



UNISUL

UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

MARTA BERGAMIN

**LUZIA-HOMEM SÓ LÂMINA:
UMA LEITURA DO ROMANCE DE DOMINGOS OLÍMPIO (1903)**

Palhoça
2010

MARTA BERGAMIN

**LUZIA-HOMEM SÓ LÂMINA:
UMA LEITURA DO ROMANCE DE DOMINGOS OLÍMPIO (1903)**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Gonçalves dos Santos

Palhoça
2010

B43 Bergamin, Marta, 1974-
Luzia-homem só lâmina : uma leitura do romance de Domingos
Olimpio / Marta Bergamin. – 2010.
106 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Universidade do Sul de Santa
Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof.. Antônio Carlos Gonçalves dos Santos.

1. Análise do discurso. 2. Linguagem e línguas. 3. Realismo
(Filosofia). 4. Naturalismo. I. Santos, Antônio Carlos Gonçalves
dos. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

MARTA BERGAMIN

**LUZIA-HOMEM SÓ LÂMINA:
UMA LEITURA DO ROMANCE DE DOMINGOS OLÍMPIO (1903)**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 07 de dezembro de 2010.

Professor e orientador Antônio Carlos Gonçalves dos Santos, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professor Jorge Hoffmann Wolff, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professor Fernando Simão Vugman, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico esta dissertação a meu pai, Joventino Antonio Bergamin (in memoriam), uma pessoa que ainda tinha muito a me ensinar; um eterno amor incondicional e enigma em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores que me acompanharam neste período: Aldo Litaiff, Marci Filetti, Fernando Vugman e Jorge Wolff, pela valiosa contribuição para o aumento quantitativo e qualitativo de meus conhecimentos.

À coordenação do curso, professor Fábio José Rauen, sempre à disposição; à vice coordenadora, professora Solange Leda Gallo, que nos atendeu com mais proximidade, por responder pelo campus de Florianópolis e à secretária do curso, Edna Mazon, pelas informações e serviços sempre precisos e imediatos, com preocupação e profissionalismo.

Quanto aos amigos, tenho muitos a agradecer, aos que fazem parte da família, aos amigos particulares e aos do mestrado que estiveram comigo nessa caminhada. Em especial à Rozemeri Maraschin e ao Baby Bergamin. A ela, “amiga de fé e irmã camarada”, pelo compartilhamento da vida diária, pelo apoio e encorajamento constante; A ele, fiel companheiro, por me mostrar todos os dias, que na vida os pormenores aparentemente mais insignificantes, podem fazer a diferença entre o ser e o não ser feliz.

Agradeço com muita atenção ao professor Paulo Duarte que leu atenciosamente e me deu importantes sugestões; às direções e coordenações que me acompanham em meu local de trabalho e fizeram muito por mim, para que eu pudesse continuar os estudos.

De uma forma muito especial, agradeço ao professor Antônio Carlos Santos, que sem imaginar as dificuldades que teria comigo - devido a minha luta diária em superar a defasagem do aprendizado adquirido na escola pública com um sistema de ensino falido - aceitou me orientar nesta dissertação de mestrado. O professor Antônio Carlos trabalha com as “instabilidades”, as “incertezas”; uma maneira diferente, de fato, o que o torna especial. Obrigada professor por me aceitar como sua orientanda.

De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem
quanto mais o mastiga;

de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;

da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;

pois de volta da faca
se sobe a outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,

e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada

e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pode a linguagem,

e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,

por fim à realidade,
prima e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.

Uma Faca Só Lâmina (ou serventia das ideias fixas)
João Cabral de Melo Neto

RESUMO

A proposta deste estudo utiliza os argumentos de Jacques Rancière em diálogo com textos de outros teóricos para problematizar a ideia de realismo/naturalismo, tendo como objeto o romance *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, com o intuito de ler essa obra sob a ótica da ruptura. Segundo Rancière, a noção que temos de arte hoje nasceu no século XIX, nessa transição do romantismo para o realismo e está sendo ameaçada de modificações ou até mesmo de deixar de existir como base dos mesmos princípios até então utilizados. Ao observarmos os romances da segunda metade do século XIX, escolhemos *Luzia-Homem* para ser lida na ótica da desconstrução proposta por Rancière (2005), que rejeita o mito contado pelos teóricos: as artes nasceram no Renascimento com a perspectiva e terminaram na Vanguarda que destrói a arte figurativa.

Palavras-chave: Realismo. naturalismo. *Luzia-Homem*. ruptura.

ABSTRACT

The purpose of this study uses the arguments of Jacques Rancière in dialogue with texts by other theorists to question the idea of realism / naturalism, having as object the novel *Luzia-Man*, of Domingos Olímpio, in order to read this novel in the perspective of rupture. According to Rancière, the notion of art that we have today was born in the nineteenth century in the transition from romanticism to realism and is being threatened by change or even cease to exist based on the same principles previously used. By observing the novels of the second half of the nineteenth century, we chose *Luzia-man* to be read from the perspective of deconstruction proposed by Rancière (2005), which rejects the myth told by the theorists: the arts were born in the Renaissance with the perspective and ended at Vanguard which destroys figurative art.

Keywords: Realism. Naturalism. Luzia-Man. rupture.

SUMÁRIO

1	PRELÚDIO.....	11
2	O REALISMO / NATURALISMO VEM AO MUNDO JUNTO ÀS TENSÕES: “COMO NAQUELA HISTÓRIA”	18
2.1	AS CIÊNCIAS SÃO APRESENTADAS À LITERATURA: “VAI FIO CONTRA FIOS”.....	22
3	ENVEREDANDO PELAS DEFINIÇÕES DE REALISMO/ NATURALISMO.....	26
3.1	O REALISMO/NATURALISMO É FICCIONAL CORTANTE, LETAL, OU CIENTÍFICO.....	30
3.2	A ARTE NO REALISMO/NATURALISMO “CORRE” DOS TEMAS HISTÓRICOS, OU É “FIEL” A ELES?.....	37
4	OS ROMANCES NATURALISTAS BRASILEIROS: “FACAS SÓ LÂMINA”.....	40
4.1	CRÍTICAS BRASILEIRAS NOS MOSTRAM: “FORÇOSO É CONSERVAR A FACA BEM OCULTA”.....	48
5	LUZIA-HOMEM: “UMA FACA SÓ LÂMINA”.....	52
5.1	<i>LUZIA-HOMEM</i> VISTO SOB AS LENTES DAS TEORIAS.....	78
6	EPÍLOGO	98
	REFERÊNCIAS	102
	ANEXOS	108
	ANEXO 1 – Curriculum Lattes.....	109

1 PRELÚDIO

O Realismo é uma reação contra o Romantismo: o Romantismo era a apoteose do sentimento; - o Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houver de mau na nossa sociedade.

(Eça de Queirós, na Conferência “Realismo como nova expressão da arte”).

A característica acadêmica atribuída ao realismo/naturalismo como “mimético” tem sido por longa data o centro da análise de estudos literários. Entre os autores que defendem essa postura encontramos os seguintes, cujas ideias deram conteúdo a este trabalho: Nelson Werneck Sodré, Lúcia Miguel-Pereira, Flora Süssekind, entre outros.

Como observa Sodré¹ (1965), em *O Naturalismo no Brasil*, o realismo/naturalismo é uma escola com características da representação fiel. Ele difere também o realismo e o naturalismo, dando a função da cópia aos dois, porém, acrescenta ao naturalismo o fato de ter textos fortalecidos pelo cunho científico e pela visão materialista dos autores em relação ao seres humanos, a vida e a sociedade em que se inserem.

Para Miguel-Pereira² (1957), o realismo/naturalismo pelo viés da reprodução feita de forma muito minuciosa e unilateral dos fatos, revela que a moda do século XIX impunha que a literatura fosse feita dessa forma, examinando as pessoas e fatos como se estivessem em um laboratório e participassem como cobaias de uma experiência, cujo autor do romance era o observador científico e relator dos fatos e histórias que nele eram despertadas através da convivência dessas cobaias.

Segundo Süssekind³ (1984) - sempre preocupada em perceber os movimentos de ruptura e os de continuidade, assim como os seus autores - os romances do realismo/naturalismo são “fotografias do real” e essa é a característica fundamental a ser

¹ Nelson Werneck Sodré nasceu no Rio de Janeiro em 1911. O autor teve a formação como sociólogo e historiador de orientação marxista.

² Lúcia Miguel Pereira nasceu em [Barbacena](#) em [1901](#). Foi [crítica literária](#), [biógrafa](#), [ensaísta](#) e [tradutora brasileira](#) da primeira metade do [século XX](#).

³ Flora Süssekind é professora, ensaísta e pesquisadora do Setor de Filologia do Centro de Pesquisas da Fundação Casa de Rui Barbosa.

rigorosamente seguida pelos autores do período literário da segunda metade do século XIX.

Visto esses autores, estabelecemos que o tema central deste trabalho é estudar o conceito de realismo/naturalismo à luz dos argumentos apresentados por Rancière (2005), que ao contrariar a ideia de que o realismo/naturalismo caracteriza-se como uma representação, afirma: Os romances do realismo/naturalismo, já no século XIX, “normalmente” operam como o “corte”, a “destruição” das regras representativas; como a ruptura que por muitos é atribuída ao modernismo.

Para ele “o realismo não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela (mimese) funcionava”. (Rancière, 2005, p.35). É o que assegura no ensaio “A partilha do sensível: estética e política” de Jacques Rancière, que serve de suporte teórico conceitual para uma análise crítica ao modernismo e a busca de um novo lugar para a definição realismo/naturalismo.

Uma questão importante nesse debate teórico é a definição de arte, segundo Rancière (2005). Nessa definição arte pode ser classificada em três regimes: O primeiro é o que ele denomina de um regime ético de imagem. Nesse, a arte se encontra “subsumida na questão das imagens”. O segundo regime é o poético, ou também chamado, representativo. Dessa vez, a arte tem uma identificação, sem precisar estar subsumida a algo, porém precisa ser identificada quando inserida em uma classificação de maneiras de fazer, ver, julgar. O regime poético dessa forma define como devem ser feitas as obras, ou seja, devem ser imitações perfeitas do “real” e dessa forma, devem ser julgadas e apreciadas.

Para Rancière existe ainda um terceiro regime, o estético, que se contrapõe a ideia de representação do regime anterior. O regime estético “propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes.” (RACIERE, 2005, p. 33-34). Rancière ao apresentar os três regimes para identificar a arte, começa a argumentar sobre a colocação do realismo /naturalismo no regime de representação, lugar que ele não concorda ser do realismo/naturalismo, pois identifica esse período como “ruptura” das formas de representação.

Com base nessas identificações de regimes e nessa argumentação, de Rancière, da “ruptura” realizada pelo realismo/naturalismo, é que foi desenvolvida essa pesquisa, tendo com objeto de análise, o livro *Luzia-Homem* do escritor Domingos Olímpio. Essa obra é significativa por se tratar de um romance do naturalismo, que ao contrário de outras, como por

exemplo, *O cortiço*, ficou à margem do reconhecimento de público. É um romance com poucos estudos e de uma riqueza enorme de dados para serem analisados em diversos sentidos.

No caso desta pesquisa, o que se propõe a fazer é uma leitura do romance de Domingos Olímpio, sob a ótica proposta por Rancière, em relação à quebra do paradigma do realismo como representação, ou seja, rejeitar o mito das artes terem início no Renascimento com a perspectiva e chegarem até a vanguarda do modernismo, quando toda a forma de representação da arte é destruída e dessa forma termina a arte figurativa.

Para se compreender melhor a proposta, primeiro devemos começar observando o termo “vanguarda” que, segundo Argan (1992), é entendido como um movimento sempre revestido de interesse ideológico na arte, que prepara e enuncia deliberadamente uma subversão muito intensa da cultura, sempre negando radicalmente todo o passado, em prol da tentativa de substituí-lo por uma forma de arte mais ousada na ordem estilística e técnica.

