência e à rigidez. Sinhazinha era exemplo de mulher, todos a elogiavam. Envolvida com os assuntos da igreja e devota de São Sebastião, nunca dera motivos para que falassem dela, até o dia fatídico.

Foi morta a tiros de revólver pelo marido, no leito do amante a quem desejara tão intensamente. A notícia espalhou-se por toda Ilhéus, variavam as versões, encompridavam a história, não se poupavam detalhes, mas num ponto ninguém discordava “em dar razão ao coronel, em louvar-lhe o gesto de macho.” (AMADO, 2015, p. 65). Já Sinhazinha, ninguém ousou defendê-la, uma vez que “honra de marido enganado só com morte dos culpados podia ser lavada.” (AMADO, 2015, p. 4). Na mesma medida, crescera, pois, a admiração e o respeito para com o coronel por defender a sua honra. “Mais uma vez o coronel Jesuíno demonstrara ser homem de fibra, decidido, corajoso, íntegro, como aliás à saciedade o provara durante a conquista da terra [...] – O coronel fez justiça!”, bradava Dr. Maurício, “– Fez o que faria qualquer um de nós, num caso desses. Obrou como homem de bem: não nasceu pra cabrão e só há uma forma de arrancar os chifres, a que ele utilizou”, advogava o doutor, já se sentindo parte do júri. (AMADO, 2015, p. 63-64; 67-68).

Quanto ao dentista, nenhuma reprovação: era jovem, solteiro, não tinha compromisso, como poderia negar sexo a uma mulher? Ela sim, não deveria ter se “atirado nos braços” do doutor, analisavam alguns. Para o ‘júri’ que frequentava o bar de Nacib, Osmundo não estava errado, foi tão “macho” ao deitar-se com Sinhazinha quanto Jesuíno ao matá-los em defesa de seu nome, pois como poderia ele, varonil que era, negar a cama e os desejos da carne a uma mulher, se ela o desejava? Era, pois, uma questão de honra em ambos os casos, tanto para o amante que deveria provar sua masculinidade, quanto para o marido que deveria defendê-la. Em se tratando de uma sociedade patriarcal, era esperado que eles agissem dessa maneira, cumprindo seus respectivos papéis de “homem” ao protegerem, antes de tudo, sua própria reputação.

Diante disso, o previsível e inevitável: toda a culpa recaiu sobre Sinhazinha, já que a sexualidade feminina só poderia ser exercida com muitas restrições, nos limites do casamento. O matrimônio sim, era espaço de recato e comedição. No entanto, o gozo despropositado,

praticado por mero prazer e deleite, era socialmente permitido aos homens e tinha, inclusive, local endereçado: os cabarés. “Sexo fora do casamento só era permitido aos homens – coisa de homem.” (AMADO, 2015, p. 78).

Vale dizer que os homens não eram os únicos a defender Jesuíno. As próprias mulheres – com exceção de Malvina – imputavam-lhe a culpa. “Mas ela enganava o marido – acusou Celestina tão moça e já tão solteirona” (AMADO, 2015, p. 66), justificando o crime. Ademais, era dever das “solteironas”, irmãs Dos Reis, fiscalizar o comportamento das senhoras e mocinhas casadoiras, a fim de que elas não descumprissem os preceitos da moral cristã estabelecidos para a época. Junto delas, a severa Dorotéia também se colocava a observar e comentar a vida alheia, principalmente a de outras mulheres, fossem elas prostitutas, moças novas, senhoras casadas e quem mais aparecesse na grande Ilhéus.

Era função delas, mulheres virgens ou viúvas – dignas e virtuosas por supostamente se manterem longe da libertinagem mundana –, repreender, orientar ou fiscalizar a conduta das demais mulheres. Elas eram autorizadas a falar o que quisessem, e tinham legitimidade em determinados espaços, justamente por se manterem castas ou por estarem isentas de práticas sexuais, quesitos valorizados pela doutrina católica, já que o sexo nos afasta de Deus.

Como explica Brugge (2015, p. 66), uma vez inseridas na ordem moral vigente, as mulheres acabavam reproduzindo um “discurso de escárnio contra si próprias”, em nome de uma cultura profundamente machista que privilegiava os interesses masculinos tolhendo, sem restrições, todas elas, independente de suas diferenças sociais, econômicas e/ou raciais. Elas, como tantas outras, por não questionarem os privilégios masculinos e, ao contrário disso, defendê-los, justificando suas práticas adúlteras e violências diárias, acabaram contribuindo com a manutenção das tiranias patriarcais que afetavam todas as mulheres da comunidade ilheense, sem exceção. Enquanto Malvina enfrentava o pai, a mãe, o padre e todos os que tentassem dominá-la, boa parte das mulheres se colocavam do outro lado do conflito, defendendo a moral e os bons costumes, combatendo o frescor das novas ideias e mudanças que advinham junto com o “progresso”, alterando pouco a pouco a fisionomia conservadora daquela sociedade.

Grande parte das mulheres se mantinha calada, passiva àquela condição de sujeição ou indiferente às mudanças, embora fosse, muitas vezes influenciada por elas, umas vez que não hesitava em frequentar os bailes e clubes, dançar os ‘rebolados’ modernos, ir aos cinemas, etc., ou, quem sabe, transgredir alguma lei. Sinhazinha, por exemplo, embora não militasse a favor de direitos iguais para homens e mulheres, no que diz respeito a relacionamentos extraconjugais deixou-se influenciar pelas novas ideias, ainda que de forma discreta e silenciosa, buscando formas de viver uma aventura amorosa fora de seu casamento até consumá-la em adultério. A

traição, portanto, constata a infiltração dos novos costumes no pensamento conservador, que atingiu não somente os homens, mas também algumas mulheres da cidade, ainda que de forma lenta, indireta e/ou inconsciente. Mesmo assim, prevalecia o conservadorismo em todas as camadas sociais.

Chama a atenção, também, o forte apelo sexual, muito recorrente na produção amadiana, com o qual o escritor caracteriza certas personagens femininas. Em *Gabriela, cravo e canela*, Glória e Gabriela, ambas mulatas e pobres, representam bons exemplos de uma corporalidade revestida de uma sensualidade que beira o amoralismo, no sentido estrito da palavra<sup>46</sup>. A última, por exemplo, cujo nome dá título à obra, vai sendo descrita como uma mulher irresistível, ambígua, ora ingênua, ora provocativa, capaz de despertar o desejo e a cobiça de todos os que a cercam, haja vista o complemento “cravo e canela” anexado ao seu nome próprio para referendar, metaforicamente, os atributos físicos e culinários da sertaneja.

Em dissertação acerca do tema, Clarice Fortunado Araújo (2014, p. 72) constata: Gabriela tem “cheiro, sabor e especiarias que remetem aos prazeres do olfato e do paladar [...] deixando subentendida a relação da mulata com o ato de comer, de degustar e saborear”, o que lhe atribui forte conotação sexual. Na mesma base argumentativa, Sayonara de Oliveira reitera que o perfume emanado pelo corpo de Gabriela atrai os seus amantes tanto quanto o tempero singular de suas comidas, despertando-lhes gana de devorar o seu sexo “bem temperado”, para usar aqui o sugestivo termo de Ilana Strozemberg (*apud* OLIVEIRA, 2011, p. 27).

Desse modo, Jorge Amado parece deslizar “entre o sexo e a comida”, fundindo propositalmente esses elementos ligados ao universo do prazer, a fim de construir o perfil de mulher por ele pretendido. No entanto, muitos trabalhos<sup>47</sup> vêm, justamente, questionar a estigmatização do corpo da mulher negra/mulata que resulta dessas aproximações, como se a supersexualidade e a sedução lhe fossem inerentes. Como explica Clarice Araújo (2014, p. 71), se antes o corpo da mulher negra estava ligado à exploração e aos trabalhos domésticos, o da mulata liga-se, agora, “à cobiça e à satisfação sexual do homem branco”, o que acaba por

---

<sup>46</sup> Além das já citadas, *Tereza Batista Cansada de Guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977) trazem as protagonistas que dão título aos romances e são construídas sob essas mesmas credenciais: mulatas, pobres, de sexualidade aflorada, irresistíveis, perfazendo uma imagem de objeto de desejo, ao passo que são, também, agenciadoras de seu próprio prazer.

<sup>47</sup> Em “Nem do cravo, nem da canela: o entre-lugar da mulher mestiça em Gabriela de Jorge Amado”, dissertação de mestrado publicada em 2014, Clarice Fortunado Araújo afirma que a mulata representa o exótico no imaginário social. O tema é igualmente discutido por Laura Montinho, no artigo “Entre o Realismo e o Ficcional: Representações sobre “Raça”, Sexualidade e Classe em Dois Romances Paradigmáticos de Jorge Amado” (2004), em que a autora discute como as concepções de “raça”, miscigenação, sexualidade, gênero e erotismo são operadas em duas obras de Jorge Amado.

reconstruir a relação de dominação racial e sexual historicamente vivenciada por essas mulheres.

Aparentemente, é possível dizer que Jorge Amado se utiliza desse imaginário mítico na construção da protagonista. Por outro lado, não se pode afirmar que Gabriela se rende totalmente à docilidade e ao servilismo sugerido, uma vez que, no conjunto de personagens femininas trazidas pelo autor, Gabriela possui, por seu histórico particular, o comportamento mais irreverente e tangencial da trama, contrastando fortemente, inclusive, com as demais mulheres da narrativa. Por isso e muito mais acaba impactando a vida de toda uma cidade.

Os detalhes ficam por conta de um narrador intruso/observador que esquadrinha o pensamento das personagens, revelando para o leitor seus conflitos e anseios. Logo depois de encontrar Gabriela no mercado de escravos e contratá-la como cozinheira, surpreende-se com a beleza da moça escondida pelos trapos e pela poeira do sertão. Numa noite, ao retornar para a casa de banquete pelo qual ficara responsável, Nacib vai à cozinha para beber água enquanto decide se entrega ou não o vestido e os chinelos que havia comprado para Gabriela. Decide, então, deixar o pacote ao pé da cama da moça, mas, quando entra em seu quarto, se depara com o “corpo moreno” de Gabriela.

Quando despertou, Gabriela se deparou com o olhar lascivo de Nacib a fitá-la, procurou uma forma de se cobrir, mas, “por acanhamento ou por malícia?”, seguiu despida. “Não buscava esconder o seio, agora visível ao luar [...] Ela sorria, era de medo ou era para encorajar? Tudo podia ser”. Daí a sua conduta ambígua que, via descrição, parece oscilar entre o querer e o não querer, entre a inocência e a volúpia, dona de olhos “ora tímidos e cândidos, ora insolentes e provocadores.” (AMADO, 2015, p. 57).

Nacib não se apaixonou por Gabriela imediatamente. Prendeu-se a ela aos poucos, à medida em que prendera também o seu paladar aos temperos da moça. A princípio não deu tanta importância à qualidade de seu trabalho, nem mesmo às noites ardentes que com ela passara. Tinha Risoleta, dama branca e refinada que esquentava sua vida de moço solteiro no cabaré Bataclan. Mas, em pouco tempo habituara-se de tal maneira às noites insones atravessadas em febre com Gabriela que da outra acabou se esquecendo.

Ao contrário de Risoleta, Gabriela não cobrava presentes, não pedia dinheiro, joias ou perfumes, nada disso importava à retirante. Quando queria agradá-la, Nacib lhe dava um brinco singelo, chinelos para os pés, lembranças baratas, nada muito custoso para o turco, que e que rendiam bons chamegos da sertaneja. Humilde e desapegada das coisas materiais, Gabriela contrastava com as demais mulheres de Ilhéus, visto que as que não nasciam ricas, abastadas por herança, como é o caso de Malvina e das outras estudantes da cidade, faziam de tudo para

se tornarem, fosse através do casamento ou da prostituição. Ao contrário, Malvina e Gabriela são praticamente as únicas personagens femininas centrais a verem no trabalho uma forma digna de tirar o próprio sustento, aquela como auxiliar de escritório em São Paulo e a sertaneja como cozinheira e empregada de seu Nacib. Por hora não falaremos das prostitutas, igualmente trabalhadoras em seu ofício.

Gabriela, porém, conquistara não somente o turco, mas também toda a clientela do bar Vesúvio que ali se reunia para mexericar da vida alheia e tratar dos negócios, enquanto se esbaldava com os quitutes da jovem cozinheira. Todos os dias, ao meio-dia, aguardavam-na chegar. Exclamações ressoavam à sua entrada, “aquele passo de dança, os olhos baixos, o sorriso espalhando-se dos seus lábios para todas as bocas.” (AMADO, 2015, p. 106). Ia por entre as mesas ouvindo galanteios, percebendo os olhares súplices. Em falso tom paterno chamavam-na “aluna”, “menina”. Ela ria, não se zangava, não era grosseira, agradecia, mas a ninguém se insinuava. Gabriela gostava de andar entre as mesas, “de ouvir as palavras, de sentir os olhos carregados de intenções. Daí novamente seu caráter dúbio, que não se enclausura num perfil virginal, nem tampouco num libertino, como aquele com que de forma rasa se costuma rotular as meretrizes e afins.

Para resolver o problema, Seu Tônico sugeriu casamento. Nacib questionou: como podia ele casar com uma “mulata”? É interessante notar que, em se tratando de casamento, Gabriela passava de “cor de canela” a mulata, sem data de nascimento, sem cabaço, dote ou precedentes. Lutou contra a ideia dias a fio. Queria se convencer de que ela não passava de um xodó mais longo que os outros, um alento para os seus dias de solteirice, mas no fundo sabia a intensidade do seu sentimento. Cabe a nós, leitores, a pergunta: por que o turco não queria se casar com ela? Por que resistia? É simples: por suas credenciais sociais e econômicas, Gabriela não preenchia os requisitos de moça casadoira da época. Não era virgem, não era branca, não era rica, não tinha nome, sobrenome, idade ou coisa alguma. Noutras palavras, não servia para casar. Disso sabia ele e também Gabriela que, aliás, partilhava a mesma opinião: “Seu Nacib era para casar com moça distinta, toda nos trinquês, calçando sapato, meia de seda, usando perfume.” (AMADO, 2015, p. 127).

A fala da retirante demonstra que, apesar de não ter nascido naquele contexto, debaixo das regras e preceitos morais que orientavam aquela gente, Gabriela compreendia muito bem quais eram os códigos sociais que regiam a comunidade ilheense; tinha consciência de classe e sabia identificar quais eram os critérios que tornavam uma moça apta para o casamento, tais como virgindade, classe, recato, etc., condição que lhe faltava, mas não parecia afligi-la. O ciúme do turco Nacib foi se revelando e Gabriela achava engraçado, não queria se casar, não

cogitava ser esposa, bastavam-lhes as noites quentes ao lado do turco, o quartinho de dormir, o trabalho elogiado, os mimos inesperados. Ela não tinha ciúme, não queria prendê-lo em títulos, regras, não se importava se ele se “deitava com ela e com as demais [...] Podia ir com outra”. (AMADO, 2015, p. 142).

Como pontua Brugge, (2015, p. 127), é interessante notar que Gabriela não nutria o “sonho matrimonial” alimentado em grande parte das mulheres desde crianças, principalmente através dos discursos religiosos. O casamento e seus adendos – “o marido, a festa, os futuros filhos” – não causavam nenhum frenesi em Gabriela. Entretanto, para agradar Nacib, aceitou o pedido. Para que eles se casassem, tiveram que forjar documentos falsos no cartório de Tônico, pois nada tinha em papel: nem idade, pais, lugar de nascimento, nada. Casaram-se na igreja, embora não fossem católicos. Depois disso, a inadequação da moça aos princípios da vida e família burguesa ficara cada vez mais explícitos. Nacib comprou-lhe vestidos e sapatos, símbolos de sua nova classe social. Obrigava-a a usá-los, quis “civilizá-la”.

Naquele ano foram à festa de reveillon do Clube Progresso. No baile ficou sentada, calada, por não saber se comportar. Era “uma filha do povo perdida nesse rumor de conversas que não entendia, de luxo que não a atraía, de invejas, vaidades e disse-que-disse que não a tentavam.” (AMADO, 2015, p. 216). Por baixo da mesa, arrancava o sapato, passava a mão no pé dolorido. Quando viu as pastorinhas na rua, correu descalça para lá e a elas se juntou. Nacib, envergonhado, quase chorou de tristeza, em tudo a reprendia.

Como pontua Laura Motinho (2004), uma vez senhora Saad, Nacib iniciou um processo civilizatório em Gabriela, cujas exigências deveriam ser cumpridas sem pestanejar, a fim de que ela se tornasse uma senhora da alta roda ilheense, ainda que para isso fosse necessário arrancar-lhe à força os costumes arraigados.

É evidente, portanto, o contraste entre alta e baixa cultura e a inadequação de Gabriela à moldura na qual o marido tenta enquadrá-la, à qual, inclusive, ele mesmo tinha dificuldades de se adaptar. O novo status de casada exigia, de antemão, a formação que faltava à jovem, como recato, elegância e refinamento. Gabriela não se encaixava nas mínimas regras de etiqueta e, para não sucumbir de tristeza no confinamento matrimonial, passou a fazer o que queria escondida para evitar as repreensões de Nacib. O definhamento de sua vida sexual, somado à vontade de “dormir por dormir”, levaram-na a deitar-se com seu Tônico. Inconformado com tal despeito, o turco espanca Gabriela e pede a anulação do casamento.

Como se nota, Gabriela não abandona suas escolhas sexuais depois de se casar; continuava sentindo atração por outros homens e se rendendo ao prazer do sexo sem compromisso. Ela sabia das leis matrimoniais, mas se recusava a se enquadrar numa relação

monogâmica, embora soubesse o valor que essas leis tinham para a sociedade local. A verdade é que, como sintetiza Brugge (2015), Gabriela não suportou o peso da institucionalização do matrimônio, e conclui:

Bem melhor era antes, tudo podia fazer, ele tinha ciúmes, mas eram ciúmes de homem solteiro, logo passavam, passavam na cama. Podia tudo fazer sem medo dele ficar ofendido. Antes cada minuto era alegre, vivia a cantar, os pés a dançar. Agora cada alegria custava tristeza [...] Para que lhe servia tanto vestido, tanto sapato, joias, anéis, colares e brincos, tudo de ouro, se não podia ser Gabriela? Não gostava de ser Sra. Saad. (AMADO, 2012, p. 260).

Ao final, o que se conclui é que todas as tentativas de civilizar e/ou controlar Gabriela foram em vão. Ninguém pôde fazê-lo, nem mesmo o casamento, instituição cuja função era justamente a de vigiar e controlar o comportamento feminino. Em suma, como explica Sayonara Oliveira (2011), os documentos forjados denunciam o inverossímil do contrato de casamento e a impossibilidade real de possuí-la ou aprisioná-la. “Num plano simbólico, fica confirmada a sua impertinência às leis e convenções sociais.” (OLIVEIRA, 2011, p. 28).

Gabriela era singular, livre, ativa, incapaz de se ajustar aos modelos ditos adequados. Esse episódio revela, desde o início, o desprendimento da protagonista, destaca a liberdade com que ela exerce sua sexualidade, num contexto em que havia extremo controle sobre o feminino. Prova disso é sua capacidade e desapego em trocar um casamento vantajoso por um momento de prazer ao lado de outro homem, o que a torna sujeito ativo de seu destino, agindo em favor de seus próprios interesses. Em síntese, é bem verdade que Gabriela é caracterizada como sujeito desejado, sexualizado; entretanto, é também sujeito desejante, cuja sexualidade – explorada, com inúmeras restrições – não pode e não quer ser monitorada.

Gabriela indicia, portanto, as transformações da condição feminina naquele contexto. Sua conduta representa a transformação, o novo, o enfraquecimento de sistemas arcaicos, arbitrários e patriarcais que vinham sendo afetados pelos sopros de renovação cultural, política e econômica, vide o fato que fecha o livro, inédito na cidade: Jesuíno Mendonça é condenado pelo assassinato de Sinhazinha. Gabriela também “vence” a peleja quando Nacib desiste de tentar seguir as convenções sociais, que ele próprio não suportava, e de enquadrá-la nos moldes da alta roda ilheense, aceitando-a como a conhecera: sem classe, papéis ou moral. Ela deixava então de ser Senhora Saad para voltar a ser Gabriela. Só assim puderam ser felizes.