Essa vanguarda modernista a que Rancière se refere, foi composta de movimentos artísticos, os (ismos), cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo; que faziam esse questionamento do passado, como frisa Argan e buscavam novos caminhos para uma arte inovadora. Depois de verificarmos o significado do termo “vanguarda” usado para esse período, podemos perceber que o próprio termo usado ajudou a propagar a ideia de período de ruptura, sem um questionamento mais aprofundado.

O que Rancière argumenta, é que essa ruptura de fim de mimese, já havia se estabelecido no realismo/naturalismo, que também teve o nome de seu período ajudando a propagar a ideia de que se tratava de uma literatura que visava à representação. Para o autor, isso colocou o realismo como inimigo do modernismo por ser “mimético”, porém essa discussão pode ganhar um novo fôlego hermenêutico no momento exato da exaustão do modernismo. Esse novo fôlego é uma nova maneira de ler o realismo/naturalismo, visto que Rancière pensa uma concepção mais abrangente sobre artes e estética dentro de uma instabilidade teórica.

Visto isso, criou-se a questão que norteia esse estudo: Quais as possibilidades de leitura do romance de Domingos Olímpio dentro da ótica proposta por Rancière (2005) na *Partilha do sensível*? Esse tema é pensado a partir de alguns fatores: o contexto histórico que se delimita ao século XIX no Brasil, período de transição – o auge do realismo/naturalismo; a

relação do contexto com a análise literária da época, já que no século XIX, a sociedade brasileira passou por mudanças fundamentais nos campos políticos, sociais e consequentemente na forma de ver e entender a nova sociedade que ali se apresentava, agora com outra forma de governo e com o início da substituição do trabalho escravo pelo trabalho assalariado.

As cidades cresceram e nelas as primeiras indústrias se instalaram principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, vindo a atrair os trabalhadores da lavoura de café e também os do sertão que vinha à cidade procurar uma vida melhor. Alguns sertanejos se dirigiam às lavouras dessas cidades para ocupar o lugar deixado pelos trabalhadores que migravam ao tentar trabalho nas indústrias.

O destaque da época para a região do nordeste é a grande evasão e sobre isso, Bueno (2002, p.271) comenta: “a grande seca que assolou o nordeste de 1877 a 1879 – provocando 220 mil mortes – forçou o êxodo de milhares de sertanejos. Com a produção de açúcar em decadência, muitos se dirigiram aos cafezais de São Paulo”. Bueno (2002) acrescenta que os sertanejos mesmo nas lavouras tinham que disputar lugar com os imigrantes italianos e espanhóis; que eram preferidos pelos fazendeiros.

O Rio de Janeiro, por exemplo, já era uma cidade heterogênea, com mansões e palacetes ao lado de bairros miseráveis. Na Rua do Ouvidor podiam-se encontrar as últimas novidades de Paris, mas também, segundo Schwarcz (1993) havia o contraste, em que a febre amarela e a varíola periodicamente dizimavam a população pobre. Para Fausto (2000) é na segunda metade do século XIX, cenário do abandono das lavouras de café que não davam mais lucro como outrora, do baixo preço do produto importado e do aumento da população pobre e doente, que inevitavelmente a burguesia entra em decadência.

Com esses dados, podemos fazer um paralelo entre contexto histórico e literatura e assim definir o romantismo como o meio de expressão própria da ascensão burguesa, já que “o romantismo correspondia à fuga da realidade, muitas vezes premente e opressiva, com a inaturalidade de seus processos.

“O naturalismo, por sua vez, contrário a essa fuga, propunha-se a ir de encontro à realidade, enfrentá-la, mostrar os problemas que ela apresentava, discuti-la, dissecá-los”. (SODRE, 1965, p.73). Sodré (1965, p.27-28) ainda faz mais um comentário interessante sobre essa classificação entre escolas literárias ao longo dos tempos, que coloca uma como superior

a outra, o que chama de “despautério literário”. Segundo ele, essa classificação diz que:

O romantismo é um avanço sobre o classicismo; o realismo, sobre o romantismo; o naturalismo, sobre o realismo, - esquema que empobrece e falseia totalmente o sentido histórico, não só porque coloca a ideia de superioridade de uma escola sobre a outra e não de sua adequação histórica, cada uma sendo a melhor ou a expressão própria de cada época, mas, e ainda com erro mais grave, a superioridade do naturalismo sobre o realismo, isto é, admissão do realismo como escola e, conseqüentemente, a do naturalismo como forma superior do realismo (...).

Todas as escolas literárias têm seu valor, suas características, obras e autores de “peso”; são a manifestação da voz ficcional de uma época. Ao se tratar de realismo e de naturalismo, que ocorrem simultaneamente, é ainda pior a fala de que há um grau de superioridade para uma das partes. Esse debate a que Sodré se refere e que acontece ao longo dos tempos, como um “problema” a ser resolvido, diz respeito a: Quais são as características da melhor escola literária, para essa ser assim considerada? Essa é uma discussão desnecessária, em meio a tantos “problemas” realmente importantes para serem discutidos.

De todos esses questionamentos e discussões, o que se apresenta como mais relevante para esta pesquisa são os romances do realismo/naturalismo, com ênfase à *Luzia-Homem*, que será aqui analisada sob as teorias de Rancière. Esse período literário, segundo Sodré (1965), teve seu triunfo pessoal buscado por Zola através do romance *L'Assommoir*. Após isso, Zola continuou a buscar o triunfo do realismo/naturalismo e o faz através do estudo da obra de Claude Bernard, publicada em 1865, *Introdução à medicina experimental*, que é uma tese sobre a hereditariedade. Essa obra o ajudou a esquematizar o seu processo de análise. Isso é evidenciado no livro em que procurou teorizar aquele processo, *Le Roman Expérimental*, de 1880.

Zola cria um processo de análise da “realidade” baseado em uma obra destinada à medicina. Essa base leva o escritor a identificar o romancista como um observador, um experimentador que quando escreve o romance deve se basear cientificamente em suas observações. Isso deu à literatura do século XIX a impressão de textos “cientificamente” analisados, o que trouxe a visão dessa literatura como representação do “real”.

Com essa visão de romances de representação, o realismo/naturalismo vem para o Brasil e aqui essa ideia é divulgada por muitos escritores ao longo do tempo. Um nome

importante para esta pesquisa, já citado, é Sússekind (1984) que nos faz perceber, segundo sua opinião, a divulgação dessa visão representativa quando fala dos romances brasileiros e do realismo/naturalismo como se não houvesse nada mais apropriado do que o termo "fotografia" para representar o ideal perseguido pelo autor naturalista. Ela ainda acrescenta que a fotografia traz consigo a ideia de uma realidade que, teoricamente, não sofre a interferência do subjetivismo humano, a imagem apresentada é o resultado de princípios científicos, ópticos e químicos e ao narrador cabe apresentar os fatos de forma objetiva, uma fotografia do mundo real na literatura.

A autora quando fala sobre a ficção no Brasil menciona que, “ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país, o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade própria ao Brasil”. (SÜSSEKIND, 1984, p.39)

Quanto a essa ideia de representação no romance, Sodré (1965, p.72) dá a sua opinião: “a arte é uma coisa e vida é outra, evidentemente. Toda obra de arte impõe, por isso, uma transferência de dados, que jamais podem ser todos os dados que a vida apresenta, na sua infinita variedade. A representação pura e simples não é arte”. Nessa mesma obra, o autor refere-se a Eça de Queiroz como um naturalista de destaque que “condenava a arte pela arte” e que os escritores deviam fazer reflexões sobre o “espírito” do tempo a que se refere.

É essa visão de ruptura da ideia de representação feita pelo realismo/naturalismo, segundo Rancière, que dá conteúdo a essa pesquisa ao abrir uma discussão acerca desse assunto. Para iniciar essa discussão, expomos no capítulo que segue, o contexto histórico brasileiro em que foi inserido o realismo/naturalismo, ou seja, como a História apresentava o Brasil no momento em que as obras de Zola começaram a influenciar os escritores brasileiros. No terceiro capítulo apresentamos as definições de realismo e de naturalismo por autores que mantêm as definições de representação que são contrariadas por Rancière.

Depois de conhecido o “berço” brasileiro que acolheu o realismo/naturalismo e as definições para os termos ao longo dos tempos, apresentamos alguns romances desse período no quarto capítulo, para identificar como a teoria de representação dada a esse período é passiva de ser contestada e dessa forma observar o lugar de *Luzia-Homem*, em meio a outras obras que por muito tempo são lidas como representação fiel da “realidade”.

No capítulo cinco, conhecemos o escritor Domingos Olímpio e analisamos sua obra de maior destaque: *Luzia-Homem*. Depois dessa apresentação e análise, iniciamos as observações feitas por autores já citados entre outros acerca do romance em questão, para assim dar início a uma leitura de *Luzia-Homem* sob a ótica da teoria proposta por Rancière que é o objeto de estudo desta dissertação, o realismo/naturalismo como ruptura da ideia de mimese; como a destruição dos limites em que essa mimese funcionava, ou seja, a arte no singular que não é determinada a respeitar regras específicas, nem a hierarquia de temas, gêneros e demais artes.

2 O REALISMO / NATURALISMO VEM AO MUNDO JUNTO ÀS TENSÕES: “COMO NAQUELA HISTÓRIA”

Atiramos o passado ao abismo, mas não nos inclinamos para ver se está bem morto.

William Shakespeare

Na segunda metade do século XIX, a sociedade da Europa e de certa forma do mundo todo, passa por grandes mudanças e está na segunda fase da Revolução Industrial. Enquanto isso Portugal passa por uma fase de sentimento anti-clero e anti-monarquia, a burguesia materialista e firmadora da indústria fica cada vez mais fortalecida, principalmente nos centros mais desenvolvidos, como Lisboa e Porto. As ideias liberais proliferam entre os países mexendo com a política. Pólos que investem nas máquinas e crescimento das indústrias prosperam e conseqüentemente contratam mais funcionários, que logo se organizam em associações.

O realismo inicia-se assistindo a consolidação do poder burguês na Europa e no campo da ideologia, vendo o liberalismo político e o liberalismo econômico estabilizado. O sistema capitalista traz a máquina para a sociedade, como símbolo da modernidade. Com isso vem a eletricidade sendo difundida, o grande uso do petróleo como combustíveis para os veículos e máquinas, a rapidez das comunicações, avanço no transporte com a máquina a vapor e a sofisticação na imprensa que faz livros e jornais circularem rapidamente e com eficiência.

Junto à euforia da chegada das máquinas, há o pensamento pessimista sobre o mesmo tema. Um escritor que manifestou esse pessimismo foi, segundo Vera Lins⁴ (2005, p.149), Baudelaire⁵, que prevê uma diminuição do desenvolvimento espiritual das pessoas devido à modernidade ser tão homocêntrica. Para Baudelaire a escrita é “um corpo a corpo com a realidade: penetração, invasão, aproximação e devastação”. (LINS, 2005, p.149)

No Brasil, Sússekind (1987) ao falar do final do século XIX e da adaptação do

⁴ Vera Lins é pesquisadora especializada em Gonzaga Duque, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁵ Charles-Pierre Baudelaire nasceu em Paris em 1821. Ele foi escritor e crítico de artes. Como poeta se opôs ao sentimentalismo redundante do romantismo francês.

povo às máquinas, relata a recusa do escritor Godofredo Rangel em aceitar a máquina de escrever, que mesmo sendo incentivado por seu amigo de longa data, o também escritor Monteiro Lobato, prefere ver sua letra em seus textos. Há a falta de confiança do povo brasileiro em relação às máquinas, como por exemplo, com o daguerreótipo, que muitos temem em ficar a sua frente para serem fotografados.