Como falamos no início deste tópico, Glória, assim como Gabriela, também é uma personagem mulata, do povo, que recebe uma caracterização sexualizada. Este, no entanto, parece ser o único ponto que as aproxima. Glória morava numa casa vistosa que ficava na esquina da praça. À tarde, debruçava-se na janela, “os robustos seios empinados como numa

oferenda aos passantes [...] o rosto moreno, queimado, de lábios carnudos e ávido em permanente convite” (AMADO, 2015, p. 60-61), chamando a atenção dos homens que bebiam no Vesúvio, mas também das senhoras casadas e solteironas que passam à caminho da igreja, disparando: “– Falta de vergonha... – Os homens pecam até sem querer. Só de olhar. – Até os meninos perdem a virgindade dos olhos...” (AMADO, 2015, p. 60).

Glória levava uma vida luxuosa e solitária, sustentada pelo coronel Corioloano Ribeiro. Comprava nas lojas mais caras, comia de tudo, tinha empregada e uma casa de mobília Luis XV, altamente refinada para a época. Porém, em troca disso, era exigência dele que ela vivesse em profunda solidão, sem direito a amizades ou visitas, desfeitada por todos. Ao longo da trama, Glória acaba se envolvendo com o professor Josué que, por sua vez, sofria de amores por Malvina. Mas Glória conquista o coração do professor, que lhe propõe casamento: queria andar de braço dado com ela na rua, afrontando a sociedade que sempre lhe virou a cara, que cuspiam à sua passagem. Propôs de viverem os dois no quatinho sobre o Cinema Vitória. Professou-lhe o amor, mas Glória nem o deixou terminar:

– Não, meu filho, não. Assim não pode ser. Ela queria as duas coisas: o amor e o conforto, Josué e Coriolano. Sabia de um saber vivido a significação da miséria, o gosto amargo da pobreza. Sabia também da inconstância dos homens. (AMADO, 2015, p. 158).

Mas porque recusara Glória o casamento com Josué? Trata-se de uma questão de classe: ela sabia, através de um saber vivido, a significação da miséria. Como analisa Úrsula Brugge (2015, p. 106): “A moral e os bons costumes só faziam sentido para aquelas que nunca tiveram de passar por nenhuma necessidade”. E essa não era a situação de Glória, nem de boa parte das mulheres que se valiam de tal atividade. Glória não era herdeira de casas de aluguel como as solteironas irmãs Dos Reis, que não precisaram se prostituir para ter um sustento. Tampouco pôde estudar para professora ou para ter outro emprego dito digno, como o caso de Malvina que, em busca de independência, foi ser secretária de um escritório na cidade grande. A Glória restou o seu corpo e com ele aprendeu a sobreviver.

No entanto, partindo do princípio de que prostituição, por definição, significa a troca consciente de sexo por algum benefício, o que diferenciava, de fato, Glória, Mara, Risoleta, Rosalinda e as outras prostitutas do Bataclã, do Trianon e do El-Dorado das senhoras casadas da alta elite ilheense, se grande parte delas se casava por interesse, status e renome? Como não as considerar prostitutas também, negociantes de seus corpos, se grande parte dos casamentos da alta sociedade era fruto de acordos familiares tradicionais, arranjos que visavam a manutenção de heranças e ampliação dos negócios, de modo que o amor e o sentimento dos

noivos raramente era posto em relevo, ficando sempre em segundo plano?<sup>48</sup> Daí uma problemática extensa que por si só renderia uma longa discussão.

De forma geral, todas elas, senhoras casadas ou não, viviam sob o jugo do mesmo sistema opressivo que as fragmentou (e as desuniu), a fim de melhor servir aos interesses masculinos. Daí as mulheres destinadas a “dar filhos e impor respeito”, como se refere o coronel às esposas numa conversa com Mundinho Falcão (AMADO, 2015 p. 120); as que dão prazer e alegria, ou melhor dizendo, as prostitutas, e por assim em diante. Na verdade, a fragmentação e rivalidade entre as mulheres era – e ainda é – estrategicamente fomentada pela lógica patriarcal, para que elas mesmas se encarreguem de nutrir os estereótipos e estigmas que valorizam ou difamam as mulheres como um todo, impedindo-as de se unirem em favor de um mesmo objetivo: pôr fim ao patriarcado que as assola, sem exceção, independentemente de sua classe, gênero ou etnia.

De todo modo, entendia-se por prostituta toda aquela que praticava sexo fora de um enlace matrimonial, fosse em troca de dinheiro ou mero prazer, ou seja, Glória, Gabriela, Risoleta e outras envolvidas diretamente ou não com o mundo da prostituição. A dissertação de mestrado de Gustavo do Rego Barros Brivio, já citada anteriormente, recolhe alguns dados interessantes acerca do tema prostituição nas narrativas de Jorge Amado. Segundo Brivio (2010, p. 118), das 941 personagens analisadas pelo autor, 184 delas pertencem ao “mundo da prostituição”<sup>49</sup>, enquanto 291 fazem parte do universo “do lar”. Após discutir largamente as questões que permeiam essa problemática, Brivio conclui que, de modo geral, a prostituição associa-se fortemente às determinantes classe social, cor, raça e etnia.

Daí, quiçá, mulatas, direta ou indiretamente ligadas ao ramo, neste e em outros romances. Para Brivio (2010, p. 168), a presença de mulheres “racializadas”, negras, mulatas ou morenas, é muito recorrente, sendo sua caracterização quase sempre erotizada, de modo que seus corpos passam a defini-las por completo, resultando daí a ideia da mulata “puro corpo”,

---

<sup>48</sup> Pode-se dizer que as mulheres solteiras da alta sociedade – mais do que os homens – tinham o seu sexo vendido, em regime de exclusividade, a uma família ou homem, uma vez que, depois de casados, os rapazes podiam se relacionar com quem desejassem, podendo até mesmo “botar casa” para quantas mancebas quisessem, sem qualquer reprovação social. Essas senhoras, por sua vez, inseridas na lógica da moral cristã, não podiam se valer de relações extraconjugais a título de uma fidelidade severamente fiscalizada e não recíproca. Essas mulheres tachavam de “raparigas” àquelas que mantinham relações sexuais fora da instituição matrimonial, fosse em troca de dinheiro ou não, sem perceberem que seus próprios corpos, certamente, haviam sido negociados por seus pais e familiares, muitas vezes ainda na primeira infância, ou então, sem questionar o por que se casavam com homens a quem quase sempre não queriam. Da resignação dessas e de outras resulta o patriarcalismo cíclico, que se estende até os nossos tempos.

<sup>49</sup> Entenda-se por “mundo da prostituição” o grupo de personagens femininas que se envolve direta ou indiretamente com a prostituição. Nesse sentido, esse “mundo” se define pelas seguintes ocupações: prostitutas, caftinas, dançarinas e cantoras de cabaré. (BRIVIO, 2010, p. 17). Não foram consideradas, aqui, as personagens femininas solteiras/casadas que exerciam sua sexualidade fora do casamento por prazer.

como esclarece o autor. "Às mulheres racializadas parece não restar muito espaço para outras funções, a não ser ao exercício exuberante da sexualidade." (BRIVIO, 2010, p. 168), como se nota em Gabriela, Glória, Tereza, Tieta e tantas outras figuras que povoam o universo criativo de Jorge Amado. Pode-se pensar que a obra de Amado "reedita as representações sobre a exuberante sexualidade das mulheres racializadas, associando-as a carga erótica 'natural' dos seus corpos quentes e perfeitos, adocicados pelos aromas de cravos e canelas." (SARDENBERG; BRIVIO, 2011, p. 60). Por outro lado, são essas mesmas mulheres que questionam o *status quo*, transgridem leis e subvertem códigos morais, posicionando-se, antes de tudo, como donas de suas próprias vidas, independentemente do que precisem enfrentar para sê-lo. Averiguar, pois, em que sentido elas se assemelham ou se distanciam exigiria, no mínimo, um outro trabalho.

Por hora, cabe concluir dizendo que Gabriela, dentre o conjunto de personagens do romance em questão, ganha real destaque quando contrastada com as demais mulheres, sejam elas senhoras casadas, moças solteiras ou meretrizes. Gabriela diferencia-se de Sinhazinha – além de tudo o que já sabemos – quando não se esconde para trair Nacib, fazendo-o em sua própria casa, na cama do casal, ao passo que Sinhazinha, com medo de represálias, faz isso escondido. Também destoa de Glória, quando recusa as inúmeras ofertas de vida luxuosa, por não querer se submeter a uma vida confinada, solitária, por se recusar a negociar o seu sexo em troca de bens materiais. O contraste também se explicita quando ela se contrapõe a todas as mulheres da alta sociedade ilheense por não se submeter aos códigos sociais que visam tolher a liberdade das mulheres no vestir, no falar, no portar, no andar, em suma, confiná-las em regras que quase nunca as beneficiam. Gabriela era uma "mulher do povo, cozinheira, livre em seu modo de ser e de pensar, alheia ao conjunto moral que impunha uma série de regras às mulheres da época". (BRUGGE, 2015, p. 123).

Pelo muito que fez, Gabriela inaugura uma fornada de personagens femininas que afloram na produção amadiana nas décadas de 1960 e 70, em romances como *Dona Flor*, *Tereza Batista cansada de guerra* e *Tieta do Agreste*. De modo geral, Madalena, Conceição, Sinha Vitória e outras personagens que emergem desses romances antecipam as figuras de Ronaldo Correia de Brito. Não se trata mais da criação de modelos ou antimodelos femininos, como pretenderam o Romantismo e o Naturalismo, mas de trazer para a estética literária um olhar atento para as desigualdades de classe, gênero e étnico-raciais, bem como as tensões e contradições que sustentam essas relações de poder. Em grande parte dos casos, o impulso transgressor e subversivo das mulheres comungou com suas práticas machistas, anteriormente

incutidas em nossa cultura, imediatamente assimiladas geração após geração, e inconscientemente reproduzidas até os nossos dias.

É por isso que elas nunca são só transgressoras ou só matriarcas, agindo silenciosamente a favor de si mesmas e da instituição familiar. Abaixo disso existe uma dominação a que as mulheres foram historicamente submetidas e com a qual tiveram que aprender a lidar: seja aceitando o papel de matriarcas e reprodutoras do discurso patriarcal na educação dos filhos e filhas, por mais contraditória que nos pareça tal atitude, seja opondo-se a ele através da escolarização, do trabalho ou mesmo da negação dos papéis sociais previamente estabelecidos para a mulher. Portanto, é claro que as mulheres participam, de alguma forma, da manutenção do patriarcado em nossa cultura, a partir do momento em que aceitam, quase sempre por não sabê-lo, o discurso da inferioridade feminina e o reproduzem, fortalecendo, assim, esse ciclo. Por outro lado, nota-se que a resignação nunca foi plena, existindo também, por parte delas, a postura de estancar o sofrimento provocado por essa engrenagem, sobretudo em regiões mais pobres.

Sendo assim, de modo geral, as personagens femininas dos romances lidos mantêm o mesmo ímpeto de contravenção que moveu Luzia, Dona Guida, figuras das fases anteriores, a lutarem, cada uma a seu modo, em maior ou menor grau, contra a manutenção do patriarcado nos diferentes modos e momentos em que ele se manifestou. Nota-se ainda que, desde 1930, são muitas as personagens femininas que surgem, gradualmente, encarnando verdadeira resistência e ameaça ao estatuto patriarcal e às formas de dominação. Fazem-no ao negar as instituições, tais como casamento e a maternidade, ou mesmo quando aceitam o papel de matriarcas e, neste contexto, acabam ganhando destaque por suas habilidades intelectuais e posicionamento político, disputando, ainda que discretamente, o protagonismo social com seus parceiros. Fazem-no até quando assumem, simultaneamente, os postos de mães, esposas, administradoras e líderes, como vimos em todas os casos aqui citados. Esse paradigma vem apontando para novos horizontes na contemporaneidade, e é justamente esse movimento que queremos compreender, já que, na maioria dos contos de *Faca* (2003), as figuras femininas acabam reiterando essa postura transgressora que se verifica no romance regionalista de 1930, ampliando, em certo sentido, o enfoque dado àquelas atuações.

Diante disso, se consideramos que, como defende Bosi (2006), somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930, cabe refletir quais são as convergências entre as representações produzidas neste período e as contemporâneas, mais especificamente em alguns contos do autor cearense Ronaldo Correia de Brito. De pronto pode-se afirmar que o autor dá continuidade à tradição

regionalista, à medida que mantém vivo ao menos um dos propósitos que deram fôlego a esse gênero desde o seu nascimento: mostrar o Brasil em suas contradições. Em outras palavras, a literatura regionalista revela o lado “b” do país, mapeando o que nele ainda subsiste de arcaico e mostrando, com isso, as falhas de uma modernização assimétrica e de uma globalização excludente e elitista.

Além disso, Brito parece ampliar o enquadramento peculiar dado à mulher sertaneja no romance de 1930, a partir de um protagonismo atento que mergulha em suas inquietações humanas. A ação narrativa, assim como os desfechos fatais, parece estar em suas mãos, de modo que tudo parte delas e se encerra com a sua palavra. Desse modo, essas personagens, assim como trazidas por aquela geração, fogem à representação polarizada, restrita, dual, para mostrar as mulheres enquanto seres passíveis de toda sorte de sentimentos universais: amor, ódio, violência, fraternidade, condicionamento próprio da condição humana, destoando, assim, das categorias identitárias historicamente instituídas pela sociedade patriarcal-colonial. Se até recentemente a experiência feminina ainda ocupava o segundo plano, seja na literatura ou nos espaços da vida moderna, em *Faca* todos os holofotes se voltam para ela, escancarando todos os seus dilemas e inquietações, como veremos mais adiante.

## 4 *FACA*: UM FEMININO UNIVERSAL

### 4.1 Mulheres que partem

Desde sua primeira aparição, Irinéia, personagem feminina que abre o livro *Faca*, já nos intriga, por trazer mais perguntas que respostas: o que faz uma mulher com galhinhos de manjerição nos cabelos, fitas coloridas nos braços e canto alegre nos lábios perambulando sozinha dias e noites pelo sertão? Tida como “louca varrida” por todos, o que levava e trazia de suas longas andanças, além de notícias de premonição, como se tudo soubesse e anteviesse? É com essa atmosfera mística e incerta, de dúvidas e indefinição, que nos deparamos já nas primeiras linhas do conto “A espera da volante”, que inaugura o livro *Faca*.

Como diz o próprio título, trata-se da espera de um homem que há décadas aguarda um encontro que traria redenção à sua alma. Narrado em terceira pessoa, a figura do Velho – tal como é chamado pelo narrador – é revelada paralelamente à caracterização de sua casa, numa espécie de metáfora que os aproxima por aquilo que mantêm em comum: o livre acesso a qualquer moribundo que deles se aproximasse. Tal como a casa, um lugar de todos, dona de “muitas portas e janelas, sempre abertas”, o Velho ficava ali, sentado em sua cadeira de balanço, dando abrigo, ouvido, comida e cura a qualquer um que dele precisasse. A casa era grande, “grande como a alma de um homem que vivera muito.” (BRITO, 2009, p. 12).

Sua fama ia longe. Todos paravam ali, pois, enquanto todas as portas se fechavam, o Velho continuava com as suas portas abertas. Irineia, personagem feminina que num primeiro momento parece desimportante para a narrativa, chega à casa do Velho para descansar das noites mal-dormidas, expostas ao frio e aos assaltos de medo que sozinha enfrentava naquelas terras de ninguém. Havia o mundo “onde cumpria sua sina de loucura e, num canto deste mundo, a casa do Velho, repouso dos medos.” (BRITO, 2009, p. 16). Na casa, o alpendre “oferecia um chão limpo e cheirosas vigas de umburana, onde escorar o corpo moído.” (BRITO, 2009, p. 12). Irinéia vinha de longe, caminhando pela estrada, cantarolando a mesma cantiga de sempre, cumprindo “o tormento de uma mulher atada à sina da locura.” (BRITO, 2009, p. 13).

É interessante notar como a casa destoa dos outros lugares, tendo, por isto, grande importância para ambas as personagens, mas não só para ela. Tal como analisa Joelson Santos (2012), numa sociedade em que a loucura está destinada à incompreensão, à exclusão social e ao preconceito, esse “canto no mundo” simboliza refúgio e acolhimento. Assim como a loucura, a velhice, fase universal a qualquer criatura, em igual proporção é fortemente

depreciada pela sociedade capitalista, uma vez que, teoricamente, trata-se da fase do repouso e não do trabalho.

Assim, esse grupo etário perderia o seu valor para o capitalismo, visto que, por debilidades muitas vezes físicas, torna-se inadaptável e inabilitado para a lógica da produção. Do mesmo modo, haveria para o criminoso um lugar de isolamento, no qual deveria pagar por seus delitos. Nesse sentido, a casa significaria, portanto, um refúgio para essas personagens relegadas ao desprezo e à reclusão, sejam prisões físicas ou sociais. Num mundo com tanto desamor, a casa estaria sempre aberta a qualquer um, sendo guarida também às angústias humanas.

Numa relação mística, baseada nas sucessivas fases da lua, o comportamento de Irineia oscilava entre a euforia e a reclusão. Assim como a estrela lunar, a mulher vivia de fases e por ela guiava seus afazeres. A chegada da lua minguante favorecia sua sanidade e o equilíbrio para resolver os problemas. Era tempo de produzir, de recarregar as energias, refletir sobre o futuro, de se pôr bonita e andar:

O tempo era bom para afazeres certos, ganhar um comer no trabalho alugado. Uma cesta que nunca largava enchia-se do que ia encontrando pelos caminhos: molambos, pedaços de papel, xícaras sem aro, trapo de seda, caixinhas vazias de pó e ruge. (BRITO, 2009, p. 16-17).

Ela chegara à casa do Velho em plena quarta lunar, “A lua era minguante e sua cabeça estava a todo juízo, os pensamentos em correta ordem. Os dias de alvoreço haviam passado com a lua cheia.” (BRITO, 2009, p. 13). A lua cheia, portanto, se contrapõe à clareza da fase anterior, trazendo o “alvoreço” e os desatinos, quando seus traços de “loucura” se punham latentes. Como pontua Joelson Santos (2012, p.1994), a lua possui um caráter emblemático nas narrativas populares e liga-se às “capacidades intuitivas e visionárias”, tal como vemos em Irineia, em que o ciclo da lua interfere diretamente no fluxo psicológico da personagem.

Trata-se de uma mulher singular, envolta numa aura mística de tudo ver e prever. Irineia era tida como louca varrida por todos, embora fosse “sempre muito sã para o Velho”, como descreve o narrador (BRITO, 2009, p. 11). Chegava à casa trazendo uma notícia: a volante policial se aproximava e estava procurando não só Chagas Valadão e os seus cúmplices, foragidos que assassinaram uma família sertaneja, mas também aqueles que tivessem dado guarida aos criminosos, por inocência ou interesse. O Velho, por pena ou/e compaixão, era um desses benfeitores:

- O tenente da volante soube que Chagas dormiu por aqui – disse Irineia de um pulo.

- Foi? – perguntou o velho.
- Foi.
- Eu curei os pés dele. Estavam umas feridas feias. Dei água e comida [...]
- Ele tinha praticado morte feia, ajudado por outros dois. Pediram arrancho numa fazenda e, na calada da noite, matara os seus donos e um filho rapaz. [...] Derramaram sangue em vão [...]
- Eu não vi isto nos olhos dele. Vi a vontade de escapar, de curar as feridas e matar a sede e a fome. Só depois que ele contou tudo, eu enxerguei o crime. (BRITO, 2009, p. 13).

Seja nos poucos diálogos com o Velho ou nas exposições do narrador, percebe-se que Irineia tem total conhecimento sobre os fatos passados, ainda que não estivesse presente, de fato, em todas as situações. Ela mostra total domínio sobre os detalhes que envolvem a vida do Velho, dos criminosos, da volante e de todos que a cercam, vislumbrando, inclusive, os adventos futuros que envolvem cada uma dessas personagens. Dotada de poderes estranhos, sobrenaturais, ela traz consigo o anúncio de uma desgraça que assolaria a casa e o Velho, preparando o leitor, assim, para o fim fatídico. Em tom de presságio, o narrador espreita seus pensamentos, revelando o horror daquela que tudo podia prever:

Agora pensava no Velho, na maldade que o espreitava. Que poderiam contra aquele homem que olhava sereno para a frente [...] Os soldados da volante entrariam pela casa, quebrariam os seus exíguos pertences, teriam a sensação de tê-la devassado. (BRITO, 2009, p. 13).

Desse modo, embora não seja a protagonista do conto, Irineia exerce um papel fundamental no desenrolar da trama, pois é ela quem dita o ritmo dos acontecimentos a partir das revelações que escolhe fazer ou adiar, uma vez que o Velho, ao saber do acercamento da volante, poderia fugir, “se esconder, trair, se necessário” (BRITO, 2009, p. 21), mas não foi isso que ele fez. O velho aguardou, como aguardava há tempos, a vinda da volante.

Os mesmos ares de mistério que envolvem Irineia envolvem também o Velho. Sua presença intrigava as pessoas, tanto quanto as andanças sem rumo da sertaneja. Ninguém sabia de onde eles vinham, nem porque vinham, mas sabiam que, ao contrário dela, viajante solitária nas estradas da vida, o Velho sempre esteve ali, junto à casa, convicto de sua espera, aguardando não se sabe ao certo o quê. Todos desconfiavam da sua bondade, do seu riso sereno, dos braços sempre abertos. A vizinhança especulava, diziam que ele havia cometido um crime na juventude, o assassinato de uma mulher, daí teria nascido a compreensão e a solidariedade para com os criminosos, desvalidos e toda a sorte de criaturas que em sua casa teriam se amparado. “A alma clara esconderia salas escuras. Teria o Velho aprendido a serenidade na dor? Ninguém sabia.” (BRITO, 2009, p. 18).

Onisciente de tudo, o narrador nos revela que desde a passagem de Chagas o velho se pôs mais quieto, “como se uma onda trouxesse o entulho de um tempo apagado da memória” (BRITO, 2009, p. 13). A verdade é que o Velho se identifica com Chagas, o assassino, pois ele também o era e se arrependeu. A presença do criminoso traz à tona o seu passado, a memória de um crime superado, mas nunca esquecido. Parece-nos, então, que a personagem pressente a chegada da Justiça, representada pela volante, antes que Irineia a anunciasse, uma espécie de mau agouro que se confirmou na revelação da vidente:

Ele espreitava a visita dos soldados. A vida toda fora um espreitar de armadilhas prontas a apanhá-lo nos seus entrançados. Habitara-se ao perigo. A paz de sua casa, as portas e janelas abertas existiam porque espantara o medo dali. (BRITO, 2009, p. 20).

Ao final do conto o crime se confirma e é revelado que o Velho vivia, na verdade, à espera da volante, ou quem sabe, à espera da Justiça que lhe traria redenção. Ele e Irineia sabiam que a sua sina estava por se cumprir: a volante estava atrás dele não só por acobertar os assassinos de Valadão, mas também pelo crime cometido num passado distante, “na claridade da lua, um punhal brilhava. Na mesma luz prateada, entre cabelos escuros, um rosto moreno de mulher.” (BRITO, 2009, p. 17-18).

O Velho não fugiu, esperou a vida inteira, não havia como escapar: andando, como Irinéia, ou parado, como permanecera, a morte viria, e aos seus sinais ele estava atento:

A vida do homem é perigosa, porque a morte se planta em lugares incertos. Andando, ele esbarra com ela, emboscada no meio do caminho. Parado, ela vem ao seu encontro, trajada em muitos disfarces. Há sinais que guardam a revelação do perigo. Viver é a ciência de decifrar estes sinais. (BRITO, 2009, p. 21).

É interessante notar que, na esteira do romance regionalista de 30, o conto traz dois tipos sociais comumente desprestigiados pela sociedade capitalista e patriarcal: um homem velho, e portanto inapto à produção de bens materiais e uma mulher “louca”, incapaz de garantir a estabilidade de suas competências lógicas e emocionais. Num mundo em que essas vozes são frequentemente desprezadas, Ronaldo Correia de Brito dá visibilidade àqueles que “historicamente e literariamente foram alijados ou ocultados como, por exemplo, mulheres, loucos e velhos.” (SANTOS, 2012, p. 1994).

Se o normal seria considerar as decisões da volante – símbolo das leis, da Justiça e, portanto, da verdade – como a voz mais importante desta narrativa, Brito dá poderes sobrenaturais à mulher louca, para que sua voz se sobreponha à outra ordem presente na trama. Desse modo, o dom de prever o futuro a coloca acima de qualquer autoridade ou milícia, uma

vez que, com o seu aviso, o Velho poderia, se quisesse, ter fugido antes mesmo da volante chegar. Por causa de seus poderes, Irineia tem uma perspectiva privilegiada que possibilita um discernimento muito mais aguçado que o restante das personagens. Em última instância, pode-se dizer que Irineia, via misticismo, é a mais lúcida de todos, pois é ela quem detém as informações, quem domina o correr dos tempos passado e futuro.

O recurso místico estrategicamente utilizado por Ronaldo Correia de Brito para pôr em relevo a personagem Irinéia reporta-nos à ficção de tensão transfigurada, inaugurada por Guimarães Rosa, sobre a qual discorre Alfredo Bosi. Segundo o crítico, nela “o herói procura ultrapassar o conflito que o constituiu existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade” (BOSI, 1994, p. 392), tratando-se, aqui, de uma solução para a narrativa correana, que pretende valorizar o *ser mulher* num universo de homens, já que, de todos, Irinéia é a única que possui o dom da adivinhação e por isto manipula algumas situações.

Sendo assim, nada nos impede de afirmar que Ronaldo Correia de Brito é uma espécie de continuador da “ficção pluridimensional”, como nomeia Antonio Candido (1981, p. 64), ao se referir à literatura rosiana, uma vez que, assim como Rosa, Brito intensifica o senso do real valendo-se do fantástico, comunicando, assim, “o mais legítimo sentimento do verdadeiro.” Como explica Arrigucci (2009, p. 178), no posfácio do livro, aqui o fantástico se expande pelo sopro do imaginário popular, “cuja força poética transfigura o corte seco da observação realista que com ele alterna e com que se talha, na novela e nos contos, o instante do ato que define o drama humano”.

O escritor dá espaço a figuras marginalizadas e incompreendidas, a fim de fazê-las crescer, ou quem sabe, se sobrepôr àquelas canônicas, socialmente valorizadas, tais como a lei e a milícia. Nesse jogo de forças entre Justiça e loucura, em que a primeira é tida como verdade e a segunda como mentira e devaneio, pode-se dizer que a loucura ganha destaque singular. Seguindo esta mesma lógica de valorização dos desprezados, Brito atribui ao Velho as dádivas mais caras à natureza humana, tais como amor, bondade, arrependimento e mansidão. Sua trajetória é permeada de mistério e transformação, indo de um cruel assassino ao mais puro benfeitor. Daí o crime, gerado por um “impulso de ódio”, converte-se na mais pura piedade e compaixão.

Para além da função estratégica de sobrepôr uma voz feminina à autoridade masculina da volante, a loucura ou poderes excepcionais dados à Irineia representam também uma porta de entrada à sua libertação. O fato de ser considerada louca poupava-lhe da obrigação de medir suas palavras, de firmar contratos, de atrelar-se a alguém. Aqui, a loucura funciona, portanto,

como um salvo-conduto que, via marginalização, liberta aquela que não se enquadra. Logo, deixa de ser desejável à ordem social e aos seus valores dominantes.

Sua experiência era fluida, marcada pelas fases da lua que determinavam as nuances de seu humor e lucidez. Não precisava se explicar. Vivia solta no mundo, cumprindo a sina de sua loucura: a loucura de ser livre por aquelas estradas sem fim, de dormir nas árvores, cantar para o vento, de enfrentar os medos que de pronto lhe assaltavam. Loucura de ir para onde quisesse, de voltar se escolhesse, de fugir dos homens que com ela queriam dormir. Loucura, em suma, de ser senhora de seu próprio destino. Por outro lado, a configuração tradicional da “louca” repete, aqui, um estereótipo de mulher que se estende há pelo menos dois séculos, ainda que, ao nosso ver, a loucura desempenhe nesse conto uma certa função que abre uma possibilidade libertária à mulher.

Como aponta Clark (2011, p. 108), naquelas terras de mando patriarcal e sujeição feminina, esquivar-se da perseguição dos homens que a desejavam era a própria “libertação da mulher, a não entrega, a não conformação.” Sendo assim, pode-se dizer que Irineia logra, via loucura, uma liberdade rara às mulheres daquele tempo e contexto, embora a ordem dos fatores não se explicita tão claramente, uma vez que não sabemos ao certo se ela é tida como “doida varrida” só por causa de suas escolhas incomuns, ou se recebe tal pecha também por seus poderes sobre-humanos. De qualquer modo, a síntese de mulher livre, independente e desenderaçada evidencia-se na ausência de um sobrenome que a vincule a uma genealogia, raiz ou descendência. Irineia é só Irineia durante toda a narrativa e anuncia, tal qual o dom que lhe foi conferido, desde o início do livro, que tipo de mulher encontraremos nos contos que se sucedem.

Nesta trama, duas mulheres têm relevo na vida do Velho: a primeira, o “rosto moreno”, que por um impulso de ódio foi a causa de sua desgraça e eterno esperar, e Irineia, aquela que surge para avisá-lo sobre a aproximação da volante, dando-lhe, assim, a opção de escolher fugir ou ficar ali, aguardando sua chegada. A morte, substantivo do gênero feminino, também é uma constante em sua vida, seja pela memória do crime cometido ou pela ameaça de sentenciá-lo a qualquer momento. Independentemente disso, a morte vinha-lhe como alívio para os longos dias de espera, gastos ajudando os desvalidos, cuidando de suas feridas, rezando os animais. É desse modo que velhos, “loucos” e mulheres tornam-se sujeitos de ação no desenvolvimento da trama, com “relevância nas decisões, nos desfechos ou soluções” dos nós da narrativa. (SANTOS, 2012, p. 1994).

O regionalismo, portanto, além dessa caracterização das personagens que parecem “tipos clássicos” pertencentes a uma certa estereotipia do gênero (o ermitão, a mulher louca),

revela-se também no tratamento do tempo e do espaço. São singularidades que vão se revelando por meio das descrições de um narrador onisciente, heterodiegético, que dita o ritmo dos tempos de espera que eram ora leves e tranquilos:

A terra abriria sulcos à sua enxada, colheria sementes de sua mão e daria frutos e cereais que matariam a sua fome e de outros. As vacas e cabras seriam tangidas, e no fim do dia, afrouxariam os úberes, deixando o leite correr abundantemente. Bocas o beberiam. Redes seriam armadas, candeeiros acesos, cadeiras arrastadas, panelas postas a cozinhar. Conversas se prolongariam pela noite adentro, entre pausas e suspiros fundos. (BRITO, 2009, p. 15).

Ou lentos e difíceis:

Os camboeiros chegavam tangendo os seus rebanhos. O verão cobria a terra de pelo. As noites quentes demoravam a passar, parecendo mais longas que de costume [...] Nos pastos, as vacas emprenhavam entre carreiras e mugidos. Cumpria-se o ciclo da estação. (BRITO, 2009, p. 17).

A paisagem, portanto, estabelece intrínseca relação com o sentir do Velho e de Irineia. Ela em sintonia com a Lua; ele em sintonia com a Terra, elementos da paisagem natural que, aqui, fogem à qualquer exotismo pictórico, revelando a alma daqueles que transitam (ou não) nesse espaço.

Na lua minguante, por exemplo, Irinéia está lúcida, consegue ser produtiva, tem o “pensamento em correta ordem” (BRITO, 2009, p. 13); o oposto da lua cheia, quando os dias são de alvoreço e inquietação. Já em outras passagens, as personagens recebem características da natureza, mesclando-se a ela, como mostra o seguinte excerto, em que o velho, por sua generosidade, é comparado à uma árvore que dá sombra a qualquer um sem nada pedir em troca: “O Velho plantara-se ali, como se tronco fosse, e olhava-se para ele como para o juazeiro que dava sombra por dever de natureza, sem que nunca alguém lhe agradecesse.” (BRITO, 2009, p. 15). Metáfora inversa – natureza que recebe atributos humanos – também pode ser encontrada em outra passagem, em que as árvores, ao pressentir a chegada da volante, “revelariam sinais”, evidenciando ainda mais a estreita conexão entre os sentimentos e movimentos do homem com o sertão.

O regional também se revela nas práticas religiosas do Velho: “Era penitente de cumprir via-sacra de sofrimento e sangue, repetir o calvário todas as semanas santas [...] as rezas cantadas no escuro da noite assombravam as pessoas, tementes de castigos que não compreendiam” (BRITO, 2009, p. 16). Quando não chovia, vestia-se com uma opa negra e saía cantando “benditos e esmolados nas portas.” Para além das orações clamando por misericórdia,

o Velho também era benzedeiro, uma espécie de autoridade religiosa que cura doenças ou livra o mal das pessoas que benze com suas preces e “ervas do mato.” A figura do curandeiro é muito recorrente em narrativas populares sertanejas e representa, de certa forma, as particularidades de um povo, de uma região, onde, pela ausência do Estado e de soluções de problemas de primeira ordem, tais como moradia, alimentação e saúde, apela-se para a fé em divindades.

Trata-se, portanto, de um texto regionalista, pois, na esteira de Guimarães Rosa, o autor descarta o uso puramente estético da matéria regional, ou seja, sua descrição para mera ambiência ou simples pano de fundo para a ação das personagens, transformando-a em categoria narrativa, produtora de sentidos no desenvolvimento literário. Esse “novo” tratamento transfigura o dado regional, uma vez que as peculiaridades alcançam uma existência que as transcende. Desse modo, “há uma progressão rumo a uma íntima relação entre a ação das personagens e os espaços ocupados por elas” (SEGATTO; BALDAN, 1999, p. 79), imprimindo universalidade a essa expressão do regional.

Em suma, o conto nos fala de sentimentos e condições universais a qualquer ser humano: o medo, a culpa, a morte. Através de um narrador distante e onisciente, temos acesso ao íntimo das personagens, à complexidade de seus pensamentos, o que nos permite acompanhar bem de perto as transformações por que passam ao longo de sua existência:

O velho muito aprendera. Sabia da chuva e do verão, pois lia no vento. Sabia dos animais e das plantas, de observá-los. Às pessoas, tinha aberto a sua casa e olhado nos seus olhos. O tempo vivido dava-lhe a certeza do momento, da perigosa hora em que tentariam ultrapassar sua porta, estando ela aberta. (BRITO, 2009, p. 21).

A narrativa se encaminha em movimento crescente, culminando em um fim trágico que não nos é descrito, mas sugerido nas últimas linhas, bem ao gosto de Ronaldo Correia de Brito, tal como se verificará também nas próximas análises. “Quando o verde da camisa suada dos soldados era visível, não havia mais dúvidas do que o esperado encontro, finalmente, estava para acontecer.” (BRITO, 2009, p. 21).

A “espera” que dá nome ao conto indicia, já no início do livro, o fator tempo como eixo estruturador de suas histórias. Como explica Davi Arrigucci (2003) no posfácio do livro, trata-se de um tempo de espera – nesse caso, da própria morte –, revelado nos eventos narrados na duração da história natural, na rotina da vida sertaneja, marcada, em seu desfecho, por uma fatalidade. Esse tempo que, por vezes, não passa, acumula o “sofrimento miúdo da existência”, como define o autor, aumentando o peso dos dias, numa temporalidade tradicional que se soma “a um sentimento moderno de angústia que o travamento temporal só intensifica, podendo provocar o terror e seus fantasmas.” (ARRIGUCCI, 2003, p. 176).

Outro conto que parece exprimir, na tessitura textual, a agudeza das aflições humanas em tempos de espera é “Cícera Candóia.” Trata-se da história de duas mulheres, mãe e filha, remanescentes de uma família sertaneja que fora arruinada por um parricídio, forçando a fuga do filho mais velho que assassinara o pai numa partilha de cabras. Elas vivem sozinhas numa casa miúda, sentenciadas pelo silêncio, à espera da morte, pois nada além disso se podia esperar, principalmente em tempos de forte estio, como aquele que se aproximava. Toda a vizinhança partira em caminhões, deixando a terra um “descampado de casas”, e embora fosse o desejo de Ciça, não podia carregar com ela “os anos da mãe, vividos ali, seu reumatismo, seus hábitos calejados de mulher do mato.” (BRITO, 2009, p. 114).

Toda a narrativa se desenvolve num paralelo que contrapõe as duas gerações de mulheres: Ciça quer fugir da estiagem, a mãe quer ficar; Ciça sonha com um futuro, a mãe se enclausura no passado; uma se encontra no início da vida, a outra já aguarda o seu final. Enquanto a mãe tenta conversar, Ciça sentencia o silêncio perpétuo. Cada palavra empregada na curta extensão da trama carrega em si o peso de uma espera não consentida, de um aproximar não desejado pela filha. A partir das detalhadas descrições, é possível apreender cada segundo desse tempo de espera, como se o autor reduzisse sua cronologia, realçando a sua duração, de modo que cada movimento das personagens parece se estender, potencializando, assim, a angústia da espera, tal como se vê no excerto:

Houve um silêncio em que a velha pareceu mais triste e botou força nos dedos para arrancar os piolhos da cabeça, como se, na verdade, quisesse arrancar coisas bem de dentro. Com um dos pés no chão, movia ritmadamente a rede, embalando-se ao som do gemido que escapava dos armadores. Ficou longo tempo assim, até que estacou de vez, corajosa para a pergunta que o medo não tinha deixado escapar. (BRITO, 2009, p. 118-119).

Ciça sempre quis deixar aquelas terras. Depois que o pai fora morto a golpe de foice pelo primogênito, todos os irmãos partiram, um a um, por não suportarem a vergonha do crime familiar. Mas ela não podia ir, deveria ficar e cuidar da mãe, a “condenação já existia no fato de ser mulher” (BRITO, 2009, p. 116) e não poder partir como os irmãos homens fizeram. Sem opção de escolher, assumia a custódia da mãe e sua eterna companhia. Ciça não queria morrer ali, “não conseguia suportar a revolta e o seu corpo ansiava por vida.” (BRITO, 2009, p. 117). Ali dentro da casa tudo estava parado, mas lá fora as pessoas se movimentavam, com pressa, cuidando em fugir. “E as imagens do caminhão e de uma fuga para outro destino torturavam-na.” (BRITO, 2009, p. 117).

Para além de conflitos familiares, secas e estios, esse conto fala sobre o trânsito das mulheres sertanejas, sobre suas (im)possibilidades de recomeçar, de (re)fazer um caminho, de

contar com uma segunda chance. Aos homens, por outro lado, eram concedidas centenas delas. Ciça e sua mãe não puderam fugir da humilhação e da vergonha, ao passo que todos os homens da família puderam refazer suas vidas longe dali. O hábito de todos os dias se repetia, incansavelmente, o mesmo roteiro. “Era assim há muitos anos e não tinha porque ser diferente até o fim do mundo ou de uma das duas.” (BRITO, 2009, p. 120). Daí o desfecho que daria às duas personagens um novo ensejo: numa espécie de pacto silencioso, Ciça envenena a mãe, a enterra no quintal e foge com o caminhão.

Num lugar em que as mulheres sempre foram tolhidas de escolha, privadas da vida, enquanto seus homens corriam o mundo, enquanto elas aguardavam o seu retorno, cabe ressaltar a corajosa performance de Ciça e Irinéia. Esta, ao contrário do Velho, sempre imobilizado pelo medo, cumpre o destino das estradas, do eterno caminhar, das idas e vindas, do trazer e levar, contrapondo-se, assim, à inércia do Velho, protagonista da trama. Já Ciça, destinada a definhar de fome junto à mãe que não aguentaria uma longa viagem, age com imensa coragem, em prol de sua escolha: seguir em frente. Tanto uma como a outra decidem, portanto, o próprio destino.

Assim, pode-se dizer que essas narrativas representam mulheres inseridas numa realidade de mando patriarcal que as diminui, tratando-as, muitas vezes, como meros adereços da vida familiar, mas que nessas tramas se revelam mais fortes até que os próprios homens, a quem geralmente se atribui tal adjetivo. Quando todos os homens da família foram embora, Ciça ficou, ainda que contrariada, para cuidar da matriarca até o último segundo, e quando a mata, o faz para poupar a si e a ela do sofrimento de morrer de fome. Irinéia, do mesmo modo, escolhera viver sozinha, a vagar pelas estradas, pois assim tinha a liberdade que lhe negariam se, por exemplo, fosse casada.