Após 1890, o povo começa a se acostumar também com a reprodução mecânica dos movimentos e com o kinetoscópio que proporciona os primeiros contatos com o cinematógrafo. No início, as imagens que o kinetoscópio proporcionava não eram tão interessantes para as pessoas como era o funcionamento da máquina em si, que fazia mil rotações por segundo. Sem dúvida, muito impressionante para o final do século. Mal sabiam eles, que uma nova forma de manifestação de pensamento estava nascendo, uma forma que dessa vez não precisaria da escrita para demonstrar, nem dos pincéis, mas isso somente seria percebido, assim que o encanto pela máquina fosse diminuído, ou substituído pelo encanto por outra máquina. De mesmo interesse também foram os fonógrafos que guardavam as vozes da época. Eles tiveram como plateia de grande interesse em sua demonstração a família real, que valorizava todas as formas de máquinas.

Enquanto todas essas inovações aconteciam, a classe menos favorecida apenas assistia; e sem acesso a tudo isso, dá vazão às tensões político-sociais. A “Comuna de Paris”, de 1871, foi uma grande tentativa de tomada de poder político pelos que se encontravam marginalizados. Resultou de muitas outras tentativas que vinham se sucedendo desde 1860 em toda a Europa. Zola em seu livro *Germinal* (1885) relata toda a revolta e a luta das pessoas que trabalham na mineração, como exemplo a luta das profissões assalariadas. É sem dúvida uma crítica, uma denúncia literária em relação à exploração de trabalho do proletariado, principalmente em se tratando de crianças e mulheres. Foram essas revoltas enfatizadas na obra de Zola, que aumentaram os adeptos do socialismo científico de Marx e Engels que defendiam a luta de classes.

Havia no mundo nesse momento uma desigualdade social muito explícita e desoladora, bem observada também por Zola em um de seus livros mais famosos, *O Botequim*, para o qual Candido (1998, p.55-6) nos convida a observar o capítulo III, momento em que a obra descreve de forma sucessiva os ambientes em que a civilização humana vive, “dos quais o pobre é excluído -, não porque o barrem ou o expulsem, mas porque o submetem

a uma série de restrições, que vão da má vontade e do riso à impossibilidade de adaptação”. Zola relata dessa forma o espaço e as pessoas numa metáfora do mundo e da civilização e é diante desse contraste entre a tensão política e o grande desenvolvimento tecnológico, que a Europa também foi palco de um desenvolvimento científico e filosófico em todas as áreas do conhecimento. Em parte isso se deveu ao grande uso da ciência para o crescimento industrial do momento.

Essa base intelectual passou a ser chamada de “geração materialista”. Quanto ao Brasil, Fausto (2000) demonstra que a independência política, no século XIX, não significou uma independência econômica, fazendo com que o país fosse marcado pela exploração de suas riquezas pelas potências econômicas mais fortes. Muitos foram os movimentos liberais no Brasil, porém apenas em 1888 acontece a abolição da escravidão, que segundo Fausto (2000), foi feita de uma forma inadequada, sem que esses escravos ganhassem junto com a sua liberdade uma forma de sobrevivência. A maioria dos ex-escravos não conseguiu trabalho nem nas lavouras onde foram escravos, pois os senhores deram preferência aos imigrantes. Foi na segunda metade do século XIX que o Brasil teve sua mão-de-obra, antes exclusivamente escrava, trocada por assalariados, na maioria imigrantes. Na área urbana, temos além da contratação dos estrangeiros e de brasileiros, o início do trabalho feminino e até infantil; uma classe de marginalizados.

Um ano depois, em 1889, tivemos a Proclamação da República; O Brasil passa da Monarquia à República. Essa transição na visão de Fausto (2000) não foi um exemplo de transição adequada, porque por um tempo o Brasil ficou dividido em dois: O país da Monarquia e o da primeira República

Depois da transição, os primeiros momentos da República foram marcados por uma instabilidade política e conseqüentemente pela insatisfação do povo brasileiro, o que fez desencadear as revoltas, como por exemplo, a Revolução Federalista (1893-1895). Essa revolta foi violenta e “deixou uma fratura profunda na política rio-grandense sintetizada na divisão entre chimangos e maragatos”. (FAUSTO, 2006, p.19)

A Revolta de Canudos (1896-1897) também se deu pelo início da República. Muitos nordestinos fugindo da seca procuraram um lugar para sobreviver e encontraram em Canudos, uma comunidade comandada por Antonio Conselheiro, um lugar para recomeçar. O erro que destruiu esses "recomeços" foi a interpretação do então presidente Prudente de

Morais, que encarou Canudos como uma ameaça monárquica e resolveu exterminá-lo. (FAUSTO, 2006)

Prudente, o primeiro presidente civil, ao tomar essa decisão desgastou seu próprio governo, pois teve que usar de inúmeras tentativas de enfrentamentos para conseguir eliminar Canudos, sem falar que se tratava de seu próprio povo e que estavam desarmados. Podemos dizer que não ofereciam perigo algum, eram apenas pessoas lutando pela vida, fugindo da seca em uma tentativa de sobrevivência.

Nicolau Sevcenko (2003), em *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República* analisa todo esse período de transição em que o Brasil passa do regime imperial para o regime republicano, mas tenta fazer esse entendimento através da literatura e chega à conclusão de que essa mudança de regimes teve mais características de luta social. O autor atribui privilégios de literatura crítica a Euclides da Cunha e Lima Barreto e os chama de herdeiros da geração “mosqueteiros intelectuais”, a geração de 1870, os quais lutaram para o fim do regime imperial, mas se decepcionaram com o rumo que a república tomou e passam a usar a literatura para falar com o povo, dando-lhes clareza do que estava acontecendo no país em forma de “denúncia”.

Esses escritores não somente narravam para o povo o que estava errado no caminho escolhido pelos republicanos representantes de uma nação, mas também criticavam; cada um usando o seu estilo. Lima Barreto simpatiza e colabora com as publicações dos pequenos jornais, cuja tiragem era mínima e feita com poucos recursos, como por exemplo: “*Hoje, ABC e A Lanterna*. (...) sua Crônica de 1920 sobre a apreensão, em plena Avenida Central de exemplares do jornal *A Folha*, de Medeiros e Albuquerque, fato que associa à perseguição das publicações operárias *Spartacus e Plebe*”. (SÜSSEKIND, 1987, p.23)

Os dois escritores escolhidos por Sevcenko para análise viveram toda essa angústia de transição e de frustrações após mudança de regime, no Rio de Janeiro, que foi a capital da cultura, da política e de toda a administração do Brasil, durante o período de campanha do abolicionismo até a década de vinte. Para Sevcenko (2003, p.286) “as décadas em torno da transição dos séculos XIX e XX assinalaram mudanças drásticas em todos os setores da vida brasileira. Mudanças que foram registradas pela literatura, mas, sobretudo mudanças que se transformaram em literatura”.

2.1 AS CIÊNCIAS SÃO APRESENTADAS À LITERATURA: “VAI FIO CONTRA FIOS”

O romance experimental substitui o estudo do homem abstrato e metafísico pelo homem natural, sujeito a leis físico-químicas e determinado pela influência do meio.

Émile Zola

É diante do cenário do século XIX, que as ciências naturais difundem-se rapidamente, assim como também os seus métodos de observação e experimentação da “realidade”. Esses métodos passam a ter grande importância por serem considerados eficazes para explicar o mundo físico. É uma nova forma de governo e de sociedade, com uma nova escola literária e um novo método, o experimental.

Essa nova sociedade serve de pano de fundo para uma nova interpretação da realidade, geradora de teorias com variadas posturas ideológicas. O suporte intelectual foi composto de muitos “ismos” vindo das ciências, que em uma sequência cronológica surge, primeiramente com o positivismo, de Auguste Comte (Sistema de filosofia positiva – 1850) que defende o cientificismo no pensamento filosófico e a conciliação entre ordem e progresso. É a ideia de que apenas devem ser considerados fatos existentes, aqueles que podem ser analisados cientificamente. Auguste Comte (1798-1857) “criou o que ele próprio chamou de 'religião da humanidade' – um culto não teísta, no qual Deus seria substituído por uma humanidade racional e evoluída” (BUENO, 2002, p.239).

Tivemos também o determinismo histórico e geográfico de Taine, que sustenta a tese de que o comportamento humano é determinado pela confluência de três fatores: meio, raça e momento histórico; O evolucionismo de Darwin (*A origem das espécies*- 1859) que diz que a evolução das espécies tem uma seleção que ocorre naturalmente, onde sobrevivem apenas os mais aptos.

Sodré (1965) continua essa sequência acrescentando o socialismo científico de Marx e Engels, a partir da publicação em 1848, do *Manifesto Comunista*, que abre caminho para o materialismo histórico, isto é, a teoria segundo a qual o modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, político e intelectual em geral.

Todas as áreas do conhecimento alcançaram grande desenvolvimento e as ciências sociais tiveram a sociologia⁶ como destaque, por ser fundamentada nas ciências biológicas, físico-químicas e sociais, para explicar o comportamento humano. O socialismo utópico de Proudhon e o socialismo científico de Marx e Engels – o proletariado numa luta de classes supera o poder burguês; A negação do Cristianismo de Renan (O futuro da Ciência – 1848), que exalta o antropocentrismo em favor da ciência e em detrimento do Cristianismo, principalmente no que diz respeito à explicação do universo.

Estamos aqui falando de ciência e de literatura, mas como diz Sússekind (1984, p.84), “não se trata, entretanto, de qualquer saber científico e sim das ciências naturais”. A autora para exemplificar apresenta em seu livro os comentários de Tito Lívio de Castro retirados de “Novo meio, nova arte”, artigo de 1888 incluído no livro *Questões e Problemas*: “O que é o naturalismo? O naturalismo é o positivismo na arte. O positivismo (positividade, e não escola positiva) que imprimiu um cunho novo a todos os conhecimentos e a todos levou os princípios das ciências naturais, onde nasceu o positivismo que fez uma nova moral, uma nova história, um novo direito, uma nova política, uma nova crítica e uma filosofia; faz uma nova estética e uma nova arte.”

As ciências naturais muitas vezes tiveram interpretações equivocadas, e isso foi observado na literatura que desde o realismo/naturalismo foi invadida por elas. Um exemplo de bom entendimento no Brasil, segundo Sevcenko (2003), foram as obras de Euclides da Cunha, que brilhantemente entendera as teorias e estava impregnado do positivismo de Comte e Spencer, o que demonstrava em seus textos ao se referir à realidade brasileira. Porém Lima Barreto, não, e até dava a impressão de se opor a esse cientificismo, quando demonstrava tentar o resgate de uma sociedade solidária, igualitária e sem os privilégios que via principalmente ficar com os estrangeiros. Ambos, Euclides e Lima Barreto revestem “suas produções intelectuais de uma dupla perspectiva documental: como registro judicioso de uma época e como projetos sociais alternativos para a sua transformação”. (SEVCENKO, 2003, p.237)

O exemplo de Sevcenko é muito bom no sentido de demonstrar em um mesmo

⁶ Nas aulas de Filosofia Positiva de Auguste Comte (1798-1857), em 1839, surge a sociologia, através das teorias de Auguste Comte. A Sociologia é uma ciência que estuda o homem em sociedade, seu comportamento social e suas relações e interações sociais.

período e no mesmo espaço, dois escritores com entendimentos diferentes quanto às ciências mencionadas, porém é necessário partirmos do precursor, Zola. É ele quem apresenta realmente a ciência à literatura e reivindica o método experimental da medicina, a partir de Claude Bernard, para ser utilizado no naturalismo. Segundo o autor, o realismo seria a observação do mundo e a escrita disso; o naturalismo seria a observação desse mundo para a produção de uma experiência. Fazer com que os personagens sejam colocados em determinada situação e ver se a sua tese anterior à experiência se concretiza ou não.