Como bem explica Arrigucci (2009, p. 181), trata-se, portanto, de mulheres, “tremendas mulheres”, vivendo em situações extremas numa região específica do Brasil, que vivenciam dramas universais, até que um ato fatal venha resgatá-las. Daí, então, o mergulho nos sentimentos humanos que essa nova modalidade regionalista enfoca. Tal como em Guimarães Rosa, Ronaldo Correia de Brito enforma suas narrativas em um “regionalismo de introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas” (GALVÃO, 2000, p. 26), a mistura peculiar entre materiais variados, tradicionais e modernos, que se corporificam nas atitudes das personagens, como se vê em Irinéia e Ciça, ou na escolha dos objetos, como, por exemplo, o caminhão: elemento moderno que representa a possibilidade do novo, do recomeço, que são outras saídas para essas personagens.

## 4.2 Mulheres que matam

Em sua curta extensão, o conto “Mentira de amor” narra a história de Delmira, mãe de três meninas e esposa de Juvêncio Avelar, proprietário de uma loja de tecidos. A narrativa se concentra em apresentar a vida dessas quatro mulheres que vivem cativas em uma prisão domiciliar controlada pelo patriarca da família. A reclusão de Delmira fora motivada pela ausência da primogênita, e alimentada por Juvêncio que, para manter a mulher enclausurada, alegava as ameaças e perigos do mundo. Narrado em terceira pessoa, o tempo ficcional do presente é frequentemente suspenso para dar espaço às reminiscências de uma mãe que, devastada pela dor de uma perda, privou-se – e deixou-se ser privada – de qualquer prazer ou alegria.

Aproveitando-se da situação fragilizada da esposa, Juvêncio cavava diariamente no passado mais remoto de Delmira equações que a incriminassem pela morte da primeira filha, jogando, a cada dia, “uma pá de areia sobre a cova em que Delmira se enterrava” (BRITO, 2009, p. 100), sucumbindo, assim, toda a energia vital da esposa. Impedida de abrir as janelas, portas ou receber visitas de parentes e amigos mais próximos, Delmira esqueceu os simples prazeres da existência como, por exemplo, ir ao cinema, às compras ou andar pela vizinhança, rendendo-se aos temores de sair sozinha, sempre alimentados pelo marido que, com os olhos, “dizia os perigos campeando soltos nas ruas” (BRITO, 2009, p. 100), motivo considerado justo para trancafiá-las sob grades.

A situação de eterno luto se transforma quando as mulheres da casa são surpreendidas pela chegada de um circo nas redondezas, suscitando as lembranças e fantasias de um tempo bem vivido, quando Delmira era feliz. A memória da matriarca é contada às filhas em empolgantes relatos dramatizados, reacendendo nelas a vontade de viver e descobrir o que lhes chegava pelas paredes, pelo ouvir, ecos do mundo que lhes fora negado. Uma vez despertada para a condição de isolamento à qual se submetia, Delmira arquiteta um plano de fuga que lhes traria a liberdade.

Assim como grande parte da obra coreana, esse conto trata das relações familiares. Retrata uma família padrão, segundo os parâmetros cristãos, composta pela mãe, figura maternal, submissa, cuidadora dos filhos, do marido e da lida doméstica; pelo pai, autoridade do núcleo familiar e provedor da casa e as filhas, frutos de uma união matrimonial bem sucedida. Para além do óbvio, trata-se de um modelo familiar que corresponde aos preceitos religiosos e à moral católica, impostos e defendidos no mundo ocidental, inclusive

constitucionalmente, por pelo menos dois séculos. E é justamente nesse contexto, nas entranhas da vida familiar, que se desvela a real condição da mulher num certo tempo e espaço.

Serve, portanto, como arquétipo da família tradicional brasileira, em seus impasses e tensões, na qual os homens estabelecem as regras conjugais, beneficiando-se, ao máximo, de todos os privilégios que puderem agenciar, enquanto as mulheres cumprem, sem direito a réplica, as leis e regimentos determinados pelo patriarca da casa. O conto se concentra, portanto, nessas questões, expondo, em sua farta simbologia, uma rede de violências<sup>50</sup> físicas e simbólicas às quais as mulheres são submetidas desde a infância até a idade adulta, quando, via casamento, atingem o propósito final do sujeito mulher na sociedade patriarcal: ser mãe e esposa.

Para começar, nessa família representada no conto “Mentira de amor”, a violência mais explícita contra as mulheres é a condição de confinamento monitorada por Juvêncio, pois, embora a escolha de manter-se isolada do mundo partisse de Delmira, o patriarca é quem nutre o desprazer da esposa pela vida e manipula, cuidadosamente, todas as situações para que ela nunca mais volte a encontrar um novo sentido para sua existência. “Delmira acostumou-se à prisão domiciliar, aceitando que as filhas não frequentassem escola e que ela própria não recebesse visitas nem dos parentes e amigos mais próximos.” (BRITO, 2009, p. 99).

Tudo o que diz respeito a Delmira e suas filhas passa sempre pelo crivo de Juvêncio. Nem mesmo a vaidade lhes restou. Na casa havia um único espelho pequeno, colocado ali com um só fim: permitir que Delmira cortasse os próprios cabelos em casa e não precisasse sair. A matriarca “Olhava-se nele e fazia perguntas que não sabia responder”. (BRITO, 2009, p. 100). Diante disso, se entendemos a simbologia do espelho enquanto ferramenta de reflexão e autoconhecimento, uma vez que diante dele nos deparamos, sem filtros, com nossos defeitos e qualidades, podendo refletir mais honestamente sobre aquilo que somos, pode-se dizer que a quase inexistência desse objeto na casa revela o esforço do patriarca em fazê-la ignorante de si mesma, em privá-la do exercício da autorreflexão.

Juvêncio “cuida” propositalmente dos mínimos detalhes da vida familiar, para assim manter o controle que exerce na vida da esposa e das filhas. Suas roupas eram escolhidas e compradas por Juvêncio. Não criavam pássaros no quintal minúsculo e o jardim era interdito por uma porta, cuja chave ninguém acessava. As crianças não frequentavam a escola, não

---

<sup>50</sup> Segundo Heleieth Saffioti, a violência de gênero é o conceito amplo que abrange diversas vítimas, tais como, mulheres, crianças e adolescentes de ambos os sexos. “No exercício da função patriarcal, os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio.” (2001, p. 115).

tinham brinquedos e improvisavam bonecas de pano costuradas com os retalhos também trazidos pelo pai. O café, o almoço e o jantar eram feitos ao gosto do patriarca, também intendente das compras de mercado.

Delmira, por sua vez, assume uma posição de subserviência – e quiçá indiferença – em relação ao marido, não se importando com as condições impostas por ele. Entregue ao desprezo pelo mundo, tudo em sua vida era tédio e repetição. Os afazeres domésticos ditavam o ritmo tedioso do recontar dos passos entre a cozinha e o tanque de roupas, “onde lavava manchas das camisas do marido, adquiridas não sabia onde, nas suas andanças de homem”. (BRITO, 2009, p.102). Embriagada de luto, “Delmira desejava o retorno da filha morta”. (BRITO, 2009, p. 101). Não tinha motivos para saber as horas, os dias. “Tinha uma vaga consciência do seu destino, folha seca à mercê das ondas, lâ da planta ciumeira que os meninos sopram e o vento se encarrega de levar pelos ares” (BRITO, 2009, p. 101), como quem não se importa para onde sua vida está rumando e se rende ao acaso e às vontades de outrem.

A protagonista vai, portanto, sendo caracterizada pelo narrador, ao passo que este descreve, também, a casa da família e a rotina de seus membros. Acerca da casa, nota-se uma atmosfera de abandono que permeia todo o conto até pelo menos o seu ponto de virada. Sem corda, os relógios marcavam eternamente as mesmas horas. O calendário acumulava meses a fio sem que alguém destacasse suas folhas dali. Portas e janelas se mantinham trancadas, tornando impossível a circulação do ar por entre os cômodos. Delmira recompunha as datas festivas e os acontecimentos importantes pelos sons que furavam as estreitas fissuras do confinamento: os apitos do carnaval, as batidas das matracas na Semana Santa, os gritos das procissões dos fiéis a Nossa Senhora da Penha. O tempo era medido pela luz que se infiltrava pelas frestas do telhado ou pela pequena janela escondida atrás das venezianas, um “precário observatório” por onde entravam os ruídos que denunciavam a vida da gente livre lá fora.

Diante disso, pode-se dizer que a casa externaliza, na própria disposição dos objetos, o interior de Delmira, seu estado de espírito, igualmente abandonado, tal qual a sua casa, sem pilhas nos relógios e calendários desatualizados. Imersa em profunda tristeza, ela se mostra indiferente a tudo e a todos, não se importando em ser apenas ouvinte e espectadora da vida alheia. As crianças, por sua vez, acabam cúmplices das escolhas da mãe, uma vez que, ainda pequenas, não tinham autonomia para reverter a situação de enclausuramento físico e emocional que compartilhavam com ela.

Privadas de uma educação formal – uma das principais destituições dos direitos femininos em toda a história das mulheres brasileiras –, as filhas do casal passavam a maior parte do dia “ocupadas com vestidos de bonecas e revistas velhas, plenas de palavras que não

sabiam ler.” (BRITO, 2009, p. 104). Pelas escolhas dos pais, foram excluídas do convívio com familiares e impossibilitadas de interagir com outras crianças, experienciando, por isso, uma infância carente e defasada, já que Delmira era tudo que elas tinham. Constatamos aqui uma relação simbiótica que tem origem na relação conjugal, mas alcança as outras esferas da família. Delmira aceitava, de certa forma, as imposições do patriarca, sofria as consequências por seu posicionamento (ou falta dele), mas não se dava conta de que sua passividade acabava oprimindo suas filhas.

Trata-se, portanto, de uma relação simbiótica em que ambas as partes, isto é, Juvêncio e Delmira, contribuem para a manutenção do patriarcalismo que vige na esfera domiciliar, uma vez que o patriarca estipula uma série de normas das quais se beneficia, e ela acata sem hesitar, estendendo-as às filhas, visto que a estas lhes foi negado o direito de existir no mundo, enquanto seres livres, autônomos, em processo de crescimento e descoberta. Por aceitar, sem questionar, as exigências infundáveis do patriarca, Delmira acaba oprimindo, ainda que involuntariamente, suas filhas, fazendo girar a forte engrenagem que dá sustentação ao sistema patriarcal.

Na verdade, para além da violência sexual, Delmira era vítima de uma violência simbólica que a oprimia na mesma proporção. Trata-se de uma agressão sutil, invisível, que se incrusta no cotidiano e nele se consolida através de gestos, palavras e manipulações dificilmente detectáveis pelas vítimas ou terceiros e, por isso, facilmente reproduzíveis por eles. De certo modo, a violência simbólica torna-se possível quando o agressor é capaz de sujeitar não só o corpo, mas também a subjetividade do indivíduo, manipulando-o para que aceite suas práticas coercitivas. A situação se prolonga ainda mais quando a vítima não percebe e/ou desconhece sua condição, reproduzindo muitas vezes as mesmas práticas.

Nessa correlação de forças, impõe-se uma visão de mundo que ganha estatuto de verdade, devendo ser aceita e seguida por todos. Nesse conto, a interdição dos espaços públicos, a ausência do marido, a submissão de Delmira e os estupros “consentidos” reportam às práticas e consequências da violência simbólica que vige no âmbito familiar, que Delmira, por sua postura inerte, aceita e, por consequência, estende às suas filhas. De qualquer forma, não se pretende culpabilizar a figura da mulher que, oprimida, por vezes ignorante de sua condição, acaba oprimindo. Em última instância, todas elas são vítimas da intenção de um mesmo homem, que não poupa esforços para se manter em seu posto de mando. Como discutimos nos capítulos anteriores, esse pensamento não é inédito e tem origens históricas na formação da cultura brasileira.

Essa prisão domiciliar nos remete aos tempos da colônia, quando às mulheres era permitido saírem de suas casas em três ocasiões: para o batismo, para casar-se e, por fim, para

serem enterrada (PRIORE, 2000). Segundo as leis do Estado e da Igreja que regiam as diretrizes sociais do período, a mulher devia estar sob a vigilância inquieta de seus donos, fossem eles pais, irmãos, maridos, tios ou tutores, para que eles assegurassem o cumprimento das regras da moral e dos bons costumes.

Nesse contexto, a vida dos homens era, pois, o contrário perfeito da clausura feminina. Sempre ausente, Juvêncio voltava para casa apenas para rápidas refeições e para ter o seu “sono abandonado de macho.” (BRITO, 2009, p. 102). Os cafés da manhã eram mudos, angustiantes. “Juvêncio comia apressado e recomendava que almoçassem sem ele. No jantar, mal olhava para elas, preso ao relógio de pulso, marcando o horário do cinema.” (BRITO, 2009, p. 107). Sempre atônita, Delmira oscilava entre o impulso de dizer qualquer frase na presença de Juvêncio, na tentativa de minimizar o abismo que os separava, e o desejo amargurado de vingar-se do martírio chefiado pelo patriarca.

Ao contrário delas, Juvêncio saía ganhando as ruas da vizinhança, as paisagens do dia, as amizades da noite. Tinha toda a liberdade dos bailes, das companhias extraconjugais que suas “andanças de homem” lhe proporcionavam. Enquanto elas são privadas de transitar por quaisquer lugares, o patriarca desempenha tarefas públicas, comerciais e usufrui do convívio social sem qualquer restrição. Dentre as obrigações domésticas regulares que ficavam sob o encargo de Delmira estava, inclusive, o dever de lavar as roupas sujas do marido, marcadas pelos momentos de prazer que ele gozava longe da família. Sabendo que as traições eram socialmente permitidas às pessoas desse gênero, a ela não cabia muito a não ser o conformismo de ser mulher num sertão que não acolhe seus anseios, tampouco suas reivindicações de esposa.

As relações de poder determinam os papéis sociais para cada gênero, em que ao homem é permitido infringir as regras da moral e dos bons costumes, não tão rígidas para ele, enquanto a mulher é silenciada e submetida a uma posição serviçal, quase escravizada.

Nessa conjuntura, o cárcere privado, somado às sessões de tortura psicológica, mais a vulnerabilidade dos possíveis abusos físicos e sexuais sofridos por Delmira, são sintomas de uma sociedade baseada nos valores androcêntricos, em que o corpo feminino é tido como propriedade exclusiva do homem, devendo servi-lo e obedecê-lo, sem hesitar, nem questioná-lo. Se considerarmos a naturalização da violência contra a mulher, fortemente enraizada em nossa sociedade, com Delmira não podia ser diferente, já que ela “acostumara a oferecer-se em sacrifício, corpo sem gozo a serviço de seu dono.” (BRITO, 2003, p. 108).

Acerca disso, cabe ressaltar, tal como se constatou em narrativas anteriores, as estratégias do narrador para evidenciar o apagamento identitário das personagens femininas em detrimento do patriarca. Na literatura, a supressão de seus nomes próprios, por exemplo, revela o próprio

esmaecimento de atuações no mundo e da própria importância para a ação narrativa. No conto “Mentira de amor”, nenhuma das filhas do casal foi nomeada, tampouco Delmira leva o sobrenome do esposo, “Avelar”, adição prevista no contrato matrimonial.

A inexistência de nomes próprios para as quatro filhas, bem como a supressão do sobrenome de Delmira, reforçam ainda mais a relação de hierarquia entre as figuras femininas e masculina, bem como a dominação exercida por Juvêncio Avelar naquela casa. Imponência que, por sinal, o patriarca fazia questão de exibir através de seus objetos pessoais, carregados de uma simbologia autoritária e controladora. Trata-se de uma arma de fogo, inútil à sua profissão, que ele carregava encaixado na cintura; uma quantidade significativa de dinheiro amontoadada no bolso e todas as chaves da casa, uma clara metáfora do controle que possuía sobre a vida daquelas mulheres: o fôlego de vida, o sustento e a liberdade. Ele detinha em suas mãos três elementos fundamentais à sobrevivência de qualquer ser humano. Cuidadoso e conhecedor da exata função dos objetos que portava, Juvêncio zelava para que esses instrumentos nunca se distanciassem de seu corpo, nem durante o sono. Esses símbolos confirmam, então, o caráter rudimentar com que Juvêncio conduzia aquelas vidas, além de revelar seu real interesse nisso tudo: fazer durar a prisão que ele construiu.

Suas estratégias, muito bem arquitetadas, fizeram com que Delmira interpretasse suas “medidas preventivas” como proteção à família. No entanto, com a chegada de um circo, veio o espírito da liberdade vivido em tempos de outrora, as lembranças da rua e da felicidade que desfrutava quando era livre, e ela se dá conta de que há tempos estava enterrada junto à primogênita, cuja causa da morte Juvêncio insistia em atribuir-lhe, ainda que não fosse dela a culpa de tamanha desgraça. “Seu coração estava trancado junto com os pertences da filha morta, lacrados num caixote de madeira”, reaberto todos os dias “no sagrado ofício de sofrer, como se pudesse reencarnar, com suas lágrimas e aqueles trapos velhos, o anjinho eternamente adormecido”. (BRITO, 2009, p. 103).

Ainda que em luto profundo, Delmira sentia os impulsos da pouca vida que lhe sobrara. Não podia conter o remexer do corpo ao som da orquestra do clube que lhe chegavam ao ouvido, ou ignorar as lembranças que sua imaginação se esforçava em recompor. Os sonhos e a memória, isto Juvêncio não podia lhe roubar:

De longe chegavam os acordes de um bolero, despertando inquietações esquecidas. Recompunham-se pedaços de melodia. O corpo entorpecido agitava-se em estremecimentos da dança. As mãos procuravam outras mãos e a cabeça pendia para um ombro imaginado. As madrugadas tornavam-se um hábito de insônia. Delmira sonhava

com salões de baile, indiferente ao homem que dormia ao seu lado. (BRITO, 2009, p. 102).

Um dia os ruídos inéditos que surgiram na rua causaram estranhamento àquelas que viviam dos ecos do mundo: “– Um circo! – Gritou Delmira, os olhos marejados de lágrimas. Correram para as janelas, tentando ocupar o melhor observatório [...] Palpitantes, mãe e filhas sonharam com a liberdade da rua.” (BRITO, 2009, p. 104).

Desse dia em diante, todas as noites eram sinônimos de alegria e divertimento, pois mesmo sob a ameaça de serem flagradas por Juvêncio, mãe e filhas se rendiam aos encantos das atrações que imaginavam ao ouvir o circo, dançando entre estreitas paredes, espreitando alguma fração de alegria. “As meninas brincavam sozinhas. Imaginavam-se as bailarinas vistas aos pedaços, nos cortes das venezianas”. (BRITO, 2009, p. 104).

Isoladas por um alto muro, Delmira e suas filhas se deleitavam ao som do rufar dos tambores, das piadas dos palhaços e dos aplausos do público, imitados por elas no interior daquela casa de janelas que só fechavam e portas que nunca abriam. Ao cair da noite, colocavam as roupas que criam ser suas melhores peças e se posicionavam para acompanhar o espetáculo imaginado, alimentando a esperança de algum dia ver o circo de perto.

Insegura, Delmira arriscou um pedido de permissão para o marido, para que a deixasse levar as crianças ao circo, mas foi silenciada antes mesmo de realizá-lo. “– Eu quero pedir uma coisa” – disse ela. “–Amanhã” – respondeu Juvêncio (BRITO, 2009, p. 107), silenciando a esposa. Sabendo que a partida do circo se aproximava, Delmira passou a roubar dinheiro do marido, mesmo desconhecendo o valor das notas e quanto precisaria juntar para os ingressos.

No domingo em que o circo partiria, levou o caixote de madeira para o minúsculo quintal ao qual tinha acesso, e antes que o queimasse, arrumou pela última vez cada roupinha “como se fosse a mala de viagem de um filho que partiria para longe”, e em seguida ateou fogo naquelas lembranças “encerrando o culto à pequena morta e ao seu desterro de mãe degredada.” (BRITO, 2009, p. 107). Ao anoitecer, o marido chegou excitado pelas libações. “Tentou levá-la para a cama, mas ela recusou [...]. Não desejava Juvêncio. Queria o circo” (BRITO, 2009, p. 107), ou quem sabe, a liberdade que ele lhe inspirava.

À vista disso, pode-se dizer que, junto àquelas roupas, Delmira queimou também a culpa que lhe impuseram como estratégia de controle. O fato de conseguir libertar-se dos pertences da filha sem que isso lhe causasse dor mostra o processo de conscientização da personagem no que tange os abusos vividos por ela e pelas filhas, privadas de tudo, até mesmo de sorrir. Ela queima, portanto, a culpa e manipulação do patriarca que lhe queria presa, quieta e submissa.

Enquanto o cortejo de despedida do circo se aproximava da esquina daquela casa, as filhas de Delmira se espremiavam na estreita janela que quadriculava a cena, na intenção de saciar as fantasias infantis há tanto tempo guardadas. Juvêncio dormiu e esqueceu o revólver em cima do penteador. Contemplando seu peito cabeludo, “cheio de poder”, Delmira hesitava, paralisada pelo medo, pois mesmo dormindo “de olhos cerrados, ele a mantinha desprovida de qualquer gesto, parálitica de força.” (BRITO, 2009, p. 108).

Procurando as chaves que a libertariam, Delmira tateou o bolso fundo do marido que “avançava por entre coxas, em sítios de desejo e terror” (BRITO, 2009, p. 108), e no exato momento em que o cortejo dobrou a esquina da rua, avançando sobre sua calçada, Delmira Avelar teve a certeza de que um estampido de revólver seria um pipocar a mais entre tantos.

E depois dele, o sol de julho, numa tarde de domingo, teria a infinitude do mundo. Ela e as filhas, chorando de felicidade, seriam confundidas com personagens das comédias de circo. Gritariam e bateriam palmas atrás do homem de pernas de pau, que não parava de perguntar: – E o palhaço, o que é? – É ladrão de mulher. (BRITO, 2009, p. 109).

Nota-se que tanto este como os outros contos de *Faca* (2003) não apresentam um desfecho explícito. Os verbos conjugados nos tempos futuro do pretérito, somados ao tom irônico do narrador nos últimos versos, sugerem o possível assassinato de Juvêncio e a fuga de Delmira e suas filhas. Para ela, o cortejo certamente abafaria o som do tiro, que depois de disparado, seria amenizado com a piada “– E o palhaço, o que é? – É ladrão de mulher.” (BRITO, 2009, p. 109). Ao sondar os pensamentos de Delmira, o narrador constata seus desejos mais secretos, dentre eles os delitos planejados mentalmente.

Embora encerrado de modo ambíguo e aberto, o que nos interessa aqui é destacar o enfrentamento da personagem Delmira frente a esse universo hostil e masculino, e sua provável substituição de uma vida doméstica confinada e oprimida pela alegria do circo, pelos acasos da rua, ou melhor dizendo, pela liberdade de uma vida cujo controle era intransferivelmente seu.

Nesse segundo momento, após se deixar envolver pelas vontades que o circo lhe inspirou, Delmira desloca a atenção de sua perda, diariamente sofrida e remontada, para investigar seus próprios anseios, dilemas e angústias e assim resolvê-los. Lúcida de seus quereres e consciente das imposições do marido, Delmira passa por um processo de libertação que avança gradualmente, até culminar num desfecho epifânico. A cada infração, tais como roubar dinheiro, dar fim ao caixote de lembranças, símbolo da culpa que a incriminava; desobedecer as ordens do patriarca, negar-lhe sexo, obrigação que antes cumpria sem pestanejar, chegando até mesmo a planejar morte do marido, Delmira vai, pouco a pouco,

assumindo uma postura de mulher moderna. Como tal, ela sabe o que quer e se esforça para conseguir, destoando, assim, do modelo de mulher estipulado pela lógica patriarcal e assumido por ela até então.

Em síntese, essas mulheres estavam condenadas a serem espectadoras da felicidade alheia, ouvida e imaginada através de paredes sufocantes – paredes também invisíveis, construídas e edificadas sob o ciúme e a possessão de um único homem. Mas a chegada do circo transpôs esses limites, despertando em Delmira o desejo de protagonizar um outro espetáculo: a sua própria vida.

A mentira contada a Delmira por Juvêncio, de que a culpa pela morte de uma das filhas lhe cabia, não pôde mais aprisioná-la após o seu despertar. Juvêncio a manipulava, para que além de acreditar que a primogênita morreu por sua causa, Delmira também acreditasse que não valia a pena viver depois da morte da filha, e que jamais se livraria dessa dor, a não ser continuando ali enclausurada, sob a vigilância atenta do marido, remoendo o passado, chorando a falta da filha. Essa é a mentira que nos conta o patriarcado: que as mulheres devem ser dependentes, submissas e obedientes às figuras masculinas instituídas como seus tutores e é justamente essa inverdade que a personagem desvenda e contra a qual ela passa a reagir.

Semelhante à escolha de Delmira, que se não mata o marido no desfecho da trama, mata, certamente, suas manobras de controle, encontramos Aldenora Novais, protagonista de “A escolha.” Narrado em terceira pessoa, o conto relata a vida dessa mulher, esposa de Luís Silibrino no papel, mas companheira de Livino Gonçalves, o homem que, de fato, viveu ao seu lado. Para além das violências simbólica e sexuais sofridas por Delmira, Aldenora não passava um único dia sem que o punho fechado do marido lhe marcasse a face. Cansado de ser marido, Luis parte para São Paulo em busca do sonho de vida nova e riqueza, abandonando Aldenora por dezoito anos.

Nesse período, sob a condenação dos pais que a incriminavam, gritando “– Os laços do casamento são indissolúveis! [...] – Morar com outro homem, tendo um marido vivo é adultério” (BRITO, 2009, p. 88), Aldenora amasiou-se com Livino, com quem vivera e compartilhou metade da vida, até que, depois de quase duas décadas, Luís Silibrino retorna das terras do sul para levá-la consigo, como se a esposa fosse um objeto qualquer que se larga e depois se recupera. Na verdade, antes de se casar com Luís, Aldenora estava de casamento marcado com Livino, a quem havia sido prometida há muito, “para seu próprio gosto e das duas famílias” (BRITO, 2009, p. 90), mas fugiu com Luís, depois de conhecê-lo na casa da modista que lhe faria o vestido de bodas que, por sinal, nunca acontecera. Cumpriram os votos matrimoniais

num cartório, voltando apenas para a bênção paterna, “negada entre gritos e constrangimentos.” (BRITO, 2009, p. 91).

Quando volta para buscá-la, Luis faz reviver um turbilhão de indecisões no coração da esposa que “daria a metade do sangue das veias para não se ver no calvário de uma nova escolha.” (BRITO, 2009, p. 92). Sua presença no vilarejo desestabiliza a união sem sacramentos. “Um anjo a puxava de um lado, e o demônio de outro, como nos quadros que ladeavam o confessionário da igreja, lugar onde não tinha coragem de ajoelhar” (BRITO, 2009, p. 90), vide a reprovação dos pais e da moral cristã, que condenavam as suas escolhas. Luis anunciava no rádio seu “amor” por Aldenora, perseguia-a nas procissões, esperava-a no quintal de sua casa.

O cercamento passa a incomodar Livino Gonçalves que pendura dois rifles na sala de casa, na tentativa de pressionar Aldenora a decidir, pela terceira vez, entre os dois pretendentes. Mas, de igual maneira, sua atitude também alerta para o fato de que, na ausência de um posicionamento de Aldenora, ele mesmo decidiria por ela. O que não foi necessário: ela decidira sozinha, sem a ajuda de ninguém, “nem dos padres.” Numa noite de prenúncio e agouro, Livino e Aldenora ouvem um barulho no quintal. Ele sai para fora com um dos rifles na mão e, num diálogo curto com Luís Silibrino, encerra o conflito:

Ouviu-se um estampido na noite de breu. Antes de cair morto, de braços, sangrando em jorro de uma nascente nas costas, Livino Gonçalves compreendeu que o tiro não partira do rifle que sustentava na mão direita. Aldenora Novais escolhera outra vez. (BRITO, 2009, p. 95).

Aldenora insere-se, então, no rol de personagens que puderam decidir sobre seus destinos. Ainda que pressionadas por situações adversas, agindo sob condições extremas, no limite de suas forças, houve uma saída para suas aflições. Cícera Candóia, sua matriarca, Delmira e outras mais, retomam, portanto, a conduta subversiva e por vezes transgressora das personagens de 30 que, de igual maneira, desejavam alforria para os seus anseios, mas raramente a encontravam, sendo quase sempre punidas por seus comportamentos irregulares. Em “A escolha”, parece que o escritor oferece outras saídas às mulheres por ele representadas, colocando em suas mãos a escolha de reagir ou não ao mando patriarcal. Na maior parte dos casos, elas encarnam o desejo de mudança, agindo em favor de “cortar os nós cegos da vida familiar” (BRITO, 2009, p. 177) ou mesmo do próprio patriarcado.

### 4.3 Mulheres que amam

*Faca*, conto homônimo do livro, inicia-se *in media res*, quando os ciganos encontram um punhal, prova de um crime cometido cem anos atrás. Uma velha pensou em vender, outro cigano em trocar na feira da cidade, mas, diante do assombro que lhes causava o objeto encontrado no terreiro de uma casa inóspita, deram por bem deixá-lo ali: “– Escondam! [...] É amaldiçoada.” (BRITO, 2009, p. 26). Tratava-se da história de uma mulher inocente assassinada pelo marido adúltero. “–Foi aqui que o infeliz se escondeu, quando cometeu a loucura?” (BRITO, 2009, p. 26), comentava uma das ciganas, dentro da casa onde tudo acontecera há tanto tempo atrás.

Ela falava do assassino, Domísio Justino, esposo de Donana e patriarca da família que com ela construiu, apesar de sua indiferença e desinteresse por ela. Quando chegava o fim do inverno, era tempo de vender o gado, e Domísio viajava para a capital sem data prevista para voltar, para a angústia da mulher e da filha mais velha, Francisca, outra personagem feminina do conto.

- Não sei quando volto – Domísio Justino falou, de costas para a mulher, não se dando ao trabalho de virar a cabeça.

- E vai demorar muito? Arriscou perguntar.

A fala grossa de Domísio nada respondeu. (BRITO, 2009, p. 27).

Na angústia da espera, Donana se distraía com os afazeres da casa, nadava no rio, chupava umbus. Se perguntavam sobre o paradeiro do marido: “–Voltou? [...] – Não – respondia ela, tristonha” aos irmãos. (BRITO, 2009, p. 28).

Como mostram os estudos de história das mulheres brasileiras, além da violência física nas relações conjugais do sertão, havia também a violência “do abandono, o desprezo, do malquerer” (FALCI, 2004, p. 268), tal como se verifica na história de Donana, Aldenora e Delmira. Raramente os homens, fossem das classes sociais mais altas ou mais baixas, viviam com suas esposas. Poucos anos depois do casamento, ou nem isto, como ocorrera com Aldenora, os patriarcas partiam para outras cidades, mas nem sempre partiam, podendo ter duas, três famílias numa mesma província, procurando mulheres que aceitassem um relacionamento sem vínculos matrimoniais.

Muitas vezes, os casamentos combinados fadavam o casal à não intimidade sexual, à distância, fazendo como que ambas as partes se interessassem por outras pessoas, embora a concretização deste interesse só fosse permitida ao homem. Nesse jogo, as mulheres que porventura aceitassem a condição de amantes corroboravam também para que esse sistema

privilegiasse uma poligamia masculina não consentida por suas esposas, fazendo perdurar o patriarcalismo que submete, em igual proporção, tanto uma como a outra.

Domísio fora um desses homens, afeitos ao abandono. Foi tão longa a sua jornada que os filhos até o esqueceram, menos Francisca, sempre à espera de seu retorno. Completado um ano desde a partida, Domísio retorna à sua casa vestido pela poeira das estradas, além de triste. Alguma coisa deixava na terra distante, “uma capital de muitas igrejas e sinos. Nem queria saber da mulher, dos seus cabelos batendo na cintura.” (BRITO, 2009, p. 27). Não queria estar ali, assentado em uma casa, trazia uma “saudade grande nos olhos.” Quando voltou “não abraçou os filhos, nem olhou os cachorros. Os olhos estavam perdidos na terra distante.” (BRITO, 2009, p. 31). Anacleto Justino, seu irmão, o alertou sobre a desconfiança dos cunhados que interpelavam sua demora. Ele não respondeu, era diferente do irmão. Eram igualmente ricos, herdeiros das gerações antigas. No entanto, Domísio não gostava de ficar parado num mesmo lugar. “Preferia correr o mundo, tocar as boiadas pela estrada, em busca da capital. Ver outros rostos e apaixonar-se.” (BRITO, 2009, p. 29). Era um sonhador, um aventureiro, queria sentir a vida em seu pulsar, com seus riscos e surpresas. E, de fato, houve riscos.

Passados três dias de seu retorno, toda a cidade ficou sabendo, através dos vaqueiros que com ele voltaram, que Domísio estava perdidamente apaixonado por uma mulher da capital, bonita e mais jovem que ele. Havia se passado por solteiro e até marcado casamento. Ele não nega o sentimento proibido ao irmão, e logo revela o plano que o permitiria viver esse amor: inventaria qualquer história que o livrasse de Donana. Dias depois, por puro egoísmo, Domísio Justino a acusou de traição. Não havia provas, ninguém confirmara. “– É mentira – falaram os dois irmãos de Donana, irados, as cabeças baixas, remoendo o ódio.” Ele rebatia, jurando ser verdade, dizia que havia visto marcas de chinelo, uma grande e uma pequena, atrás da casa, perto do riacho onde a esposa se banhava. Pedro Miranda, cunhado mais velho, pediu que ele apurasse a história antes de qualquer coisa, punindo “os culpados, do jeito que é devido”, caso fosse verdade. (BRITO, 2009, p. 32).

Cabe dizer que o “crime de honra” era institucionalmente permitido ao patriarca da família que encontrasse sua esposa em adultério ou suspeitasse da traição. Sob o argumento de “limpar” a imagem do homem desonrado, essa lei vigorou, formalmente, até o início do século XX, protegendo e legitimando o feminicídio no Brasil – este que, inclusive, só passou a ser considerado crime muito recentemente, em 2015. O patriarca, no caso, não precisava provar, de fato, o adultério para punir os culpados “do jeito que é devido”, bastando um boato para validar sua “legítima” defesa. A punição era, inclusive, aceita pela família da (suposta)

adúltera, uma vez que a “honra de um homem se lava com sangue”, retomando o narrador de *Gabriela, cravo e canela*, a respeito do assassinato de Sinhazinha.

Na verdade, tanto o homem da cidade como o do campo podia aventurar-se noite afora longe do leito conjugal, sem qualquer objeção familiar ou institucional. Fosse nos bordéis, ou mantendo uma segunda família em cidades distantes, não havia lei que lhes penalizasse o adultério masculino. Em contraposição, quando não eram mortas, as mulheres eram excluídas do convívio social, depreciadas pela igreja e, normalmente, expulsas de casa, devendo, a partir daí, preocupar-se com o próprio sustento, o que muitas vezes era extremamente difícil, visto que essas mulheres não tinham instrução profissional, caindo, assim, na prostituição.

Como constata Del Priore, autora de *Histórias Intimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil* (2012), desde o Brasil colonial, passando pelo Império até o início da República, o papel da mulher sempre foi de subserviência a qualquer figura masculina. Revirando os baús das paróquias dos séculos XVIII ou XIX, Priore se deparou com diversos relatos em que mulheres eram torturadas e obrigadas a presenciar a traição explícita de seus cônjuges, como descrevem Ricardo Westin e Cintia Sasse em reportagem do *Jornal do Senado* (2013). Havia situações em que as senhoras

[...] apanhavam com varas cravejadas de espinhos [...] eram obrigadas a dormir ao relento [...] ficavam proibidas de comer por vários dias e até eram amarradas ao pé da cama enquanto o marido, no mesmo aposento, deitava-se com a amante. As esposas eram tão brutalizadas que os bispos, em certos casos, atendiam-lhes as súplicas e concediam a separação de corpos. (2013)

Como explicam os autores, o Brasil colônia era regido por um código legal que se aplicava a Portugal e aos seus territórios ultramarinos. No documento intitulado *Ordenações Filipinas*, era garantido ao marido o direito de assassinar a esposa em caso de adultério ou “suspeita de”, sem qualquer restrição judicial, bastando um boato. O único caso que acarretava consequências ao assassino era o fato do “amante” de sua esposa ser mais rico que ele. Nessas circunstâncias, previa-se a condenação de três anos em desterro em terras africanas ao criminoso. Mesmo depois de instaurada a República, as leis ainda reproduziam a ideia de superioridade masculina, tanto que, no código civil de 1916, nenhuma mulher podia firmar assinaturas, trabalhar ou responder por questões legais sem a autorização prévia do marido.

Já no Brasil dos nossos tempos, não há, desde a constituição de 1988, lei que proteja o homicídio feminino por motivação de honra, o que não significa que ele deixou de existir. No início do século XXI, a ONU (Organização das Nações Unidas) fez uma denúncia contra as autoridades brasileiras, por permitirem que esse tipo de crime continue existindo num país em

que a lei prevê pena para qualquer homicida, independentemente das razões que tenham levado a tal ato. Em matéria publicada em 2002, o jornal *O Estado de São Paulo* afirma que, num relatório elaborado pela ONU, o Brasil aparece entre os países que absolvem o marido em caso de adultério feminino. Em entrevista ao jornal, Radhika Coomaraswamy, relatora sobre Violência contra a Mulher da ONU, explica que esse tipo de valor continua sendo parâmetro no julgamento de casos de feminicídio, induzindo à ideia de que a mulher é propriedade do marido e, neste caso, a defesa da honra por parte do homem é interpretada como autodefesa.

A situação se agrava na ausência de aparatos institucionais que fiscalizem o julgamento e aplicação de leis com base na constituição do país, como é o caso do sertão nordestino e outras periferias, tais como favelas, comunidades ribeirinhas, dentre outras, nas quais a justiça assume outro caráter, quase sempre mediada pelos jogos de interesses dos envolvidos e por parâmetros pessoais. Talvez isso justifique a permanência desse tipo de crime no país e sua denúncia via literatura, desde José de Alencar até Ronaldo Correia de Brito.

Numa cena de rezas e tormenta, Domísio enterra uma faca nas costas de Donana na beira do riacho, lavando assim seu corpo de sangue quente, tingindo primeiro um rio “e depois um mar.” (BRITO, 2009, p. 32). Diante da evidente inocência de Donana, Pedro e Luis Miranda não hesitaram em cobrar a morte da irmã, tentando matar Domísio com a mesma faca que havia dado início à desgraça. Porém, foram impedidos por Francisca, que se põe na defensiva do pai, atirando o punhal para longe. “– Ele matou sua mãe! Disseram os irmãos de Donana – Mas ele é meu pai – respondeu Francisca, chorando, agarrada à mão do tio, tentando arrancar a faca que o cigano segurava com desejo.” (BRITO, 2009, p. 28).

Domísio se escondeu na casa do irmão e naquele dia escapou da morte, mas não por muito tempo. Um mês depois aparecera numa “manhã nublada, o corpo branco, do tempo que ficou sem tomar sol. Morto, certamente. Ou esquecido, como o punhal que os ciganos largaram no terreiro.” (BRITO, 2009, p. 33).

A narrativa se constrói a partir de fragmentos temporais que se intercalam e muitas vezes se misturam, forçando o leitor a reconstruir o curso dessa história que se divide, basicamente, em duas cenas principais: a chegada dos ciganos à casa de Anacleto, cem anos após o assassinato de Donana, e a própria trama que dá corpo a esse trágico desfecho. Algumas marcações gráficas nas páginas orientam a interpretação do leitor no desafio de recompor, a partir de reminiscências, o tempo presente em que a narrativa se desenrola, tal como exemplifica o trecho, em que a descrição do narrador, somada à fala de Domísio, auxiliam na recomposição da história: “Na escuridão, seria possível adivinhá-lo, andando de um canto para outro, tentando

sentir o mundo pelos ruídos que chegavam aos seus ouvidos [...] – Aqui onde nada vejo, tudo escuto.” (BRITO, 2009, p. 29-30).

Ao leitor é possível identificar a alternância desses enquadramentos, embora, muitas vezes, eles pareçam dissolver-se entre si, criando um efeito de simultaneidade, como se nota neste trecho em que o narrador conecta dois tempos distantes, separados por cem anos, a partir do elemento faca: “Mas ele é meu pai – respondeu Francisca, chorando, agarrada à mão do tio, tentando arrancar a faca que o cigano segurava com desejo.” (BRITO, 2009, p. 28). Desse modo, tanto a faca como a casa são as marcas do passado no presente, o elo que une os dois tempos da narrativa, o fio da memória que se concretiza num plano real, reavivando as lendas do sertão.