Sodré (1965, p. 204), em tom de crítica, nomeia de *preocupação infantil* a forma com que Zola faz suas pesquisas pré-obra, devido a seu excesso de cuidado, “pela anotação de tudo o que é visível, pelo conhecimento de locais antes desconhecidos, buscando viver, na realidade, a profissão das personagens. (...) Não se trata de condenar a fidelidade, pois, mas de mostrar a inanidade do processo escolhido para chegar a esse fim”.

Zola demonstra usar e defender a aproximação entre o método do escritor e o método do cientista. Para isso, traz toda a exigência científica para o campo da literatura, quando passa a fazer romances usando da exatidão científica e da investigação minuciosa. Segundo Merquior⁷ (1979, p. 109), o relato naturalista, que é o mesmo que dizer relato de Zola, “se define não já como simples observação, mas como autêntico *inventário* da realidade, como registro minucioso e sistemático da experiência factual”. O autor cria os personagens ao observar diretamente os fatos no momento que ocorrem. Ele sai a campo para fazer suas pesquisas sobre o assunto que está se colocando a escrever. Sua dedicação é enorme para dar ao romance o “senso do real”⁸.

Os escritores para serem considerados naturalistas, precisavam estar atentos às observações dos fatos do cotidiano, para poder entender e manifestar em suas obras a

⁷ José GUILHERME ALVES MERQUIOR nasceu no Rio de Janeiro a 22 de abril de 1941 (...) diplomou-se em direito e filosofia. (...) De 1966 a 1970 foi aluno titular do seminário interdisciplinar de Antropologia *Collège de France*, dirigido por *Claude Lévi-Strauss*. Atendendo a honroso convite do professor Stephen Reckert, que na qualidade de “Camões professor”, chefia departamento Luso-brasileiro da Universidade de Londres, JGM tornou-se em 1977 “Visiting professor” do ilustre *King's Collège*, na capital britânica. Pertence também ao corpo docente da Universidade de Brasília. Como crítico literário, assinou a seção de crítica de poesia do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (1960-1962), colaborou assiduamente nas revistas *Práxis*, *Senhor*, *Cadernos Brasileiros* e *Arquitetura*, e proferiu numerosas conferências sobre estética e literatura em universidades brasileiras e estrangeiras (Paris, Argeu, Colônia, Lisboa, Oxford, Londres e Copenhague).

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p.vi-vii.

⁸ “Senso do real”, segundo Zola (1995), é o sentir a natureza e representá-la tal como ela é.

conclusão obrigatória: em determinadas circunstâncias, as pessoas têm as mesmas reações que são instintivas e impossíveis de serem controladas. Na ideologia naturalista, tudo é previsível analisando a hereditariedade e o meio.

Após ter esse conhecimento obrigatório, o autor deveria organizar em seu texto uma situação de experimento e depois ao observar o que acontece, deveria portar-se como um cientista em laboratório de experimentos, ou seja, armar a situação experimental, observar sem pressa e descrever as reações de cada personagem; tudo isso sem deixar nenhuma opinião pessoal ou moral interferir nos resultados. O autor tinha que ser totalmente “neutro”, não deixar seu “eu” interferir na história, que deveria ser científica, ao reproduzir a “realidade”.

As ciências naturais e as sociais foram apresentadas à literatura em todo o mundo nesse período em que foram difundidas também às pessoas, primeiramente as de poder aquisitivo maior e depois, com muita luta, ao proletariado, na mesma ordem de sempre, como o que aconteceu também com a apresentação da escrita, do conhecimento, das artes e de tudo mais que existe de bom na humanidade; primeiro as classes sociais elevadas conhecem, depois com revoltas sangrentas, cedem aos “demais”. Uma revolução geral para uma pequena população que estava começando a criar um país.

Talvez por toda essa turbulência, concordando com Nelson Werneck Sodré (1965), podemos atribuir a essa fase brasileira, o motivo de o naturalismo ser tão bem aceito no país, acrescentando em suas observações a possibilidade de a estética conseguir definir o vazio na sociedade da época, pois a boa recepção da escola naturalista e do cientificismo correspondeu ao crescimento acelerado de uma pequena burguesia urbana, em oposição ao poder até então exclusivo da “classe territorial”. É como diz Ribeiro⁹ (1996, p.38), “pensar o romance brasileiro no século XIX significa, antes de tudo pensar a sociedade em que foi produzido, circulou e foi lido”, sem a ideia de “fotografia da sociedade”.

⁹ Luís Felipe Ribeiro. Bacharel, mestre e doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Elaborou sua dissertação com o enfoque no imaginário em José de Alencar e Machado de Assis.

3 “ENVEREDANDO” PELAS DEFINIÇÕES DE REALISMO/NATURALISMO

Literatura, mas com certidão de verdade.
Flora Süssekind

Jakobson (1971), o responsável por uma instigante teoria relativista sobre o realismo, questionou a arbitrariedade da terminologia. Ele observou o vocábulo realismo, até então empregado sem, contudo, ser questionado. Com lógica, Jakobson atribui ao termo “realismo” muitas definições e acaba por demonstrar que o termo é muito vago.

As definições do realismo para os teóricos da arte, segundo Jakobson (1971, p.120), são as seguintes:

Uma corrente artística que se propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade. E já se evidencia a ambiguidade: 1 – trata-se de uma aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista à obra cujo autor em causa propõe como verossímil (...). 2- Chama-se realista a obra que é percebida por quem a julga como verossímil (...). A terceira significação (...) a soma de traços característicos de uma escola artística do século XIX.

Jakobson (1971) afirma que todas essas definições são muito frágeis para designar algo com convicção, com solidez. Vamos tomar, por exemplo, a definição número (1) da citação acima. Para designarmos se uma obra é realista devemos entender o objetivo do autor e perceber se ele deseja que sua obra tenha verossimilhança. É muito frágil essa definição, pois ela é unilateral e quem define se a obra é verossímil é somente o escritor, não depende de mais nada, nem ninguém e uma obra e até mesmo um termo, não se definem apenas por uma pessoa.

Na definição (2) quem decide o grau de realismo para a obra assim ser considerada, são apenas os críticos, ou leitores e assim estamos novamente na questão do termo vago, sem um consenso geral. Esse consenso não existe e nem deve existir. A significação que deveria vir da relação de todas as pessoas com o termo, é resumida a um ponto de vista único.

Por fim na definição (3) o termo continua ainda mais frágil, pois estabelece um parâmetro para as artes, ou seja, considera as obras realistas aquelas pertencentes ao período do realismo, final do século XIX, e as que possuem características semelhantes a elas.

Considera-se assim, que as obras desse período obedeciam a essa total busca pela representação do “real”.

Para Jakobson (1971), além dessas tentativas de padrões realistas, temos uma tendência da verossimilhança artística, cuja definição também deixa ambiguidades. Para os críticos conservadores o realismo é a deformação dos cânones artísticos para se ter uma diferente interpretação da realidade. Os conservadores percebem essa deformação como uma aproximação do “real”. Outra definição é que são obras vistas como representação do “real”. Essa é a visão dos inovadores.

Jakobson (1971) diz ainda que a busca pela verdade faz parte de todas as escolas literárias e não apenas da naturalista, pois todas fundamentam sua ideologia na incorporação do “real” de alguma forma, mas nunca totalmente. Para exemplificar isso, podemos citar a poesia concreta, que propôs incorporar a dinâmica da realidade no texto e para isso, rompeu com a linguagem discursiva. Os românticos diziam que escreviam sobre a realidade e que essa estava em suas obras também. Isso é possível segundo Jakobson (1971), pois temos ainda outra definição para o realismo que se enquadra aqui, que é a motivação consequente, a justificação das construções poéticas.

Com esse estudo, Jakobson (1971) propõe que o termo realismo é muito relativo e pode ser tomado quando alguém queira validar alguma ação, mesmo na literatura, mas sem deixar de estar ciente que cópias da realidade empírica não são arte. Ele argumenta também que enquanto os teóricos e os historiadores de arte não apresentam e diferenciam as noções dissimuladas no termo realismo, essa palavra continua a ser usada sem limite de significação; todos podem usá-la quando e onde quiserem. Lógico que é necessário saber onde e como usar, afinal, se sabemos onde não usar, como por exemplo, em contos fantásticos, então isso nos dá a informação de que há um fator comum para se fazer a distinção nesse termo e dar a ele extensão de uso e de significação.

Ao nos referirmos ao termo “realismo” como nome de um período, podemos citar Chilvers (1996) que menciona “realismo” como um termo usado em muitos sentidos, tanto na história como nas artes, porém sempre que observado em um sentido amplo, tem um significado muito vago, assim como o tem o termo “naturalismo”. Quanto às artes, ele vem sempre com a intenção de significar “representação” do real. Quando observado como “um movimento de arte” do século XIX, designa a revolta de autores desse período, contra temas

históricos, mitológicos, religiosos tradicionais e a tudo que fosse idealizado.

Já Coutinho (2004) segue a descrição tradicional, atribuindo esses termos ao período literário em que os romancistas deveriam representar em suas obras a “verdade”, a vida como ela realmente se apresenta. Para isso deveriam usar metodologias da documentação e da observação. Quanto à estética do realismo, essa tinha que chegar ao “belo” sob os disfarces do que era descrito, ou seja, do “real”.

Quando identificado como doutrina estética, o realismo surgiu na segunda metade do século XIX, com a publicação de *Madame Bovary*, do francês Gustave Flaubert, em 1857 e o naturalismo estreou em 1867 com *Thérèse Raquin*, de Émile Zola. Quanto à primeira obra do realismo, ela tematiza o adultério feminino e questiona os males do casamento visto como instituição burguesa. Na primeira do naturalismo, Zola também defende a reforma social é anti-católico, o que manifestou em seus textos contra a Igreja e o clero. O autor provocou uma sucessão de escândalos que culminou com um processo judicial contra ele. Politicamente foi perseguido e fugiu para a Inglaterra até conseguir uma anistia que possibilita sua volta para a França.

Se falamos em Zola é porque já estamos comentando o naturalismo que Coutinho (2004) diz ser semelhante ao realismo, porém acrescenta a ele o cunho científico e uma visão materialista sobre o homem e a sociedade, o que torna, segundo o autor, o naturalismo inconfundível. Quanto às diferenças entre realismo e naturalismo, podemos também citar Lukács¹⁰ que, preso à ideologia do regime representativo, indica como importante diferença, o fato de considerar o realismo como identificador de textos que dão destaque à narração e o naturalismo, à descrição. Para Lukács (1965), a narração distingue e ordena e a descrição nivela todas as coisas. O autor na sua onisciência conhece o significado especial de cada particularidade e isto dá segurança para quem lê esses textos, pois permite que se instale familiarmente no mundo da poesia e desta forma o leitor presente, em decorrência da lógica interna da narrativa, o caminho para o qual tendem os acontecimentos.

Em relação ao realismo/naturalismo terem suas diferenças acentuadas no fato de o descrever estar mais relacionado ao naturalismo, Barthes (2004, p.161) cita Flaubert, o precursor do realismo e nos tais textos “observa que a finalidade estética da descrição é

¹⁰ Georg Lukács ([Budapeste, 13 de abril de 1885](#) — Budapeste, [5 de junho de 1971](#)) foi um [filósofo húngaro](#) de grande importância no cenário intelectual do [século XX](#). Além de ser um pensador do [marxismo](#) político, Lukács foi também um dos mais influentes críticos literários no [século XX](#).

fortíssima. Em *Madame Bovary*, a descrição de Ruão (referente mais real impossível) está submetida às injunções tirânicas do que se deve chamar de verossimilhança estética (...)", o que desmonta a diferenciação feita por Lukács.

Barthes (2004) cita Flaubert e uma passagem de Michelet. Nesses textos observa elementos em comum entre eles. Certos pormenores comuns, "supérfluos", uma espécie de "enchimento" da narrativa. São detalhes que não precisariam estar ali, pois em nada mudam o enredo, não alteram o destino dos personagens, nem o desfecho da história; porém estão ali, como se fossem uma forma de ostentação, por parte do escritor. Essa pouca importância aparente desses pormenores esconde uma grande função: existem para garantir a impressão de que representam o "real". São eles em Flaubert um barômetro que é colocado sobre caixas que ficam sobre o piano. Esses pormenores dão ao texto literário certo "efeito do real".