A faca carrega consigo o peso trágico da morte de uma mulher inocente, vítima da ignorância e do egoísmo de seu marido. Depois de cem anos, reaparece e reacende as lembranças de um tempo ruim, de famílias destruídas, de filhos órfãos e desperdão. Esse elemento místico traz à tona o medo da maldição, das histórias contadas na infância, arrastadas por gerações, fazendo temer até os mais intrépidos. Como explica Arrigucci, aqui o objeto funciona como um item mítico e simbólico, “uma metonímia do crime que transpassa o tempo com a memória viva do sangue derramado e por ele restitui o fio do enredo acontecido.” (BRITO, 2009, p. 178). A faca, portanto, carrega em si o próprio mito dessa trágica história.

Donana é descrita como uma mulher de fé, amada por seus quatorze filhos, submissa e fiel ao marido. Gostava de nadar nua no riacho que corria atrás de sua casa, de deixar os cabelos longos boiarem na correnteza – um dos poucos momentos que esquecia o desprezo de Domísio. Trata-se de uma personagem marcada pelo abandono do marido, que não a toca, não a olha na cara, não lhe dá satisfações. Traída – e disto tinha ciência, uma vez que toda a vizinhança sabia –, não questionava o marido, não requeria explicações, se lançando dia após dia à resignação. Sua existência, por si só, já era a motivação do crime. “– Mãe de misericórdia – gemeu Donana, piedosa, ajoelhada aos pés do oratório, onde desfiava a única culpa: existir.” (BRITO, 2009, p.32). Ele já não a desejava, queria se ver livre dela, que fora tão complacente com seus gostos, tão afeita ao seu retorno. Sendo assim, Donana era, de uma só vez, o a infelicidade do marido, a preocupação dos irmãos, o porto seguro dos filhos e cúmplice de Francisca nos longos dias de espera. Esta, filha mais velha do casal, assemelha-se à mãe no que tange à espera. Aflita e sem notícias do pai, chora a sua falta e anseia o seu retorno, tal como Donana, que ainda encontrava forças para consolá-la: “– Minha mãe! – chorou Francisca. – Ele voltou, minha filha” (BRITO, 2009, p. 29), disse Donana a Francisca. Diferente da mãe, totalmente entregue à inércia do esperar, enquanto comia toda a safra de umbu, Francisca é corajosa, intervém na

situação do pai, mesmo quando todos se voltam contra ele. Ela briga com os tios e arranca a faca de suas mãos, arremessando-a longe, tão longe que só fora encontrada cem anos depois pelas mãos dos ciganos.

Francisca Justino arrancou-a da mão do seu tio materno e arremessou-a no terreiro. Afirmou-se que Francisca não atirou a faca. Mas todos viram seu gesto: os dois tios maternos, Pedro e Luiz Miranda, o tio paterno, Anacleto Justino, os negros escravos e até um curador que estava de passagem. (BRITO, 2009, p. 26).

Duvidaram de que ela tenha tido força para impedir a vingança dos tios, mas Francisca era uma mulher forte, presenciara a morte da mãe e não suportaria a do pai, por isto tenta interromper a maldição que abatera sua família. Com sua atitude, quis impedir a continuidade do ciclo de mortes e desgraças que a fizera órfã, enquanto o pai, arrependido, se escondia na casa do irmão. É neste momento que Francisca assume o protagonismo para si, sobrepondo-se à autoridade dos tios e à covardia do pai, diante de todos, não por acaso homens da região: “dois tios maternos, Pedro e Luiz Miranda, o tio paterno, Anacleto Justino, os negros escravos e até um curador que estava de passagem.” (BRITO, 2009, p. 26). Todos foram espectadores de seu ato de bravura. Embora não se saiba ao certo a causa da morte de Domísio, Francisca a adiou, pelo menos enquanto pôde fazê-lo.

Há que se destacar, por outro lado, a possibilidade de uma postura ambígua na atitude da personagem. Alguns trabalhos<sup>51</sup> que compõem nossa fortuna crítica apontam traços de machismo em Francisca, quando esta parte em defesa do pai. Certamente não há perdão para um homem que assassina uma mulher para livrar-se dos seus compromissos matrimoniais, ainda mais quando ele tenta culpabilizá-la como parte de seu castigo de homem. No entanto, não nos parece que ela tenha, simplesmente, esquecido a morte da mãe para proteger o pai. Ela chora o assassinato de Donana enquanto impede a punição do pai, sofrendo por ambos, evitando um fim mais trágico ainda. Como explica o narrador, foi “Aquela luz cega de morte, que horrorizou Francisca e lhe deu força para lutar contra os tios maternos.” (BRITO, 2009, p. 33).

Ela amava o pai, via nele ganas por liberdade, seu empenho para conquistá-la e o modo apaixonado com que desejava tudo que ninguém valorizava naquelas terras. Anacleto, seu tio, prezava a família, a mulher e seus bens, coisas que estavam ali, prontas, disponíveis para o seu

---

<sup>51</sup> SANTOS, J. S. *Faca e seus cortes: o sertão trágico e feminino de Ronaldo Correia de Brito*. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2014. Dissertação de mestrado em Estudos de Linguagens.  
CLARK, N. P. *Faca-face de um feminino sertanejo: impressões do regionalismo contemporâneo em Ronaldo Correia de Brito*. Brasília: Universidade de Brasília, 2011. Dissertação de mestrado em Literatura e outras áreas do conhecimento.

desfrute. Já Domísio tinha em si a ânsia da conquista. Queria desbravar terras, conhecer gente, se render aos amores. Francisca nutria por ele uma admiração velada, quiçá por seu espírito desbravador. Talvez, no fundo, quisesse a liberdade do pai, o que não podia ter, uma vez que nascera mulher. A verdade é que, ao contrário da mãe, entregue à rotina dos dias quentes do sertão, de tudo aceitar sem nada questionar, Francisca era ousada, se impunha em favor de seus quereres, defendeu os seus porquês e até por eles com seu corpo brigou, o que talvez a identifique com a figura do pai.

Há que se destacar, também, a relação intrínseca que o espaço estabelece com as personagens, deixando de ser apenas um cenário para suas ações – vide sua caracterização nos primeiros regionalismos –, para atuar enquanto categoria produtora de sentido, como construção da narrativa. Assim como grande parte da antologia correana, o conto “Faca” se desenrola em terras sertanejas, onde o ambiente, o tempo, os animais e a vegetação se alinham com os acontecimentos e/ou aos sentimentos das personagens, parafraseando Joelson Santos (2014), em estudo sobre o trágico nessa obra, tal como notamos no seguinte excerto,

Os dois cunhados levantaram as cabeças a um só tempo, os olhos faiscantes. Os cavalos riscavam o chão, umas léguas de terra que eram a riqueza e o poder da família. Os arreios de prata tiniam [...] – Por estas e outras eu posso afirmar que minha mulher Donana está me traindo. [...] Os cavalos balançaram as cabeças. (BRITO, 2009, p. 31, 33).

Nesta passagem, por exemplo, o movimento dos animais reforça os sentimentos de raiva e inconformismo das personagens que, naquele momento, refutavam as palavras de Domísio. Como explica Santos (2014), nesta cena que antecede a trágica morte de Donana, os cavalos mostram uma agitação incomum, tal qual o desespero de seus donos ao preverem o assassinato da irmã. Nada, portanto, é involuntário. A natureza e seus elementos estabelecem uma relação de sintonia com a interiorização das personagens, conferindo sentido à construção narrativa e de seu espaço, formando, assim, uma “dinâmica de cores, sons, cheiros e luzes que funcionam como uma espécie de trilha sonora da narrativa, completando o tom da cena,” (BRITO, 2009, p. 40), tal como se vê nos contos anteriormente analisados.

As práticas religiosas também compõem a tessitura regional do espaço, não só neste conto, como em quase todas as narrativas de *Faca*. Com exceção do Velho de “A espera da volante”, são as personagens femininas do livro que quase sempre aparecem ligadas às temáticas espirituais. Em muitos dos casos, a religião aparece como uma espécie de suporte que dá respaldo às mulheres em situações de abandono, traição, conflitos familiares, dentre outras situações às quais elas são submetidas.

Em *Faca*, para suportar a ausência e o desprezo do marido, Donana busca forças na devoção de seus santos, nas rezas coletivas, no sacramento do terço, dentre outras práticas que a fortalecem para que ela enfrente as intempéries de sua vida. “Mãe de Misericórdia!” - gemeu Donana quando acusada de adúltera. Já Catariana Macrina, de “Redemunho”, por exemplo, se esquiva da responsabilidade pelos seus erros e dos questionamentos do filho, através de discursos bíblicos que legitimam o seu silêncio. Delmira, de “Mentira de amor”, reclusa em sua dor de lamentar a morte da filha, utiliza o calendário apenas para saber o santo do dia, e não os dias, de fato, já que estes pouco importavam para ela. Sua atitude demonstra, portanto, o papel central que a fé exerce na vida dessas personagens, preocupadas em cumprir os mandamentos cristãos e professar seus rituais.

Como argumenta Natália Rodrigues (2016), o livro bíblico faz um tratado da normativa cristã a ser seguido por seus adeptos. Para as mulheres, a palavra de ordem que vige na escritura “sagrada” é a submissão. O capítulo cinco do Livro de Efésios, localizado no Novo Testamento, diz:

Vós, mulheres, sujeitai-vos a vosso marido, como ao Senhor. Porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele próprio o salvador do corpo. De sorte que, assim como a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres sejam em tudo sujeitas a seu marido. (BÍBLIA, 1995, p. 1653).

Daí, talvez, um argumento que justifique o servilismo de Donana ou Delmira que, devotas do cristianismo, e crentes de sua função no núcleo familiar, se rendem à resignação de tudo aceitar e sofrer. Mais uma vez a ideologia cristã dita como as mulheres devem se portar, agir e viver em sociedade. Mais uma vez os traços herdados de um passado colonial ibérico, católico e patriarcal.

Outro elemento carregado de significação é o umbu. Intitulada “árvore sagrada do Sertão” por Euclides da Cunha<sup>52</sup>, o umbuzeiro é fundamental para a vida sertaneja, pois pode chegar a armazenar até mil litros de água em suas raízes, servindo de repositório em tempos de grande estiagem. Além disso, o umbu, seu fruto, é um rico alimento para os homens e animais do semiárido. Por viver em média 100 anos e desafiar a secas duradouras, é considerada um símbolo de resistência.

É interessante notar que o umbu sempre aparece associado à figura de Donana. Desde a primeira descrição dá-se um destaque para o seu gosto pelo fruto. Também aparece quando

---

<sup>52</sup> CUNHA, E. *Os sertões*: campanha de Canudos. Rio de Janeiro: Livraria editora, 1905.

Donana, “redonda de tanto comer umbu” (BRITO, 2009, p. 29), consola Francisca, emocionada com o retorno do pai. O fruto a alimentava praticamente durante todo o período de ausência do marido. “Ela chupava toda a safra de umbu. O fruto azedo era sua vingança.” (BRITO, 2009, p. 27). Mas por que vingança? Vingança pois, quanto mais Domísio desejava livra-se dela, mais forte tornava-se Donana. Em silêncio ela se fortalecia – física e emocionalmente – para não deixar que o casamento sucumbisse. Sendo assim, conclui-se que o fruto era o próprio símbolo de sua resistência, acompanhando-a até o último momento de sua vida, “quando ela caiu morta, as mãos cheias de umbu.” (BRITO, 2009, p. 33).

Parece-nos, portanto, que tanto a mãe como a filha apresentam, cada uma a seu modo, um certo tipo de resistência: Donana, uma vez inserida na lógica patriarcal em que a instituição familiar é a máxima da vida de uma mulher, faz de tudo para preservar o matrimônio, suportando até mesmo as traições de seu cônjuge; Francisca impede, corpo a corpo, a aniquilação total de sua parentela, pondo fim, ainda que temporariamente, ao ciclo de vingança que dali se originaria. Nota-se, portanto, um embate entre gerações de mulheres, nas quais a primeira assume um posicionamento passivo e subserviente, lançando-se, assim, à resignação, ao passo que a outra assume para si uma postura ativa, determinando, através de suas atitudes, o destino de todos que a cercam.

A atmosfera de tensão que paira sobre “Faca” se apresenta também em outras narrativas do livro. Todos os enredos são marcados, de alguma forma, pelo trágico da morte, seja aguardando a sua espera ou lamentando a sua chegada, a presença ameaçadora, mas em alguns casos, aliviante, como em “Cícera Candóia.” A morte sempre está ali, à espreita daqueles que não podem fugir ao destino inevitável a toda criatura. Como define Santos (2015), há um prenúncio de ação trágica constituindo os enredos, que pode se manifestar de várias maneiras. Ora é a natureza que se encarrega de anunciá-la através de redemoinhos, tal como antecipa o próprio título do conto “Redemunho”, ora manifesta-se em raios e tempestades, no comportamento dos bichos, no movimentar das árvores.

Quando não, encontramos outras soluções de inspiração rosiana, tal como o poder de adivinhação dado a Irinéia em “A espera da volante”, em que a personagem é a própria conexão entre os planos físico e espiritual. Por vezes são os fantasmas da memória e/ou de mortos que parecem ressurgir num outro tempo para ressuscitar os medos e inseguranças que pairam sobre a existência humana, a exemplo da presença inexplicável que invade uma casa em “Inácia Leandro.” De modo geral, o estranho se apresenta como mau agouro que desponta nas entranhas da vida sertaneja, anunciando, aos mais sensíveis, a iminência de uma tragédia. Na constituição

desse clímax, a voz do narrador é fundamental, pois é ele quem registra as angústias, medos e sensações das personagens, expondo a complexidade de cada vivência.

Em “Faca”, o punhal encontrado pelos ciganos no início do conto, bem como a casa inóspita fincada em pleno sertão, são os objetos que trazem à tona o peso de um crime cometido há 100 anos, capaz de despertar o mesmo temor que suscitou naquele tempo em que ocorrera. Essas realizações sobrenaturais também se dão de outra forma em Ronaldo Correia de Brito. Na esteira de Guimarães Rosa, além de objetos que (des)aparecem numa mesma narrativa, trazendo a tona histórias de outrem, o autor parece mobilizar também as próprios personagens, como se todos fizessem parte de um único e grande universo ficcional, por onde estas personagens transitam, com outros nomes, ora desempenhando grande função no desenrolar da trama, ora em papéis de menor expressividade.

Domísio Justino, por exemplo, reaparece em *Livro dos Homens* (2005), no primeiro conto da antologia, “O que veio de longe.” A personagem que em “Faca” assassina sua esposa reaparece ali como personagem pouco relevante, corpo sem vida arrastado pela enchente e encontrado às margens do rio Jaguaribe. Pelas roupas bem trajadas, os adornos de homem de posses e o desconhecimento de sua origem, João Domísio, como é chamado no conto, é tido como santo por aqueles que o encontram, atribuindo-lhe uma aura mítica e heroica.

Posteriormente, desponta também em Galileia, romance publicado em 2008, no qual Donana também retorna. Nesta obra ambos aparecem sob forma fantasmagórica, meros espectros de aparição breve que conversam com Adonias, sobrinho do casal e personagem-narrador do romance. No diálogo, Domísio lamenta o crime cometido e suas frias consequências, explicando os motivos que o levaram a matar. É no romance, portanto, que ele logra expor a sua versão dos fatos, esta, por sua vez, contada sob a ótica do narrador-observador em “Faca”.

Já Donana, se antes resignada à sua condição de mulher ignorada e traída, aparece agora vingativa, altiva, segura por sua capacidade de assombrar. Igualmente presa ao plano do insólito, conversa com Adonias e, como um filme que se ressignifica a cada novo enquadramento que dá, mais um ângulo e versão são adicionados à narrativa “Faca.” Dessa vez, Donana explica como virou uma assombração a vagar pela fazenda Galileia, desde o dia em que fora assassinada.

Como explica Joelson Santos (2014), esse recurso de recompor as narrativas, acrescentando-lhes camadas, ângulos ou mesmo a própria continuação da história de suas personagens, confere às narrativas correanas um caráter “palimpséstico”, nas palavras do autor, uma vez que o leitor pode (re)compor personagens, cenários e histórias, “num tecido literário

de dilemas humanos arcaicos delineados numa cartografia árida habitada por seres dilacerados pelo trágico e imersos num violento devir.” (SANTOS, 2014, p. 48).

Ao lado de Donana, mulher ambígua que, ao mesmo tempo em que aceita a dominação do marido, se fortalece no silêncio para não se render à sua vontade de vê-la sucumbir, situamos Catarina de Albuquerque, do conto “Redemunho.” Não fugindo à temática que atravessa todo o livro, esta narrativa traz, em seu enredo, uma trama familiar. Trata-se de uma família tradicional sertaneja, reduzida a mãe e filho, que vivem, tal como Ciça e sua mãe, imersos em seus dramas individuais, cuidando para que as turbulências do passado não engulam a esperança do presente.

Nesse caso, o conflito se dá pelas mãos de duas mulheres: a matriarca Catarina Albuquerque Bezerra e sua nora, Elzira. Leonardo fora abandonado por Elzira, a quem tanto amara. Nunca entendeu o motivo do abandono. A versão contada é a de que Elzira teria fugido com os ciganos. Depois de tocar e retocar as músicas num velho piano – o ranço dos tempos de riqueza, agora encoberto pelo pó –, o filho questiona a matriarca o porquê de ela nunca ter chorado a morte de seu irmão, primogênito da casa. Numa cena espifânica e desesperadora, Leonardo liga os pontos, refaz as lacunas da versão contada e conclui que, na verdade, fora traído pelo irmão Manuel, pela mulher e pela própria mãe, que lhe ocultara a verdade por anos: o casal teria fugido com a sua ajuda e aval.

Aqui se revela uma revanche à incidência do abandono, pois, dessa vez, quem abandona é uma mulher que, por sinal, tem a ajuda de outra, a própria mãe do homem traído. A matriarca, portanto, engana o filho para proteger a felicidade da nora e de Manoel. Trata-se da cumplicidade de duas mulheres que arquitetam um plano que permitisse alforria a uma delas. Não há nada que justifique com clareza porque ela os protegeu, mas, ao que tudo indica, Catarina, ainda que de forma ambígua, amava o filho mais velho e por isto ajudou-o a fugir com a cunhada. Mas também amava o filho mais novo e quis poupá-lo de saber a verdade, omitindo os fatos até quando pôde, apesar de vê-lo sofrer. O conto traz um exemplo de drama universal, ou seja, a traição e o engano, vividos no espaço sertanejo, revelando a destituição de uma aristocracia decadente, que não consegue esconder seus segredos. É, portanto, o universal que se realiza no particular, tendo como principais agentes as mulheres que regem essas tramas de amor e ódio.

Diante dessas análises, pode-se dizer que o regionalismo contemporâneo apresenta, em seu bojo, muitas temáticas tratadas anteriormente em outras fases do seu percurso. No entanto, parece que, aqui, a profundidade com que são tratados os dilemas humanos ganha outra dimensão, atingindo uma universalidade. Ao tratar da literatura brasileira contemporânea, Karl

Erik Schølhammer afirma que um dos aspectos que melhor definem as produções das últimas décadas é, justamente, o modo renovador com que essas narrativas se apropriam dos elementos que herdaram de décadas anteriores, transformando-os, segundo os padrões de seu tempo, em favor de uma universalidade.

*Faca* não constata mais a permanência de um determinismo gerado por causas sociais e políticas que ficam inalteradas, resistentes às mudanças, como aquele engendrado pelo Naturalismo. Também não enforma a tendência pitoresca e exótica que se verifica no Romantismo. Antes, revisita a matéria regional para transfigurá-la e imprimir-lhe universalidade, tratando-se, então, de um regionalismo universal que parte do homem para a terra, e não o movimento contrário.

Conforme Santini (2011), a matéria regional é rasurada por outras culturas que a reinterpretam e a recondicionam, num movimento que a retalha para recriar o tradicional. É isso que se registra em *Faca*, quando Ronaldo Correia de Brito recupera o imaginário popular nordestino, seus mitos, histórias, pelejas e mal-assombramentos, como em “A espera da volante”, “Faca” e “Lua Cambará”, para fundi-los ao erudito, numa tessitura textual que alcança a universalidade atingida, por exemplo, por um Guimarães Rosa, em seu labor com o mítico e o metafísico. Daí, então, o universal que se realiza no particular do regional.