Süssekind (1984) descreve a ideologia do realismo/ naturalismo, apresentando o realismo como o gênero do romance com o texto narrativo predominante. A narração dos fatos, de conflitos sociais e psicológicos que fazem parte da humanidade. Os dramas pessoais no romance são elaborados quando baseados nesta inter-relação entre a complexidade da existência humana e o contexto social em que o indivíduo está inserido, com o qual acontece conflito.

Süssekind (1984) diz ser o naturalismo diferente do realismo, porque procura mostrar através da ciência, a humanidade como produto do meio, sem observar aí o conflito de classe, que é apenas tomada genericamente. O escritor, como um biólogo, tenta ser o mais preciso possível para descrever as misérias e taras humanas, tais como as observa, com todos os detalhes. Dessa forma, o autor investe na descrição, para que essa seja precisa, praticamente científica, não conseguindo assim o "fôlego" para comentários, análises, enfim, para a narração ficcional. A obra é praticamente um documento.

Essa discussão, porém, não é relevante, pois até mesmo para Lukács - que faz toda essa diferenciação entre realismo e naturalismo, entre o narrar e o descrever - nada disso importa, mas sim os princípios da estrutura da composição e o saber de que forma, como e por que a descrição é tão importante no momento da produção. Para ele há uma grande importância em que o autor seja realista para que sua obra reflita a dialética entre o que o personagem vive e o que vivem as pessoas.

3.1 O REALISMO/NATURALISMO É “FICCIONAL”, “CORTANTE”, “LETAL”, OU “CIENTÍFICO”?

A lâmina despida / que cresce ao se gastar.
João Cabral de Melo Neto

Segundo Dominique Noguez (2005, p.232), “os estudos dos escritos e das correspondências entre os autores naturalistas e seus amigos revelam que mesmos os famosos dossiês preparatórios de Zola eram muitas vezes esquecidos por ele”. Zola também queria colocar sua enorme criatividade nos textos, mas sempre voltava a seus dossiês, porque queria fazer o “novo” e isso na época era escrever de forma positivista e conseguir conter os impulsos criativos. “Talvez seja esse o maior logro da estética naturalista: recriar tão bem a realidade que ela pareça real o suficiente para não deixar transparecer o gênio criador.”

Para Zola (1995, p.23), os grandes romancistas da sua geração são: Gustave Flaubert, Edmond e Jules de Goncourt, Alphonse Daudet, porque o talento desses autores “não vem do que eles imaginam, mas do fato de reproduzirem a natureza com intensidade”. O romancista ainda acrescenta que a imaginação não é mais qualidade mestra do romancista e sim, o senso do real, que para o autor significa sentir a natureza e representá-la tal como é.

Zola (1995, p.30) diz que “o certo é que de nada adiantará observarem a vida se mover ao seu redor, jamais saberão reproduzir exatamente uma cena.” Por esse motivo, o escritor coloca como fundamental o senso do real, ou seja, observar, sentir e relatar usando a “internalização desse real” para melhor representá-la. Para Zola, quem iniciou empregando bem esse senso do real foi Balzac.

Na ideologia naturalista toda a arte desse período da segunda metade do século XIX deve ter uma finalidade que não a fruição apenas. Isso é criticado por Gonzaga Duque (1995) em seu romance *Mocidade Morta* (1995), veja:

Depois bojou-se diante de Camilo: —E que tal ? hein ?
— Magnífico ! — gemeu o rapaz. — É uma arte que instrui. Pais
Ferreira sorriu glorioso.
— Diz bem. Eu sou dos que pensam que a arte tem uma missão nobre.
O inútil não existe. A paisagem pintada é o arquivo das belezas
naturais de uma região... E, se não, diga-me: Para quê Deus deu ao
homem os pincéis e as tintas?

Para quê ?...

E ficou com o olhar parado sobre o rapaz, momentos após voltou-o para o gravador, para o Lorival, a insistir na sua interrogação: — Para quê?

Fizera-se um silêncio (...)

— ... Sem dúvida — concluiu o doutor — para imortalizar pela cópia as belezas do seu fértil jardim.

Mas, sem perder o gesto do dedo autoritário que se enris-tara no espaço, acrescentou com entusiasmo: "Porventura terá o artista um espírito pueril, que não medita, não raciocina, não tem deveres ?..."

Camilo arfou, emudecido; agarrou um cigarro, chegou-lhe fogo quase a queimar os dedos. Lorival berrou uma concordância, que fez tremer o Forjaz absorvido na audição deste delicado ponto de estética.

Pais Ferreira respirou largo a sua alta missão na Terra:

— O nosso dever é este, é o de reunir a arte à ciência, num consórcio enobrecedor... Por exemplo: — aqui têm os senhores estas pedras. Estão vendo? Ao princípio se lhes não dará grande importância, perecerão um capricho do pintor para embelezar um dado ponto do quadro, mas... notando a sua cor, a sua forma, estes veios, se verificará que são um conjunto proposital para os olhos claros da ciência, quero dizer, do naturalista! (GONZAGA DUQUE, 1995, p.136-137).

A literatura realista/naturalista pouco tem de “verdade”, ou compromisso com o “real”, a não ser suas palavras. Outras manifestações de arte, como na pintura, também não têm esse compromisso. Gonzaga Duque (1995) usa de um romance para criticar a exigência da representação do “real” como cópia no campo das artes. Para isso descreve o momento em que o admirador de arte questiona o pintor da tela:

O visconde inclinou a cabeça luzente de tinturaria: uma risca, muito certa, dividia os cabelos, pelo meio, em duas pastas sobre a testa. Agradeceu e continuou:

— O nosso distinto artista não acha demasiado gordo o cavalo de sua majestade? Telésforo, que aguardara, reverentemente, o reparo, observou a tela durante algum tempo; depois, sem lhe despegar logo os olhos, retorquiu de manso, com urbanidade:

— Peço a V. Exa. Para notar que o cavalo de sua majestade é um produto do rio da Prata. . .

— Bem. Muito bem. Assim, tem razão. Contudo, o nosso artista daria melhor prova do bom gosto do nosso sábio monarca, se o fizesse montado num puro-sangue.

O artista sorriu condescendente e afável, mas respondeu que era uma questão de respeito à verdade: mudar a montaria do imperador seria deturpar um fato histórico. (GONZAGA DUQUE, 1995, p.30).

A concepção artística do realismo/naturalismo concebe a literatura como espelhamento sensível da realidade, isto é, da camada factual e empírica do processo histórico. Toda essa visão tem resquícios na mimese clássica contrapondo-se à mimese moderna de Baudelaire (2002), que a chamava de “mimese da produção”. Nela reinam as incertezas e a recusa à obediência das normas tradicionais.

Essa mimese moderna de Baudelaire nos lembra que é recente o conceito de literatura como arte que se faz da escrita. Ele inicia-se junto às noções modernas de arte e rompe com a hierarquia das Belas Letras, que privilegiava os gêneros de acordo com os temas e personagens escolhidos. As Belas Letras assim como as Belas Artes “engessam” a arte e não as democratizam.

Gonzaga Duque (1995) critica - através dos personagens, nomeados de *Insubmissos* e seu grupo artístico *Zut*, no romance *Mocidade Morta* - a Academia Imperial de Belas Artes. O autor exemplifica bem esse “engessamento” quando chama os artistas para que façam a ruptura, no momento em que escreve: “Vocês vivem na Academia, como se vivessem num internato de padrões sórdidos, sob o jugo da rotina e a infecção do sodomismo. Para cada parede que olham, em cada passo que fazem, tem o mau exemplo, uma arte sem valor técnico e sem espiritualidade.” (GONZAGA DUQUE, 1995, p.46). Nessa obra Gonzaga Duque torna visível a sua leitura e o respeito pelas ideias de Baudelaire. Isso pode ser visto não somente a cada página desta, com ênfase à fala de Camilo, mas também nas demais obras de Duque.

Silvio Romero como crítico literário, percebe muito bem essa questão de se fazer uma divisão bem distinta entre textos científicos, históricos e os romances que não devem ter o compromisso de provar nada, nem de ser representação de algo. Todavia, precisamos verificar também que Romero menciona a importância do poeta fazer uso do conhecimento científico para não escrever “tolices”. Segundo Sílvia Romero (1990, p.35), “não cumpre ao poeta, ao romancista fazer ciência. Seu estilo, seu método, seu desígnio são outros. O poeta deve da ciência ter as conclusões e os fins para não escrever tolices.”

Juan José Saer, professor e escritor argentino, ao escrever *O conceito de ficção* para a revista *O punto de vista 40*, relata que quando falamos em ficção, não estamos necessariamente dizendo o oposto da verdade. Para Saer (1991, p.02) “não se escreve ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação”.

Quando pensamos ficção dessa forma, afirmamos, que em literatura há ficção e por isso, ficamos nos perguntando, o que poderia estar na ficção que poderia ser considerado tolices para o crítico Romero? No que percebemos, seria a manifestação de alguma ideia referente à ciência que fosse empregada de forma incoerente cientificamente. Então retornamos a nos questionar se o romancista tem esse dever de cuidar se cada ideia ficcional

está de acordo com as “verdades” científicas.

Para Sevcenko (2003),

Nem reflexo, nem determinação, nem autonomia: estabelece-se entre os dois campos [história e literatura] uma relação tensa de intercâmbio, mas também de confrontação. A partir dessa perspectiva, a criação literária revela todo o seu potencial como documento, não apenas pela análise das referências esporádicas a episódios históricos ou do estudo profundo dos seus processos de construção formal, mas como uma instância complexa, repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou de produção.

Esse debate de que a literatura deve ser documental ou não, vem da *Poética*, de Aristóteles. A ideia de mimese foi concebida pelos gregos no século V a. C. e seu conceito segue até a atualidade se tornando indispensável para compreender a arte literária, lembrando que a arte surge no classicismo, com os gregos e nesse início é conhecida como “mimética” em virtude de imitar a perfeição. Aristóteles (1966) afirma que “arte é imitação” e assim justifica: “o imitar é congênito do homem e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções, e os homens se comprazem no imitado”. Ou seja, o imitar faz parte da natureza humana e os homens sentem prazer nisso.

Para Aristóteles (1966), “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer. (...) não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa (pois poderiam ser postas em versos as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história)”. Heródoto é considerado o primeiro historiador e como tal escreveu sobre o que aconteceu, sobre fatos e pessoas “reais”, num tempo datado e num espaço localizado, ao contrário do artista, ou seja, do poeta que recria a vida mostrando não como ela é, e sim como poderia ser: São as obras de ficção.

Aristóteles via a mimese como a representação da natureza e Platão observava toda a criação como uma imitação. Portanto, para Platão, até mesmo a criação do mundo era uma imitação da natureza verdadeira (o mundo das ideias) e dessa forma, para ele, toda a arte seria uma imitação de segunda mão, porque estaria representando o mundo físico que já é uma imitação.

Aristóteles não concorda com o “mundo das ideias” e, por isso, ele entende a arte como representação do mundo, enfim, o drama como a imitação de uma ação e a

tragédia como uma ação de efeito catártico. Na *Poética*, Aristóteles reconhece explicitamente como gêneros somente a tragédia, a epopéia e a comédia, ou seja, as espécies miméticas que implicam a transformação do caráter do modelo (homem comum) para melhor (tragédia e epopéia) ou para pior (comédia).

O enfoque dado aos seres comuns, como o fazem Dionísio (na pintura) e Cleófon (na poesia), mesmo que dado como possível, não é admitido como um gênero poético na tipologia de Aristóteles, porém o realismo/naturalismo tem isso como característica maior de ruptura, segundo Rancière.