Além disso, os contos de *Faca* trazem um conjunto de tramas que investigam os dilemas e sentimentos inerentes à fragilizada condição humana, tais como vingança, amor, perdão, medo e, singularmente, a morte, o fatal e inevitável de nossa natureza. Há, portanto, um profundo mergulho na subjetividade humana, mediada por narradores quase sempre oniscientes, capazes de esquadrihar os seus pensamentos e querereres, mostrando, assim, o profundo de suas almas e inquietações.

Como elucida Arrigucci, os dramas ganham força simbólica, de modo que o sertão tende a virar mundo:

[...] como palco das contradições e conflitos humanos em sua dimensão mais ampla: o tempo da natureza é realmente uma extensão do sentimento problemático do tempo travado da existência que pressupõe o mundo moderno. Na verdade, é o vasto mundo que vai até o mais fundo do sertão. (ARRIGUCCI, 2009, p. 177).

Arrigucci (2009) constata que, para aquelas mulheres, o tempo da narrativa funciona como uma espécie de catalisador, em que se acumula a substância negativa das noites e dos dias que desaguam num desfecho fatal, cortando os nós cegos da vida familiar. Esse tempo silencioso condensa o sofrimento que poderá desaguar num desfecho tragicômico, ou apenas

repousar na expectativa de um fim cabal. Enquanto o tempo escoar, as mulheres planejam vinganças e fugas que definem os últimos eventos da trama, na qual a ação trágica é vinculada crucialmente à imagem feminina. É dessa forma, então, que essas performances buscam confrontar os discursos sacralizados pela tradição, nos quais o lugar da mulher era quase sempre secundário, à sombra dos desígnios masculinos, marcado pela renúncia.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos estas considerações reforçando, de antemão, que não pretendíamos, de forma alguma, criar um tratado que reunisse todas as personagens femininas representadas pelos diferentes regionalismos que se desenvolveram em nosso panorama literário. Como dissemos anteriormente, não haveria tempo hábil para tamanha tarefa. No entanto, acreditamos que as poucas figuras incluídas neste percurso podem fornecer, ainda que brevemente, uma reflexão acerca da história e da representação das mulheres elaboradas pela literatura regionalista, bem como a própria modalização do conceito de regional no panorama da literatura brasileira, em suas diferentes fases.

Assim, no primeiro capítulo, buscamos discutir os regionalismos que se manifestaram em nosso panorama literário desde o Romantismo até a contemporaneidade, abrindo para uma problemática atual que se concentrou na obra *Faca*, de Ronaldo Correia de Brito. Com base na crítica literária canônica, procuramos traçar um percurso que evidenciasse as diferenças e contrastes de cada modalidade, que mostrasse o que faz do regionalismo uma tendência sempre muito presente na literatura nacional, uma tradição literária, em que muitos aspectos se preservam, mas também se reformulam ao longo de seu desenvolvimento.

Nesse primeiro momento, buscamos compreender por que, para um determinado público, as obras de Correia de Brito são valorizadas em função do que não têm de regional, isto é, pela distância que mantém do que foi dito “regionalista”, em detrimento de uma possível universalidade. Daí a necessidade de resgatar a própria formação desse gênero na literatura brasileira, permitindo uma visão ampla e gradual de como se construíram tanto os discursos favoráveis como os antagônicos a um regionalismo contemporâneo.

*Faca*, por si só, suscita questionamentos acerca do que vem a ser essa nova modalidade regionalista que revisita e transforma a própria tradição, uma vez que o desafio é, ainda hoje, eliminar ou questionar a pecha de “retrógado” conferida ao regionalismo, entendido, por parte da crítica, como se fosse um único programa, estético e ideológico, que foi atravessando o tempo sem se reformular. Pensamos ser problemático encará-lo desse modo, como se a única expressão regionalista possível fosse aquela realizada pelos românticos do início do século XIX. Essa visão ignora o fato de que a tendência se atualiza na medida em que se refaz e hoje não pode mais ser encarada como simples antítese do universalismo, uma vez que regional pode ser também universal.

Por outro lado, muitos são os críticos, a saber, Tânia Pellegrini, Lígia Chiappini, Juliana Santini, entre outros, que defendem a permanência dessa tendência, ressaltando as suas

alterações e pontuando, também, o diálogo que essas obras estabelecem com expressões anteriores, como, por exemplo, o regionalismo realista de 1930, além de dialogar com autores emblemáticos, tais como Guimarães Rosa e Graciliano Ramos.

Não se trata, portanto, na contemporaneidade, de um regionalismo uno, que permanece estático, inalterável. Ele se transforma e é transformado na medida que atravessa a história e por ela é atravessado. Se até, por exemplo, o pré-modernismo, a espacialidade era frequentemente tratada como mera ambiência e pano de fundo para o desenvolvimento da trama, é agora integrada como elemento narrativo e discursivo, produtora de sentido, e estabelece relações intrínsecas com outras unidades narrativas, inclusive com as próprias personagens, como vimos nas análises do último capítulo.

No segundo momento, analisamos algumas obras do cânone literário, a fim de traçar um panorama que evidenciasse as diferentes representações das mulheres, nos diversos regionalismos que a literatura brasileira esboçou. Trata-se de um percurso evolutivo que se desenvolveu em dois eixos, os quais, juntos, dão a noção do todo: a caracterização das personagens femininas, a história das mulheres brasileiras e a própria transformação da tradição.

Das obras românticas, cujas vertentes enveredam pelo Indianismo e Sertanismo, nos detivemos em *Iracema*, *Ubirajara*, *O tronco do Ipê*, *Inocência*, *Til e o Sertanejo*, nas quais se nota, equitativamente, as seguintes características: idealização exaustiva das personagens femininas; comparação com a natureza sublime; valorização dos mitos de lealdade, maternidade e docilidade; supervalorização da virgindade da mulher, dentre outros aspectos. *Iracema* é caracterizada como uma heroína romântica europeia, vassala de seu senhor e propriedade dele. Já *Inocência*, apesar de envolta em ares de santidade, apresenta-se um pouco mais resistente ao mandonismo do pai, negando o casamento arranjado. Verifica-se, também, em ambas as personagens, a síntese tentadora da virgem a ser deflorada, ou seja, a mulher tratada como objeto de deleite e prazer masculino, visto que não tinha função no enredo, a não ser o de figurar desejos e fantasias.

Em *O Guarani*, Cecília e Isabel configuram o clássico modelo de “mulher anjo” versus “mulher demônio”, o que também se nota em outras duas obras desse mesmo segmento, a saber, *O sertanejo*, nas personagens Flor e Águeda, e *Til*, com Berta e Besita. Nessa dicotomia, uma das personagens é retratada como o verdadeiro modelo da domesticação proposta pela lógica patriarcal, podendo ser, até mesmo, comparada às figuras virginais da mitologia cristã, tamanha a “pureza” e retidão de sua conduta. Do outro lado, colocam-se as mulheres impuras e sedutoras, tomadas pelos desejos carnavais que oferecem risco aos “homens de bem” e às famílias cristãs.

Estas últimas têm, por sua vez, a função de contrapor-se e reforçar, a partir de seus desvios, a “santidade” daquelas tidas como “anjos.”

De modo geral, tinha-se por objetivo contrapor elementos doutrinadores da conduta da mulher deste século, segundo os padrões de sociabilidade feminina e masculina estipulados pela moral judaico-cristã. Por isso nota-se, ao final dessas narrativas, que personagens subversivas ou inclinadas à subversão, tais como Inocência, foram punidas pelos próprios entrelaces das narrativas. Inocência, por exemplo, é espancada por não aceitar o casamento e, ao final da narrativa, morre de tristeza. Besita, outra personagem desse regionalismo, é igualmente punida por sua infidelidade.

Passando ao Naturalismo, selecionamos *Dona Guidinha do Poço* e *Luzia-Homem*, nas quais não constatamos a presença de idealização ou proposição de modelos tão restritos. Na verdade, se o Romantismo se incumbiu de criar exemplos a serem seguidos, o Naturalismo criou antimodelos, cuja conduta deveria ser evitada ou abolida do comportamento feminino. Nessas personagens salientou-se aquilo que elas apresentavam de desvio, os “defeitos”, físicos ou morais, a serem reprovados e evitados pelo público imediato.

Luzia-homem, por exemplo, é considerada uma aberração da natureza por certos traços de seu biotipo e por isto acaba sendo desprezada, não só pelos que com ela convivem, mas também pelo próprio narrador, cuja repulsa e juízo de valor são indisfarçáveis. Luzia também é uma trabalhadora da construção civil que recusa o casamento com Capriúna, não se rendendo às suas ofertas e caprichos. Por não se encaixar nos padrões estéticos e comportamentais requeridos em seu contexto, sua caracterização incomum é estrategicamente utilizada na criação de um antiexemplo. De igual maneira, Guidinha configura um antimodelo quando apresenta, desde a infância, modos e atitudes irreverentes. Por ser rica, assume uma posição de mandonismo em sua província, mostrando-se altamente instável e autoritária. Pelo desempenho irregular que apresentam, essas personagens acabam logrando mais liberdade que aquelas da fase anterior, uma vez que, por não se enquadrarem nos modelos predeterminados, se isentam de cumprir o roteiro igualmente proposto às pessoas desse gênero. Guida planeja o próprio casamento, transita por lugares públicos, assume postos de liderança, num contexto em que as mulheres viviam sob a mira vigilante de seus cônjuges. No entanto, como dissemos no segundo capítulo, a viabilização desse acesso tem razões econômicas, o que não anula o fato de Guida ter antecipado, em certo sentido, os anseios e comportamentos da mulher independente que desponta, com ressalvas, em meados do século XX.

Portanto, justamente por não se enquadrarem em certos modelos, essas personagens não se limitam ao estigma mulher “anjo” ou “demônio”, podendo ser, então, o que quiserem. Ou

melhor dizendo, o que puderem ser: trabalhadoras e adúlteras, tais como foram Luzia-Homem e Guida. O que também as diferencia das representações anteriores é o desenvolvimento psicológico que apresentam, fugindo em parte àquele determinismo naturalista que se verifica em obras do mesmo período. A apreensão da subjetividade humana aqui deflagrada só se acentuou nas fases posteriores, resultando em narrativas tais como as de Guimarães Rosa e de Ronaldo Correia de Brito, em que o íntimo e essencial ao ser humano ganha outras dimensões. Essas personagens foram igualmente punidas nos desfechos da narrativa: Guida por encomendar o assassinato do marido, não se tratando, portanto, de uma questão de gênero, mas sim de um crime, e Luzia por rejeitar o “amor” de Capriuna, sendo por ele assassinada.

A terceira e última fase desse arco histórico é, certamente, a que mais se aproxima da produção correana. Embora todas as fases apresentem igual relevância neste percurso, esta parece corresponder, até mesmo pela proximidade temporal que estabelecem, ao período ao qual Brito mais se reporta. Para pensar a caracterização das mulheres do romance de “30” trabalhamos com as narrativas *Fogo Morto*, *Vidas Secas*, *São Bernardo*, *O quinze* e *Gabriela, cravo e canela*. Esse regionalismo focaliza os mais diversos tipos de mulheres: donas de casa, professoras, mães, filhas, prostitutas, pobres, ricas, matriarcas, solteironas, enfim, as mais variadas e possíveis combinações entre classe, raça e gênero.

De início, *Fogo Morto* traz uma série de mulheres, a saber: Sinhá, Adriana, Dona Mariquinha e Amélia, que, na ausência física ou das faculdades mentais de seus cônjuges, assumiram a gestão da casa e dos negócios da família. Já *Vidas Secas*, pela multiplicidade de seu foco narrativo, dá destaque a Sinhá Vitória, uma matriarca que, silenciosamente, preserva seu posto de autoridade no miserável núcleo familiar, se assemelhando, dessa maneira, às mulheres de *Fogo Morto*, que de igual forma passam a administrar os (poucos) bens da parentela e a tomar decisões de toda ordem.

A condição dessas personagens emoldura um quadro que se repete em toda a tradição, inclusive em *Faca*. Tratam-se de mulheres, sobretudo nas camadas mais pobres, que, abandonadas por seus maridos, cuidam, lideram e por vezes sustentam suas famílias. Elas têm, portanto, um desempenho múltiplo e simultâneo no âmbito familiar, podendo ser mães, esposas, chefe de negócios, tudo de uma só vez, ocupando frequentemente os lugares de exclusividade masculina, despojando-se daquela divisão polarizada que engessava o feminino a um determinado rol de papéis sociais.

Por sua sapiência, Sinhá Vitória nos remete a Conceição e Madalena, personagens de *O quinze* e *São Bernardo* que se diferenciam pela prática docente e pelo interesse intelectual. A primeira encontrou uma saída para a vontade de ser mãe, adotando o Juquinha, seu afilhado. A

outra confrontou a mentalidade reacionária do marido, brigando em favor dos pobres, além de trocar os afazeres domésticos pela profissão de professora. Nesse mesmo rol insere-se também a inquieta Malvina, personagem amadiana que confrontou os valores de toda uma cidade para poder estudar e trabalhar. Em princípio ela representa as moças de família em pleno preparo para o casamento, no auge de sua juventude. Todavia, essa não era sua principal ambição, e tal como Luzia-Homem e Conceição, Malvina recusa o casamento arranjado pela família, buscando rotas que fujam a esse destino.

A mãe de Malvina, tal como Donana e, até certo ponto, Sinhazinha e Delmira, são aqueles modelos ideais de mulher estipulados pelo patriarcalismo. No entanto, ao contrário das três primeiras, Delmira reage aos mandos do patriarca, encontrando outras saídas para sua libertação. Já Glória e Gabriela são mulheres de origem pobre, sem casta ou sobrenome, que têm os seus atributos físicos e sexuais postos em relevo. Gabriela apresenta um caráter livre, dúbio, ora inocente, ora malicioso, que não se enquadra nos protótipos “virginal” ou “libertino”. Muitas dessas personagens foram punidas por suas subversões, mas muitas também lograram liberdade sexual, intelectual e meios de concretizar seus desejos.

É nesse momento, portanto, que verificamos uma abertura maior à atuação do feminino em narrativas que passam a denunciar a condição subjugada a que as mulheres estavam submetidas. Essas obras também deram espaço para retratar suas habilidades outras que não o manejo na lida doméstica e os cuidados com a família. Nota-se, aqui, uma viragem na caracterização dessas personagens, uma vez que não deixam de ser modelos ou antimodelos, estigmatizadas como “anjo” ou “demônio”, passando a ser somente mulheres, em seus posicionamentos e contradições, ora transgressoras, ora omissas, mas sempre e primeiramente mulheres e não simples apêndices do enredo.

No terceiro capítulo, já na primeira imagem que inaugura a coletânea de contos, temos a corajosa Irinéia, que funciona como personificação da liberdade porque, livre nas estradas, cumpre sua sina de saber mais que todos, graças aos poderes místicos que lhe concedem adivinhações. Irinéia não tem raízes, não tem família, não tem sobrenome, nem herança. Ligada às fases da lua, vive suas inconstâncias solta pelo mundo, com seus laços de fita e canto forte, sem obrigações que a confinem num casamento ou relações que a prendam numa casa. Tida como louca por seu temperamento oscilante e intuições visionárias, Irinéia anuncia, logo no início do livro, o tipo de personagem/mulher que se repetirá – cada uma a seu modo – em todas as narrativas seguintes.

No rol das supostas homicidas, Aldenora Novais e Delmira Avelar, respectivamente, dos contos “A escolha” e “Mentira de amor”, são aquelas que parecem vingar, com tiros de

rifle, a indiferença e o abandono de seus cônjuges. Ao final, nenhuma punição: é provável que Aldenora tenha ficado com o amante e Delmira, junto com suas filhas, fugindo com o circo. Cícera Candóia, protagonista do conto de mesmo nome, também entraria para essa lista, se não tivesse envenenado sua mãe a pedido da própria – o que não a isenta do ato.

Diferentemente das outras, Ciça não fora motivada pela vingança que instigou os outros prováveis assassinatos. Impedida de fugir da seca, como fizeram os irmãos, por causa de suas obrigações como filha mulher, Cícera permaneceu no sertão com sua mãe doente, com quem dividia a agonizante espera da estiagem que traria consigo a morte para ambas. Na iminência desse encontro, Ciça põe fim ao sofrimento da mãe e parte num caminhão com destino à cidade. Seja sob pressão de determinações econômicas, instintivas de sobrevivência ou orgânicas, suas ações funcionam como ultimato, determinando se, por um fio de navalha ou um disparo de rifle, um novo caminho se abre ou uma vida se finda.

Envolvendo, muitas vezes, mulheres de gerações distintas, como ocorre em *Faca*, filhas e netas parecem surgir para corrigir o comodismo e a resignação de suas avós e mães que, paralisadas pelo medo e pela culpa, aceitaram as condições impiedosas de um universo hostil a pessoas desse gênero. Trata-se, na verdade, da visibilização, via literatura, de mulheres que sempre existiram. No conto “Faca”, por exemplo, Francisca destoa de sua mãe, Donana, pelo espírito enérgico e audaz que possui e prova ter, quando, ao tirar um punhal das mãos do tio, interrompe o prolongamento do ciclo de vinganças que acometeu sua família. Francisca livra o pai da morte, enquanto o patriarca covardemente se mantém escondido, longe do conflito, aguardando o aval para que pudesse fugir da condenação que lhe fora decretada.

Desse modo, Brito trabalha dois eixos muito significativos da prosa realizada pelo romance de 1930, ou seja, os aspectos subjetivo e social. Ao protagonizar os conflitos internos de mulheres que sobrevivem a um mundo de regras e desejos masculinos, o autor focaliza, ao mesmo tempo, questões particulares, singulares de um indivíduo, ao passo que expõe também as problemáticas socioculturais de uma comunidade.

Além dessa articulação, Ronaldo Correia de Brito une, numa mesma obra, a mulher e o sertanejo, duas figuras marginalizadas que só ganham maior visibilidade a partir de 1930, quando a literatura se volta para a representação das minorias ligadas à tríade gênero, raça e classe. Nessa perspectiva, a representação da mulher sertaneja em *Faca* concentra as três naturezas nas quais se consolida a opressão: a de gênero, por se tratar de mulheres; a de raça, considerando a discriminação que a cultura nordestina ainda sofre e a de classe, visto que o Nordeste ainda possui desenvolvimento defasado em relação às outras regiões do país, conservando as regiões mais pobres do Brasil.

Os contos inscritos em *Faca* dão voz às inquietações femininas ao colocá-las no cerne da ação narrativa, representando experiências que brotam de um ambiente tirânico, cercado pelos ditames patriarcais que nublam sua autonomia enquanto indivíduo. Pelo enquadramento inusitado que promove, Ronaldo Correia de Brito contraria as representações polarizadas que rechearam a tradição literária nacional, com a mulher se resumindo a modelos díades, limitados.

Suas criaturas não são, portanto, estigmatizadas; elas não representam grupos sociais fechados em si; são personagens de grande complexidade, que acabam transitando por entre os tipos. Brito encena mulheres fortes, imprevisíveis, dotadas de sentimentos humanos universais, que não se limitam à questão mítica de gênero, nem se reduzem ao dócil, delicado, maternal, mas aparecem vivendo no insólito de suas vidas, como é, de fato, a condição humana: limitada, instintiva, imprevisível e diversa. (SANTOS, 2012).

Por isso trazem também, as contradições de todo ser humano, podendo ser fortes, bondosas, cruéis e frias, amorosas e submissas, não havendo limites que esgotem ou definam seus desejos, ações ou personalidades, uma vez que tudo isso se mostra mutável, tal como os homens. O autor mostra, portanto, o viver feminino num lugar dominado pela mentalidade masculina, que se antes alimentava-se de sua resignação, agora passa a enfrentar a conduta moderna que essas mulheres encarnam. Por isso não há como simplificar ou mesmo reduzir a dois, três ou quatro tipos femininos o que é ser mulher no Brasil dos séculos XIX e XX. Fazê-lo seria reduzir a nada um enredado complexo de tensões e contradições que permeiam a vida humana e, obviamente, o universo feminino.