Para Aristóteles a arte literária pode ser considerada anunciadora de verdades mais gerais (universais), decorre do encadeamento causal que se estrutura a ação e se configura naquilo que responde às exigências lógicas do espírito (necessário) ou a expectativa comum de todos os espíritos (verossímil). Para ele, a literatura é mais filosófica do que a história, que é destinada a relatos de acontecimentos particulares. É nisso que diferem os textos, pois no restante, pode haver mistura de fictícios com conhecidos, com o “real”, mas há necessidade de fidelidade aos mitos, pois o conceito aristotélico de mimese não significa mera imitação ou reprodução da realidade. A mimese literária é uma representação que resulta de um processo específico de construção a partir de determinadas regras e visando determinados efeitos. São essas regras que o realismo/naturalismo abandona.

Dos elementos estruturais da mimese literária definidos por Aristóteles, a mais importante é o mito com suas ações, que são os objetos da representação. O critério fundamental da construção mimética é a verossimilhança: O possível e não o verdadeiro como objeto da mimese e o possível, lógico, causal e necessário como modo de arranjo interno, solidário das ações do mito. Dessa forma, na lógica de Aristóteles, percebemos que na literatura a mensagem é que é mimética e a verossimilhança interna é o critério fundamental para produção dos textos literários.

Lembrando que a palavra usada, verossimilhança, deriva de verossímil, que vem do latim *verisimilis*: “provável”, ou que parece ser “verdadeiro”. Percebemos que nessa lógica, a literatura precisa apresentar um enredo possível, demonstrando aos leitores a impressão de que pode ser “real” ou vir a ser, ou seja, é algo “provável”. Nessa visão, a verossimilhança pode ser: externa: pela identificação com a “realidade”, com aquilo que o senso comum aceita como possível. A outra forma é a verossimilhança interna: pela coerência

interna dos fatos ficcionais dentro da própria narrativa. Uma narrativa ficcional pode ser considerada inverossímil se seu universo imaginário for improvável e/ou absurdo em relação à realidade ou se seu universo imaginário não apresentar coerência lógica interna.

Para Barthes (2004, p. 164), o verossímil desde a antiguidade, apresentava-se no interior do discurso e o novo verossímil, o do “real”, é externo ao discurso. A notação “real”, parcelar, intersticial, poder-se-ia dizer, de que se levanta aqui o caso, renuncia a essa introdução implícita e desembaraçada de toda segunda intenção postulativa, toma lugar no tecido estrutural. Por esse mesmo fato, há ruptura entre a verossimilhança antiga e o realismo moderno; mas por isso mesmo também nasce um novo verossímil, que é precisamente o realismo por ser entendido como todo discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente. “A própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade”.

Quando falamos em verossimilhança com necessidade de comprovação, lembramos Gonçalves de Magalhães, poeta brasileiro, que escreveu *Suspiros poéticos e saudades* em 1837. Sússekind (1990, p.46), ao falar sobre “a viagem como certidão de verdade”, cita-o quando ele se perguntava sobre o Brasil, se o país era digno de “inspirar a imaginação dos poetas”. O autor sugeria que fossem lidas as descrições feitas pelos viajantes estrangeiros para comprovar, ou seja, acredita que, através das descrições feitas por viajantes, poderíamos ter uma ideia de como o país era no momento em que essas viagens aconteceram.

Concordando plenamente com Gonçalves de Magalhães, Sússekind (1990) ainda acrescenta que o romancista precisa dar credibilidade a seus textos e isso ele pode encontrar nas produções dos cronistas, dos estudiosos, ou dos viajantes, narradores mais confiáveis, porque sem conhecer a procedência de seus escritos, o autor corre o risco de dar crédito a textos muito levianos em que o autor, sem conhecer o que narra, faz hipóteses que garante serem verídicas, mas não consegue provar e deixa seus textos sem a “certidão de verdade”.

Na primeira metade do século XIX, foi esse gênero dos diários de viagem o destaque na literatura e na segunda metade do século tornou-se, além de destaque, uma prática mais intensa dos viajantes. São textos como mapeamento de lugares onde os viajantes passam, dando depois veracidade aos locais escolhidos pelos textos de ficção românticos. Essa

veracidade, porém, ainda não acontecia como deveria nas obras românticas segundo Sússekind (1990), pois os autores não usavam dos textos dos viajantes de forma correta e nem se integravam ao belíssimo espaço tropical escolhido para o enredo, como se os escritores não estivessem ali, por inteiro.

Tivemos também no século XIX muitas publicações de periódicos, mas todas com característica moralizante, com o intuito de suprir a falta de instrução dos seus leitores. Sússekind (1990) cita como exemplo o *Espelho Diamantino* (1827-1828) destinado às senhoras e aos jovens menos favorecidos, que precisavam de conhecimento, já que no Brasil não dispunham de instituições que suprissem essa falta. Pierre Plancher sabia, no entanto, como editor do periódico, que seus escritos seriam lidos apenas pelas pessoas de posses que podiam colocar seus filhos no exterior para estudarem. Essa equívoca adaptação de texto ao leitor pode explicar a curta duração do periódico.

Mesmo com essa incoerência, Plancher estava adequado ao pensamento dos editores da época, ou seja, criar jornais para educar, com fundo moralizante, como fizeram os primeiros jornais, o *Correio Brasiliense* e o *Patriota*. Na primeira metade do século XIX, muitos outros periódicos foram publicados, mas todos com o mesmo fim, quase que puramente pedagógico:

O Cronista (1836-39) lançado por Justiniano Jose da Rocha, Josino do Nascimento Silva e Firmino Rodrigues da Silva, em 23 de maio de 1836, *O Gabinete de leitura: serões das famílias brasileiras; para todas as classes, sexos e idades* (1837-38), que teriam em Pereira da Silva, um dos colaboradores mais freqüentes; *O Beija-flor* (1830); *O Carapuceiro* “periódico sempre moral e só per accidens político”, fundado em 1832 pelo padre Miguel do Sacramento Lopes Gama em Pernambuco até 1847, espécie de crônica amena e humorística do cotidiano brasileiro de seu tempo; *O Jornal dos Debates* (maio de 1837 a setembro de 1838), de Francisco de Sales Torres Homem, para o qual escreviam Pereira da Silva, Gonçalves de Magalhães e Porto Alegre; *A Gazeta dos Domingos* (1839), cujo desejo, conforme assinala Barbosa Lima Sobrinho em *Os Precursores do conto no Brasil*, era “seguir o modelo do londrino *Penny Magazine* e o luso de *O Panorama*”; *O espelho das Belas* (1811-42), que “tinha por fim a moralidade e a instrução das senhoras”; a *Revista Nacional e Estrangeira* (1839-41), de Pereira da Silva, Josino do Nascimento Silva e Pedro de Alcântara Bellegarde, com seus “artigos originais e traduzidos”, também moldada pelos *Magazines* ingleses dos anos 30; o *Correio das Modas* (1839-40), no qual se divulgam pequenos textos de ficção de autores como Martins Pena, João José de Sousa e Silva Rio e Josino Nascimento Silva. (SÜSSEKIND, 1990, p. 81-82).

Quanto à parte de projeto da arte da literatura dos primeiros românticos, o Brasil somente vê seu início nos textos da Revista *Niterói*, que segundo Sússekind (1990) foi

idealizada em 1836 em Paris, por Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre e Sales Torres Homem; outra revista que acompanhou essa em textos literários foi *Minerva Brasiliense* de 1843, que contou com escritores da *Niterói*, menos Porto-Alegre, com o acréscimo de Bernardino Ribeiro, Pinheiro Guimarães, Silva Maia, Joaquim Caetano da Silva e Joaquim Norberto.

Os periódicos com fins de instrução não se diferenciavam muito das produções literárias que a princípio mantinham os mesmos fins de instruir, como também a mesma ideologia, com características históricas e científicas. Para Ribeiro (1996, p.38) a literatura apenas consegue ser divulgada entre a população quando está “amparada nos aparatos ideológicos de estado. (...) Ela é considerada, pela escola, pela imprensa, pela família e pelas instituições de modo geral, como um tipo de discurso formador de cultura. (...) é formadora de opinião e, como tal, deve ser estritamente controlada”.

No final do século XIX, segundo Sússekind (1987, p.14), temos a seguinte classificação da classe de intelectuais:

A “camada dos vencedores” (Coelho Neto, Olegário Mariano), “dos autores da moda”, “que se solda aos grupos arrivistas da sociedade e da política”, a dos marginalizados, “resignados” (que incluiria, segundo o autor, “principalmente os simbolistas, nefelibatas, decadentistas e remanescentes do último romantismo” e a dos “missionários”, marcados por “alienação” nada resignada, mas “compulsória”, da vida pública, que se fazia acompanhar de um “engajamento sócio-político apaixonado (...).

Sússekind (1987) diz que são desse último grupo os escolhidos para a análise de Sevcenko (2003), os escritores Euclides da Cunha e Lima Barreto.

3.2 A ARTE NO REALISMO/NATURALISMO “CORRE” DOS TEMAS HISTÓRICOS, OU É “FIEL” A ELES?

A arte não reproduz o invisível; torna visível o invisível.
Paulo Klee -1879-1940

O realismo/naturalismo no que diz respeito à pintura, em relação ao período anterior, o romantismo, demonstra mudança do foco da concepção estética, da mesma forma que acontece na literatura, ou seja, acontecem no tema e no objeto que pretendiam retratar em suas telas, além da forma, enquadramento, plano e cores. Podemos observar no romantismo o auge do “pintar” figuras idealizadas e no realismo/naturalismo o “pintar” o que o artista vê, da forma como vê e sente, dando prioridade a fatos banais do dia-a-dia, do trabalhador, das pessoas do povo.

No romantismo esses temas seriam postos no lixo, perto da supervalorização romântica das figuras mitológicas, de tudo que se referisse à burguesia, à idealização da natureza e ao escapismo. No realismo/naturalismo acontece a ruptura com tudo isso e podemos perceber claramente quando ao se referir à arte da pintura desse período no Brasil, Gonzaga Duque Estrada (1888) - que como Baudelaire, valoriza os assuntos do cotidiano - menciona Victor Meirelles, dizendo que tal artista tem como característica mais importante “o sentimento poético, embora convencional, com que ele interpreta a natureza. A perspectiva aérea constitui um segredo seu. Os raios dourados do sol poente enchem os seus quadros de uma suave melancolia (...). É aí que o pintor tem a sua alma”.

Reivindicamos, as opiniões sobre os artistas do século XIX, ao crítico e romancista, Gonzaga Duque por ter se mostrado digno de seus pareceres acerca da arte, com suas críticas demonstradas em forma de textos literários quando dizia ele conseguir sentir “vida na obra” e de forma muito técnica, quando sentia a ausência de movimento, de expressão na arte analisada. Vera Lins (2005, p.250) expõe que Gonzaga Duque, escritor e crítico de artes plásticas, “conta da persistência e da teimosia de romancistas, poetas, pintores, na luta pela sua arte e contra a contingência - a burrice do meio e a falta de interesse pela arte, o academicismo”, no diário que ele escreveu.

Sobre Henrique Bernardelli, Gonzaga Duque Estrada (1888) diz que é “um robusto moço dotado de talento (...). A sua obra (...) ultrapassa os arruinados sistemas da confecção acadêmica. (...) porque comove e é pessoal e é verdadeira (...) desperta alguma emoção nova, nos provoca admiração ou ódio. Eis onde está a superioridade do artista”.

Para Duque Estrada (1888), ao se referir aos artistas da exposição acadêmica de 1884, o que apresentou “maior originalidade e mais nítida e moderna compreensão da arte foi José Ferraz de Almeida Júnior”. Duque Estrada ainda acrescenta que “ele é a sua obra. Forte,

obsuro, por índole, devotado ao estudo (...) a arte é para ele uma nobre profissão e não uma profissão elegante, agradável ao sentimentalismo das meninas românticas”. Sússekind (1990, p.40) comenta que Almeida Junior precisou ter um “adestramento artesanal”, atividade que fez ao copiar desenhos do paisagista-viajante Hercules Florence.