O que se nota, de modo geral, é, de um lado, aquelas personagens – por vezes homens, como João Fulgêncio, por exemplo – que desejavam, de alguma forma, a aniquilação da lógica patriarcal e de seus mandos, tais como Luzia-homem, Conceição, Madalena, Malvina, Irinéia, Delmira, Aldenora, dentre outras, e de outro lado, aquelas que nada questionavam, colocando-se, via omissão, em uma posição que alimenta a velha ordem.

Essas performances dinamizam os nós, o desenrolar e os possíveis desfechos da trama, já que a figura feminina é a força motriz que conduz a ação narrativa. As mulheres assumem agora um papel determinante no desenrolar dos fatos, mesmo quando parecem ser desimportantes à trama, tal como Irinéia em “A espera da volante” ou Francisca, de “Faca”. Sua relevância aparece, quase sempre, ao final das narrativas, nos desfechos inesperados produzidos por suas próprias mãos, a exemplo de Aldenora Novais, que vinga o abandono do marido; Delmira Avelar, que se não o mata, cogita em silêncio a sua morte, dentre outras. São, portanto, desfechos epifânicos que revelam, no arremate de suas linhas, um rosto de mulher.

Pode-se considerar que as situações encenadas na obra traduzem, de alguma forma, os problemas de gênero criados por uma cultura centrada no patriarcalismo, revelando, assim, a condição da mulher nesses contextos. Notam-se, tanto na ficção como no próprio espaço sertanejo, personagens femininas que vêm transformando os discursos engessados em heterogêneos, pois ainda que as saídas imaginadas pela literatura nem sempre sejam possíveis na vida real, ela dá voz às minorias, encorajando a força dos marginalizados, no caso as mulheres, que aparecem quase sempre inclinadas a transformar o *status quo*. Essa saída ficcional que a literatura brasileira oferece às condutas desviantes talvez seja um dos aspectos que a diferencia do romance de 30.

Como mostra o panorama traçado, o lugar de subalternidade das mulheres não é exclusivo de Ronaldo Correia de Brito, mas sim do regionalismo como um todo. De *Iracema* a Jorge Amado, as diferentes modalidades regionalistas que se manifestam nesse curso trazem, intencionalmente, ou não, essa problemática. No entanto, nota-se que, em grande parte dos retratos, a transgressão e/ou subversão feminina originava uma punição, anteriormente determinada pelos códigos da moral.

Se uma mulher traísse, limpava-se a honra com o seu próprio sangue. Se discordasse do marido, era espancada. Se quisesse se formar doutora, era mandada ao convento. Enfim, de modo geral, parecia não haver muitas saídas às mulheres daqueles tempos. Brito, por sua vez, parece absolver suas personagens de punição, a partir das saídas que cria ou das insinuações que promove com seus finais suspensos. Suas personagens parecem, então, mais autônomas e modernas que as anteriores, enformadas pelo romance de 1930, por exemplo.

Acerca dessa modernidade, o moderno aparece na própria conduta das mulheres que não respondem aos convencionalismos sociais, e, por vezes rebatem o patriarcalismo. São personagens que destoam dos modelos e/ou expectativas sobre elas colocadas, provando ser muito mais fortes, valentes e destemidas que o previsto para os seus papéis de mães, esposas e filhas. Em *Faca*, a ação narrativa está atrelada aos dramas humanos – os femininos – num sertão que não ignora a tradição em função da modernidade, mas funde-se a ela, deixando-se rasurar pelo moderno.

A coexistência destes elementos revela a busca do próprio ser humano, e até mesmo do próprio sertão, em conciliar dentro de si os muitos tempos e mundos que nele se preservam. Através da memória das personagens, por exemplo, acessamos as experiências de outrora, num universo plural, multifacetado, revelando assim os diferentes tempos que atravessam um mesmo espaço, no caso o sertão de Inhamuns. São gerações de mulheres, mitos que sobrevivem no sertão, histórias que um dia ali aconteceram.

Além disso, *Faca* pode ser considerada uma obra regionalista, à medida que mostra o Brasil em suas contradições, mapeando o que lhe sobrou de arcaico, para com isso mostrar as falhas de uma globalização excludente e elitista que não se conclui, de uma modernização assimétrica que faz confluir, num mesmo espaço, atraso e modernidade. As mulheres de *Faca* estão aí, no entremeio dessas influências, imersas num universo enraizado nas ideologias patriarcais, agindo, muitas vezes, como mulheres modernas, emancipadas, tal como vemos em Irinéia, Delmira Avelar, Aldenora Novais, dentre outras.

Trata-se de mulheres que apresentam uma conduta ora arcaica, ora moderna, uma vez que é justamente isso que caracteriza o Brasil neste momento: uma grande mistura entre atraso e avanço. Esse descompasso evidencia as contradições que a globalização/modernização encerra, pois, ainda que o país se modernize, os sistemas de dominação que se encontram no liame de sua formação permanecem rígidos. Desse modo, o regionalismo mantém vivo o seu caráter contraventor, resistindo às fronteiras reais e discursivas que oprimem tantas pessoas, de diferentes maneiras. É, portanto, o cenário contemporâneo se apropriando de temáticas arcaicas para revelar as contradições do país.

A *transgressão/subversão* poderia configurar a própria modernidade em busca da equalização de algumas assimetrias, de gênero, especialmente, enquanto a *punição* seria a raiz desses sistemas que não se deixam extinguir, e permanecem, ainda que sob pressão, alimentando a engrenagem das desigualdades. Sob essa perspectiva, é certo que as penalidades refletem, em certo grau, os mecanismos socioculturais que arquitetam e sustentam o patriarcado no mundo real, impedindo a libertação das mulheres enquanto seres autônomos, seja no interior de uma narrativa ou nos contextos dos quais emergem essas obras. Por isso, embora não identifiquemos muitas vezes o “juiz” de suas penas, é evidente que as punições estão lá, no desfecho da narrativa, sob o signo de adversidades ou da morte, tolhendo a essas personagens a plena felicidade e satisfação, após terem confrontado a ordem em vigência. Por outro lado, a menor incidência de punição, como se vê em Brito, releva o enfraquecimento do sistema patriarcal em nossa sociedade.

Partindo do princípio de que a literatura não se aparta do contexto do qual emerge, e em certa medida, tudo está interagindo, pode-se dizer que as situações encenadas nessas produções revelam, de alguma forma, os problemas de gênero criados por uma cultura centrada no patriarcalismo e nas suas modulações, bem como o enfraquecimento deste patriarcalismo num plano real, uma vez que essas personagens operam como categoria representativa da condição feminina no mundo. Parece-nos, portanto, que esse conjunto de transformações configura aquilo que Tânia Pellegrini (2009) chamou de *regionalismo revisitado*.

## REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA Estado. **ONU critica o Brasil por permitir crimes machistas**. Estadão Jornal Digital. Disponível em: <<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,onu-critica-o-brasil-por-permitir-crimes-machistas,20020415p52578>>. Acesso em: 16 jul. 2016.
- ALENCAR, J. de. **Iracema**: lenda do Ceará. São Paulo: Editora FDT, 1991.
- \_\_\_\_\_. **O guarani**. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O sertanejo**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O tronco do Ipê**. 25. ed. São Paulo: Poeteiro editor digital, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Til**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2015.
- ALMEIDA, J. M. G. de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- AMADO, J. **Mar morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Terras do sem-fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Gabriela, cravo e canela**. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 2015.
- ANDRADE, A. C. N. B. de. **Do árido, a estética**: a representação temática e formal da seca em Galiléia. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2016.
- ANDRADE, M. B. S. de; PONTE, C. A. A mulher em silenciosa emancipação: parcialidade da vitória em Vidas Secas. **Revista Línguas & Letras**, Cascavel, n. 30, p. 1-17, 2014.
- ARAÚJO, A. de F. O regionalismo como outro. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 28, p. 113-124, 2006.
- ARAÚJO, C. F. et al. **Nem do cravo, nem da canela**: o entre-lugar da mulher mestiça em Gabriela de Jorge Amado. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- BELLINE, A. H. C. Representações do feminino. In: \_\_\_\_\_ **A literatura de Jorge Amado**. São Paulo: Schwarcz, 2008. p. 26-39.
- BEZERRA, M. C. F. **Dona Guidinha: o poço dos desejos**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, 2006.
- BÍBLIA. N. T. Efésios. In: **Bíblia sagrada**: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução Maria Cláudia Nunes Dias. Barueri: Editora Sociedade Bíblica do Brasil, 1995, p. 1653.

BILENKY, T. Brito vence prêmio e diz: literatura faz sofrer. **Terra Magazine**, ago. 2009. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3907498-EI6595,00-Brito+vence+premio+e+diz+Literatura+faz+sofrer.html>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. **O conto brasileiro contemporâneo**. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

BRASIL. L. A. de A.; NORÕES, E.; SCLIAR, M. J. O que restou do regionalismo? **O Estado de São Paulo**, São Paulo, dez. 2008. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,o-que-restou-do-regionalismo,289826>>. Acesso em: 27 dez. 2015.

BRITO, R. C. de. **Crônicas para ler na escola**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Estive lá fora**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

\_\_\_\_\_. **Faca**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. **Galileia**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

\_\_\_\_\_. **Livro dos Homens**. São Paulo: Casac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **Retratos Imorais**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

BRIVIO, G. do R. B. **Representações sobre a prostituição feminina na obra de Jorge Amado: um estudo estatístico**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos interdisciplinares sobre mulheres, gênero e feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

\_\_\_\_\_; BARROS, G. do R.; SARDENBERG, C. M. B. Representações sobre a prostituição feminina na obra de Jorge Amado: um estudo estatístico. In: COSTA, A. A. A. (Org.). **Estudos de gênero e interdisciplinaridade no contexto baiano**. Salvador: EDUFBA; NEIM, 2011. (Coleção Bahianas; 13). p. 39-66.

BRUGGE, U. L. **Gabriela, Cravo e Canela: subjetividade feminina e resistência na obra de Jorge Amado**. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2015.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP, 2006.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. São Paulo: Record, 2003.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. **Remate de males**, Campinas, p. 81-90, 2012.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989a. p. 199-215.

\_\_\_\_\_. A Revolução de 1930 e a cultura. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1989b, p.181-198.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). 6 ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981, 2v.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 4 ed. São Paulo: Nacional, 1975.

\_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1989c. p. 140-162.

CANIATO, B. J. O regionalismo em "inocência", de Taunay. **Revista ECOS**, Mato Grosso, n. 2, p. 45-49, 2004.

CHAVES, F. L. Para a crítica de Manuel de Oliveira Paiva. **Arquivos Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, p. 99-112, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/download/38974/24917>>. Acesso em: 20 maio 2016.

CLARK, N. P. **Faca-face de um feminino sertanejo: impressões do regionalismo contemporâneo em Ronaldo Correia de Brito**. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

COLOMBRO, S. Contra o regionalismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, fev. 2009. Disponível em: <[http://observatoriodaimprensa.com.br/entre-aspas/folha\\_de\\_s\\_paulo\\_\\_37884/](http://observatoriodaimprensa.com.br/entre-aspas/folha_de_s_paulo__37884/)>. Acesso em: 1 maio 2016.

COUTINHO, A.; COUTINHO, E. de F. (Orgs.). **A Literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004. v. 4.

DUARTE, C. L. A Literatura de autoria feminina no Modernismo dos anos 30. In: ZOLIN, L. O; GOMES, C. M. (Orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira**. Maringá: Eduem, 2011.

FALCI, M. K. Mulheres do sertão nordestino. In: PRIORE, M. D. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2000. p. 241-278,

FARIA, D. R. de; BARBOSA, V. A representação do feminino em Gabriela Cravo e Canela e possíveis caminhos para se pensar a condição da mulher na contemporaneidade. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE ESTUDOS CULTURAIS E EDUCAÇÃO, 6.; SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CULTURAIS E EDUCAÇÃO, 3., 2015, Canoas. **Anais...** Canoas: SBECE, SIECE, 2015.

FILHO, A. G. Autores reprovam regionalismo. **Gazeta digital**, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/materia/79117/t/autores-reprovam-regionalismo>>. Acesso em: 1 maio 2016.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GALVÃO, W. N. Anotações à margem do regionalismo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 5, p. 44-55, 2000.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. **A donzela-guerreira: um estudo de gênero**. São Paulo: Senac, 1997.

GUADAGNIN, M. F. **O regionalismo na literatura brasileira: o diagnóstico de Antônio Candido**. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

IBGE. **Acesso à internet**. Disponível em:

<<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/acesoainternet/comentarios.pdf>>.

Acesso em: 27 dez. 2015.

LANDO, V. Em “Galiléia”, autor usa Bíblia para contar história no sertão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 nov. 2008. Ilustrada, p. 1.

LAFETÁ, J. L. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LEITE, L. C. M. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 153-159, 1995.

\_\_\_\_\_. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, A. (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2.

LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. O regional e o universal na representação das relações sociais. **Revista Cerrados**, Brasília, n. 28, ano 18, p. 135 -156, 2009.

LEONEL, M. C. de M; SEGATTO, J. A. Confluências, contrastes e resistências no regionalismo brasileiro: Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito. VI CONGRESSO NACIONAL ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA / X COLÓQUIO DE OUTONO COMEMORATIVO DAS VANGUARDAS, 2010, Universidade do Minho. **Anais eletrônicos**. Disponível em:

<[http://ceh.ilch.uminho.pt/outras\\_publicacoes\\_online\\_col\\_outono.htm](http://ceh.ilch.uminho.pt/outras_publicacoes_online_col_outono.htm)>. Acesso em: 27 dez. 2015.

MACEDO, D. Narrativas de Ronaldo Brito. **Jornal de poesia**, 2005. Disponível em:

<<http://www.jornaldepoesia.jor.br/dimas5.html>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

MARCHEZAN, L. G. Literatura e regionalismo. In: SEGATTO, J. A.; BALDAN, U. (Org.) **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p. 79-90.

MARTINS, E. T. **Iracema: a alegoria da mãe genti(o)l**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

MEDEIROS, M. M. de; ZIMERMANN, T. Mulheres viris, mulheres monstruosas: apontamentos sobre o romance Luzia-Homem. **Em tempo de histórias**, n. 25, p. 20-34, 2015.

MIGUEL-PEREIRA, L. Regionalismo. In: \_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira: Prosa de ficção – de 1870 a 1920**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1973. p. 179-224.

MILLET, K. **Política Sexual**. Versão digital. Publicações Dom Quixote, 1970. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/media/2007/03/374952.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

MORAES, V. L. **Recepções e sentidos do romance Iracema**. [S.d.]. Disponível em: <[www.academiacearensedelettras.org.br/revista/Colecao\\_Diversos/Panorama\\_Literario/ACL\\_Panorama\\_Literario\\_19\\_RECEPCOES\\_E\\_SENTIDOS\\_DO\\_ROMANCE\\_IRACEMA.pdf](http://www.academiacearensedelettras.org.br/revista/Colecao_Diversos/Panorama_Literario/ACL_Panorama_Literario_19_RECEPCOES_E_SENTIDOS_DO_ROMANCE_IRACEMA.pdf)>. Acesso em: 5 jun. 2016.

MOUTINHO, L. Entre o Realismo e o Ficcional: Representações sobre Raça, Sexualidade e Classe em Dois Romances Paradigmáticos de Jorge Amado. **Physis**, v. 14, p. 307-327, 2004.

NAVARRO, R. **A função perversa dos contos de fadas**. [S.l.], 2011. Disponível em: <<http://delas.ig.com.br/colunistas/questoesdoamor/a+funcao+perversa+dos+contos+de+fadas/c1238083574131.html>>. Acesso em: 4 nov. 2014.

OLÍMPIO, D. **Luzia-homem**. Belém: Nead, 2015.

OLIVEIRA, D. M. da S. **O bildungsroman feminino do Jorge Amado: Tereza Batista cansada de guerra**. 2012. Monografia (Licenciatura em Letras Português e Respectivas Literaturas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

OLIVEIRA, S. A. de. Das impertinências do corpo de Gabriela no romance de Jorge Amado. **Letras de Hoje**, v. 46, n. 4, p. 23-30, 2011.

OURIQUE, J. L. P. Inocência: símbolo de permanência do idealismo romântico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS. **Anais...** São Paulo, 2008.

PAIVA, M. de O. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Ática, 1981.

PATRÍCIO, R. M. R. **Gabriela e as outras: a representação da mulher em Gabriela, Cravo e Canela de Jorge Amado**. 1992. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1992.

PELLEGRINI, T. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo, Fapesp, 1999.

\_\_\_\_\_. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. **Luso-Brazilian Review**, v. 41, n. 1, p. 121-138, 1 jun. 2004. Disponível em: <<http://lbr.uwpress.org/content/41/1/121.short>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. Regiões, margens e fronteiras: Milton Hatoum e Graciliano Ramos. In: \_\_\_\_\_. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008. p. 117-136.

PIEIRO, J. O sertão existencialista de Ronaldo Correia de Brito. **Germina Revista de Literatura e Arte**. 2010. Disponível em: <[http://www.germinaliteratura.com.br/2010/colunapanaplo\\_jorgepieiro\\_jun10.html](http://www.germinaliteratura.com.br/2010/colunapanaplo_jorgepieiro_jun10.html)>. Acesso em: 27 dez. 2015.

QUEIROZ, R. de. **O quinze**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

RAMOS, G. **São Bernardo**. 41 ed. São Paulo: Record, 1989.

\_\_\_\_\_. **Vidas Secas**. 47 ed. São Paulo: Record, 1981.

REGO, J. L. do. **Fogo morto**. Rio de Janeiro: Editora J. Olympio, 1970.

REISNER, G. A transformação dos mitos sobre o feminino na literatura brasileira contemporânea. **Revista Litcult**. Ano 3, v. 1, 1999. Disponível em: <[http://www.litcult.net/revistamulheres\\_vol3.php?id=227](http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id=227)>. Acesso em: 20 abr. 2016.

REZENDE, B. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira contemporânea no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca nacional, 2008. p. 15- 40.

RIBEIRO, L. F. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996.

RICCIARDI, L. **Galiléia e a dura terra que é o coração humano**. Disponível em: <<http://homoliteratus.com/galileia-e-dura-terra-que-e-o-coracao-humano/>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

RIZZON, C. G. Tempos e lugares do Regionalismo. **Unbral Fronteiras**. [S.d.]. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/15.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

SANTI, A. **Formação da Idéia de Regionalismo na Literatura Brasileira**, 1996. Disponível em: <<http://www.alvarosanti.com.br/pdf/regionalismo.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

SANTINI, J. A Formação da Literatura Brasileira e o regionalismo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 20, n. 1, p. 69-85, 2011.

\_\_\_\_\_. Entre a memória e a invenção: a tradição na narrativa contemporânea. **Revista Cerrados**, n. 27, 2009.

SANTOS, J. S. **Faca e seus cortes: o sertão trágico e feminino de Ronaldo Correia de Brito**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2014.

\_\_\_\_\_. O feminino como elemento cortante. VI SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA E CULTURA. Sergipe, 2012. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <[http://200.17.141.110/senalic/IV\\_senalic/textos\\_completos\\_IVSENALIC/TEXTO\\_IV\\_SENALIC\\_179.pdf](http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXTO_IV_SENALIC_179.pdf)>. Acesso em: 3 fev. 2016.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SIQUEIRA, A. M. A; NASCIMENTO, M. A. B. do. Franklin Távora: o nacional por meio do regional. **Revista de Estudos Literários Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 18, n. 1, p. 21-34, 2014.

SODRÉ, N. W. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

TAUNAY, V. de. **Inocência**. 15 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

TÁVORA, F. **O cabeloira**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1975.

TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972**. Petrópolis: Vozes, 2000.

VALLERIUS, D. M. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada. **Antares: Letras e Humanidades**, n. 3, p. 63-80, 2010.

VICENTINI, A. M. Mudar a referência para pensar a diferença: o estudo dos gêneros na crítica literária. **Cadernos de Pesquisa**, n. 70, p. 47-52, 1989.

WESTIN, R.; SASSE, C. O inferno das mulheres. **Especial Jornal do Senado**. Brasília, n. 3.906, 2013. Disponível em:  
<<https://www12.senado.leg.br/jornal/edicoes/especiais/2013/07/04/jornal.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

YUNES, E. Dos filhos deste solo, és mãe gentil. In: ALENCAR, J. de. **Iracema: lenda do Ceará**. São Paulo: Editora FDT, 1991, p. 7-11.

ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. In: BONICCI, T; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2004.