Ainda sobre os artistas de destaque do século XIX, Duque Estrada (1888) exalta Belmiro de Almeida entre todos. Ele diz que Belmiro é o primeiro a apresentar inovações nas obras, por desprezar assuntos históricos e privilegiar o dia-a-dia das pessoas simples. Dessa forma o pintor demonstra que “compreende o *desideratum* das sociedades modernas e conhece que a preocupação dos filósofos de hoje é a humanidade representada por essa única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admirável das instituições - a família”.

Segundo Antonio Carlos Santos (2008):

Ao voltar de sua primeira viagem a Paris em 1884, Belmiro de Almeida, que havia feito sua formação a partir de 1874 na Academia Imperial de Belas Artes, muda sua maneira de pintar. Não só o contato com a agitação e as discussões do meio parisiense havia transformado sua cabeça, mas também sua atuação no Rio de Janeiro como caricaturista e ilustrador dos jornais e revistas que se multiplicavam na capital tinha aumentado a distância em relação aos velhos temas históricos ou mitológicos da Academia. Em 1887, com o intuito de arranjar dinheiro para uma nova viagem a Paris, Belmiro expõe na Casa de Wilde, na Rua Sete de Setembro, um quadro que mostra essa nova direção em que se orientava sua pintura: “Arrufos”, que hoje está no Museu Nacional de Belas Artes. É uma cena doméstica em um interior burguês.

São esses artistas da segunda metade do século XIX que fazem a diferença nas artes, o que para Vera Lins (2005, p.141) é a narrativa ascética, que é quando se diz através do irregular, algo difícil de dizer, de explicar. É isso que constitui a marca de uma modernidade: “a afirmação da categoria do irrepresentável e a tentativa de apresentá-lo pela imagem no sublime ou no grotesco ou na arte abstrata”, lembrando que o mais importante nessa discussão, é que acima de tudo, tanto o realismo como o naturalismo, possuem o tradicional conceito de que lutam contra os temas épicos do passado e procuram uma nova forma de se fazer arte, privilegiando fatos e pessoas simples do cotidiano.

4 OS ROMANCES NATURALISTAS BRASILEIROS: “FACAS SÓ LÂMINA”

Em Aluísio Azevedo a influência de Zola e de Eça é palpável; e, quando não se sente, é mau sinal: o romancista virou produto de folhetins.

Alfredo Bosi

Os romances naturalistas iniciaram no Brasil seguindo ideias do mestre Zola e por isso sofreram muitas críticas, principalmente por Romero, que por entender o período literário de forma tradicional como mimese, tinha aversão; depois do naturalismo chegar ao Brasil, Romero também passou a criticá-lo por ser uma tentativa de cópia da maneira de fazer dos europeus.

A relação entre o naturalismo e a sociedade brasileira, na segunda metade do século XIX, é expressa por Sodré (1965, p.168) como uma escola que:

Chegava ao Brasil, assim, numa fase de mudança, quando as velhas estruturas, profundamente ancoradas no passado colonial, sofriam forte abalo, quando a economia do país se modificava, inclusive passando o primado para o centro-sul, quando a sociedade denunciava as relações pela pequena burguesia e pelo esforço da burguesia pela conquista de um lugar, e os acontecimentos políticos se sucediam acompanhados de fortes campanhas de opinião, e quando os contatos entre as diversas partes do país e deste com o mundo se arruinavam. O naturalismo não ocorre, pois, por simples acidente.

Todas as escolas literárias tiveram seu início na Europa devido às fortes mudanças políticas e sociais e somente migraram a outros países quando estes também se encontravam em mudanças. Com o naturalismo não foi diferente, teve início na Europa quando lá aconteciam diversas transformações e veio para o Brasil quando este país também estava em modificações políticas e sociais de grande importância.

Lúcia Miguel-Pereira (1957, p.144) relata que foi em 1881,

Com *O Mulato* e como iniciador do romance realista no Brasil, que Aluísio Azevedo se impôs à atenção dos letrados e do público. Na verdade, o título e a glória pertenceriam mais ao Inglês de Sousa e ao seu *Coronel Sangrado*. Mas tudo se passou como se este não existisse, como se Aluísio fosse o primeiro escritor a experimentar os caminhos novos. O êxito do livro surpreendeu. Efetivamente, narrado de maneira quase inédita entre nós, embora já se tenha esse tipo de narrativa na Europa, atacando de frente o preconceito de cor quando ia ativa a campanha abolicionista, o romance era ousado e novo. Todavia, lido hoje, deixa claramente à

mostra, sob os arremates naturalistas, o arcabouço romântico.

É fácil perceber na fala de Miguel-Pereira a crítica que faz, de que *O Mulato* de Aluísio era ainda romântico, apesar de alguns traços de naturalismo. Segundo Sodré (1965, p.179), *O Mulato* “Caracterizava mal a iniciação de uma escola que vinha com grandes pretensões e que se apresentava como capaz de liquidar os efeitos do romantismo extremado, nas suas inverossimilhanças e nos seus exageros. Trazia outras inverossimilhanças e outros exageros, apenas”.

A obra mencionada por Lúcia Miguel-Pereira, o *Coronel Sangrado* de Inglês de Sousa, foi publicado em 1877, ou seja, quatro anos antes de *O Mulato*, porém, segundo Merquior (1979), a obra não tinha o anti-clericalismo e o anti-burguesismo, o que para Merquior foi uma “pena” porque o romance não “pecava” em manter resquícios românticos, como *O Mulato*.

Inglês de Sousa escreveu várias obras, além da já mencionada *Coronel Sangrado*. Vejamos um pouco de cada uma:

Em *O Cacauleta* (1876), os amores difíceis de Miguel e Rita, filha do tenente Ribeiro, mulato enriquecido pela exploração dos vizinhos, se imbricam com os conflitos socioeconômicos de uma comunidade em formação, na grandiosidade esmagadora da Hiléia. (...) A figura principal d'*O Coronel Sangrado* é um pitoresco morubixaba eleitoral, fanático pela homeopatia, inimigo figadal do Tenente Ribeiro, o mesmo do romance anterior. A focalização do social – da vida da pequena cidade de Óbidos – é mais enfática do que n'*O Cacauleta*; a dramatização romântica dos gestos e das falas prima pela ausência. Essa concisão eficiente, essa ruptura com o romantismo sem cacoetes cientificistas, será sacrificada em *O Missionário* (1888). História frouxa de um padre sem fé, esmagado pela hereditariedade e pela educação viciosa, *O Missionário* vale apenas pelas cenas e caracteres de segundo plano. Em alguns dos *Contos Amazônicos* (1893), porém, Inglês de Sousa recuperaria a agilidade narrativa, aproveitando sem afetação de escolas as lendas regionais (“Acauã”, “O Baile de Judeu”) e cultivando com equilíbrio a novela histórica de inflexão “participante” (“O Rebelde”). (MERQUIOR, 1979, p. 116)

Se o *Coronel Sangrado* tivesse em seu texto menções ao anti-clericalismo e ao anti-burguesismo, somados ao restante do naturalismo que ele já possuía, com certeza teria sido não só o marco inicial do naturalismo no Brasil, mas quem sabe ele, o Inglês de Sousa seria hoje considerado o “Zola” brasileiro. Contudo, coube a Aluísio Azevedo muitas vezes ser comparado a Zola. Para Merquior (1979, p. 110) “o romancista que instaurou o prestígio do 'romance experimental' no Brasil foi o maranhense ALUÍSIO Tancredo Gonçalves de

AZEVEDO (1857-1913)”.

Segundo Sodré (1965, p.178), o que há de novo em *O Mulato* que impressionou o público, fazendo esse ser o primeiro romance naturalista, foi em alguns pontos concordando com Merquior, o anti-clericalismo. “Em segundo – sendo o indivíduo fruto de instituições fundadas na injustiça teria de ser mau por fatalidade – e, finalmente, como sinal visível, ostensivo, a conceituação da mulher presa da fisiologia, submetida sem remédio, vítima de si mesma”.

Para Merquior (1979, p.114-115):

O Mulato é uma investida altamente dramalhônica contra o escravismo, no bojo da campanha abolicionista. Um português apatacado, a quem uma escrava, Domingas, dera um filho, casa com uma dama da alta. Não tarda a encontrá-la nos braços do Padre Diogo, e liquida a mulher, sendo assassinado pelo sacerdote. Raimundo, o filho da escrava, entregue às ocultas a um irmão antes que a amante do vigário – que já fizera torturar Domingas - o mandasse matar, educa-se em Portugal, à custa de uma misteriosa mesada. Homem feito vem ao Maranhão, dominado pelo desejo de descobrir o segredo de suas origens. Seus traços arianizados não lhe denunciam o sangue mestiço, e seu charme de jovem doutor conquista a prima, Ana Rosa. Apaixonada, esta se introduz no seu quarto; mas o nobre Raimundo censura-lhe a levandade. (...) Quando a moça lhe confessa a sua atração por ele, o bronzeado herói (bronzeado, mas de olhos azuis...) se fecha na mais grotesca inflexibilidade. (...) O impecável Raimundo resolve, no entanto pedir a prima ao tio; porém antes descobre, numa fazenda abandonada com fama de assombrações, que é filho de uma escrava endoidecida... Sem esperança de ver seu pedido de casamento aceito, possui finalmente a prima; a seguir, tentam fugir juntos, mas o português Luís, um caixeiro do pai da donzela e pretendente à sua mão, liquida Raimundo, atizado pelo mesmo vigário – agora cônego - do início (...). Apesar disso, Ana Rosa será muito feliz com o seu caixeiro, cujo crime ficou como os demais, sem punição.

Merquior (1979) relata que o romance *O Mulato* possui um melodrama em seu enredo, o que lembra um pouco do romantismo que fica ao lado, escondido sob o texto naturalista. Porém, o que fica em evidência como ideologia naturalista “é o final 'burguês', a figura da mulher, reduzida a pura fêmea no cio, e o anti-clericalismo à Eça de Queiros. O livro só se salva pela direiteza da narrativa e dos diálogos (menos, está visto, os dos protagonistas...) e pela vivacidade da notação social”. (MERQUIOR, 1979, p. 115)

Após as críticas aos romances que foram concorrentes a marco, sendo o mérito dado a *O Mulato*, temos a opinião de Martins (2002): devido à crítica condenar o romantismo pela sua nostalgia e o naturalismo por ser de poucas verdades, bem menos do que pensavam que a estética deveria ter; o romance *O Mulato* realmente impressionou. Justamente o que “apresentava de pouco ‘naturalista’ que lhe merecia os melhores encômios: livro, ‘sério,

pensado, verdadeiro, moderno”. Ele acertava na mosca ao observar que Raimundo ‘não é um caráter definido, consistente, igual’: é um desenho imperfeito, uma concepção incompleta, ou mal apanhada”.

A crítica tradicional diz que *O Mulato* não possui características naturalistas puras, sem a interferência do romantismo e Martins concorda com a crítica, porém não o faz em forma de reclamação e sim de elogio. O crítico demonstra claramente que consegue observar a “ruptura” da representação já na primeira obra naturalista brasileira, o que pensamos ser possível percebermos em todas as obras do naturalismo, porém neste trabalho, a título de exemplo, usaremos a obra *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, para demonstrarmos a teoria de Rancière aplicada a um romance.

Para relembrar as obras naturalistas brasileiras, podemos agora passar para outro romance de Aluísio Azevedo, *Casa de Pensão* (1884). Merquior (1979, p.115) cita que nesse romance “o zolaísmo, quer dizer, a tara biológica, vem aliar-se à crítica social”. Para Sússekind (1984, p.38), o aviso escrito abaixo do título *Casa de Pensão*: "Desconfie de todo aquele que se arreceia da verdade", soa como um alerta ao leitor para que vá atrás da verdade no texto, não exigindo assim somente do texto, mas também exige que o leitor a procure. É como se o aviso dissesse: ignore a linguagem ficcional, ou se não conseguir, desconfie dela e procure a “verdade”. Isso faz lembrar Sevcenko (2003) que, dentro de uma visão da “literatura como missão”, considera exemplar toda uma geração intelectual - que fazia história com a busca do “real” escrevendo literatura.

Segundo Sússekind (1984, p.46), “não basta, no entanto, para caracterizar o Naturalismo dominante na ficção brasileira como 'ideologia estética', a ênfase nos ocultamentos, inversões e na sua representação una de uma identidade cheia de cortes e divisões. Não basta observar que possui um campo fértil para o seu sucesso no país.” Quanto a essa representação do país no romance, Sússekind (1984, p.65) apresenta alguns romances como cópia fiel, ou seja, para ela “quando se liam romances como *O Homem* de Aluísio Azevedo ou *A Carne* de Júlio Ribeiro a associação a monografias médicas sobre a histeria era inevitável. O que se lia como ficção, se dizia também ciência.” É exatamente esse o motivo que provoca a crítica de todos aqueles formados pelos modernismos, ao opinar sobre a literatura da segunda metade do século XIX, e é essa crítica que Rancière ataca.

O próximo romance que iremos relembrar é o já mencionado por Sússekind, *O*

Cortiço, que ela, assim como muitos autores, classifica de “fotografia”. Ele possui características importantes para os autores que defendem a ideologia estética do realismo/naturalismo baseado na mimese. O que podemos dizer é que se *O Cortiço* for analisado a fundo, encontraremos sim sinais de “rupturas”, porém, nosso objetivo maior aqui é apenas levantar uma reflexão sobre esse assunto acerca de todas as obras desse período e usar apenas uma para ler com Rancière, no caso, *Luzia-Homem*.

A classificação tradicional do realismo/naturalismo estabelece que *O Cortiço* tem as seguintes características: no romance há a demonstração da falta da dignidade, de um cenário promíscuo, onde ocorre cruzamento de etnias, violências sociais e exploração do ser humano pelos seus semelhantes. Nesta obra são mostradas as personagens como tipos sociais e não como pessoa individualizada, para retratar a coletividade e as contradições entre as classes. A promiscuidade narrada no cortiço gera um processo de mestiçagem. Mestiçagem é o tema abordado por Schwarcz (1993, p.13), ao mencionar que ela “não só era descrita como adjetivada, constituindo uma pista para explicar o atraso ou uma possível inviabilidade da nação.” Esse tema pode ser exemplificado no fragmento de *O Cortiço*:

(...) assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português; e Jerônimo abraçeirou-se. A sua casa perdeu aquele ar sombrio e concentrado que a entristecia; já apareciam por lá alguns companheiros de estalagem, para jantar. A revolução afinal foi completa: a aguardente de cana substituiu o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne seca e o feijão preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas; a pimenta-malagueta e a pimenta-de-cheiro invadiram vitoriosamente sua mesa; o caldo verde, a açorda e o caldo de unto foram repelidos pelos ruivos e gostosos quitutes baianos, pela moqueca, pelo vatapá e pelo caruru; a couve à mineira destronou a couve à portuguesa; o pirão de fubá ao pão de rala, e, desde que o café encheu a casa com seu aroma quente, Jerônimo principiou a achar graça no cheiro do fumo e não tardou a fumar também com os amigos. (AZEVEDO, *O Cortiço*, 1994).

Além disso, esse fragmento ainda é um exemplo de como o determinismo é usado para justificar a mudança de comportamento de uma pessoa, devido ao grupo de que passa a fazer parte. No cortiço há sempre um clima de brigas inevitáveis e muitas são por ciúme em relacionamentos, como o ciúme do amante de Rita, Firmo que iniciou a atitude de violência por parte de Jerônimo, já que tal atitude fazia parte da vivência de Firmo. O amante de Rita brigou com o português e o feriu com uma navalha. Ele ficou três meses em recuperação do ferimento e nesse período armou um plano de vingança, uma cilada para Firmo. Conseguiu matá-lo, mas essa morte desencadeou uma verdadeira guerra entre cortiços.

Depois desses acontecimentos que se iniciaram com o caso amoroso de Rita, Jerônimo deixou a esposa e foi morar com sua amada na cidade, completamente mudado; até o colégio de Marianita, sua filha, deixou de pagar. Piedade, a ex-esposa, depois desse desgosto passou a beber para esquecer suas tristezas, tornando-se ainda mais descuidada com a higiene e cuidados pessoais. Para Merquior (1979, p.115):

Aluísio retoma com maestria o romance de caracteres múltiplos, de destino coletivo, n'*O Cortiço* (1890), passado no ambiente carioca dos capoeiras e proletários do fim do Império. A história do português João Romão, que enriquece explorando o trabalho dos hóspedes de sua infecta estalagem numa pedreira infernal, e planeja sua ascensão sem nada perder em matéria de brutalidade, é tanto mais convincente quanto o autor atenua as explicações deterministas e o melodramatismo das situações.

Süssekind (1984, p.36-7) comenta que, em *O Cortiço*, Aluísio Azevedo usa como uma das suas epígrafes um dos mais conhecidos enunciados do Direito Criminal: "*La Verité, toute la verité, rien que la verité*¹¹". Süssekind refere-se a *O Cortiço*, dizendo que o romance parece falar de algo cujo significado situa-se fora dele. Diz ainda que o romance nega-se enquanto ficção e linguagem em prol de querer manter um formato documental, "de espelho ou fotografia do Brasil". Por isso ela considera adequado o uso de um enunciado de Direito Criminal em uma epígrafe, como a que Aluísio Azevedo coloca em *O Cortiço*.

Nos contos de Zola: *Como se casa, como se morre*, percebe-se a influência que esse exerce sobre o trabalho de Aluísio de Azevedo. Nele Zola situa o amor no âmago das relações familiares, mostrando-o friamente, tal como o vê em seu tempo: prático, objetivo e submetido a interesses econômicos. Na França, no final do século XIX, ricos e pobres amam da mesma maneira: constituem família e choram a morte dos seus em função dos lucros e prejuízos que tais acontecimentos podem acarretar. Se há milhões ou tostões em jogo não importam: para estes personagens, ganhar é um direito, e evitar perdas, um dever.

Zola nos contos dessa obra tem uma visão determinista da sociedade segundo o método positivista, a partir de leis biológicas e psicológicas que lhe permitem selar o destino de seus personagens de acordo com a classe social de cada um. Porém, tanto na parte que fala sobre os contos de *Como se casa* quanto na parte de *Como se morre*, Zola explora o comportamento humano observando o fator psicossocial, dando dessa maneira, praticamente

¹¹ Tradução: A verdade, toda a verdade, verdades que riem.

nenhuma prioridade ao fator genético. Por esse motivo, os referidos contos: *Como se casa*, *Como se morre*, impressionam o leitor, que ao tocar uma obra de Zola, espera uma grande importância dada pelo romancista, ao viés da genética.

Segundo Coutinho (2004, p.79), *O Cortiço* pode ser considerado o melhor romance que apresenta aglomerado de pessoas na literatura brasileira. Diz ser esse romance singular principalmente na forma de narrativa, ao apresentar o choque de tipos em contrastes. “*O Cortiço* tem algo daquele potencial épico de Zola nas páginas de *Germinal*.” Para Merquior (1979, p.116):

Aos 1890 e poucos, o naturalismo começava a fenecer no interesse da crítica e do público. Assiste-se à introdução da poética simbolista no Brasil; o cientificismo já não empolga tão exclusivamente a *intelligentsia*; os irracionalismos 'decadentistas' começaram a penetrar. Mais uma vez, o modelo europeu autoriza a evolução do gosto e do pensamento: A Europa do *Art Nouveau* inebria-se com neo romantismos. Isso explica a nenhuma repercussão de um dos melhores romances do nosso naturalismo: *A Normalista* (1892), do cearense ADOLFO Ferreira CAMINHA (1867-97).

O romance *A Normalista* é citado por Merquior (1979, p.116) como um

romance de costumes à Eça de Queirós – menos o brilho sarcástico. O caso da professorinha Maria do Carmo, deflorada pelo padrinho devasso, é um pretexto para a pintura vingativa da burguesia de província, hipócrita e repressiva que o autor aprendera a odiar como vítima dos seus preconceitos contra os casais ilegítimos. Nas cenas coletivas – a víspera em família, o casamento do guarda-livros – o estilo narrativo, desembaraçado das exasperantes digressões 'eruditas' da maioria das obras naturalistas, adquire a sua máxima fluidez, os caracteres, sem serem propriamente complexos, não são mais os fantoches maquinais do naturalismo de receita.

Para Sússekind (1984), o romance com ideologia naturalista, salvo algumas exceções, é a análise social a partir de grupos humanos marginalizados, romances experimentais com caráter cientificista. Apresenta as reações instintivas que a falsa moral burguesa não é capaz de reprimir. Dentro dessa estética naturalista, Merquior (1979, p.116-17) elege como o melhor de Caminha, a obra *Bom Crioulo* (1895), em que ocorre o

relato sóbrio e cru de uma ligação homossexual que desemboca no crime, no meio rude da marinhagem. O perfil de Amaro, escravo fujão, engajado na Marinha, submetido aos bárbaros castigos corporais então em vigor nos navios de guerra (e contra os quais o oficial Caminha protestou pelos jornais, anos antes do célebre motim de João Cândido), o retrato de Amaro, o primitivo pervertido pela crueldade da ordem social, é um dos pontos altos da nossa novelística.

Quando Merquior (1979, p.117-8) fala sobre *Luzia-Homem*, diz que o romance é um texto naturalista, ainda que com uma linguagem inadequada. Segundo ele:

Esse legítimo ancestral do romance nordestino é um dos raros momentos de autêntica realização ficcional do nosso naturalismo. Do nosso naturalismo, e não dessa literatura *regionalista* que, a partir do *Pelo Sertão* (1898) de Afonso Arinos, dominará a novelística da *Belle Époque* – pois nem a localização fortemente sertaneja da obra de Domingos Olímpio nem a sua edição tardia (quando o autor já dobrava os cinquenta) podem fazer esquecer a distância que existe entre o realismo desse “romance da seca” e o exotismo romanesco dos amenos regionalistas de 1900. Pelas mesmíssimas razões, tampouco deve ser classificado no “regionalismo” o excelente *D. Guidinha do Poço*, de Manuel de OLIVEIRA PAIVA (1861-92), parcialmente publicado na *Revista Brasileira* em 1897, mas editado em volume há apenas 20 anos.

O outro romance do naturalismo brasileiro, *D. Guidinha do Poço*, escrito por Oliveira Paiva, que segundo Merquior (1979, p.118), foi:

Líder abolicionista e republicano de Fortaleza era de saúde fraca, e foi no sertão, onde tentava lutar contra a tísica, que escreveu a crônica da paixão e crime de D. Guidinha, a altiva fazendeira 'pouco dama e muito fêmea' que se enamora, já trintona, do sobrinho do marido. Narrada com a mesma máscula objetividade de *Luzia-Homem*, o romance tem sobre esse, a vantagem da fluência colorida da frase; graças a esse idioma plástico, e ao seu naturalismo espontâneo e desimpedido, é que Oliveira Paiva desenhou uma heroína infinitamente mais *presente* e mais marcante do que as mulheres 'fisiológicas' da média da produção naturalista.

D. Guidinha do Poço é uma obra pouco discutida e divulgada, assim como o é *Luzia-Homem*. São romances marginais, porém, com importância para a literatura, no mesmo grau dos mais divulgados e lidos.

Segundo Néelson Werneck Sodré (1965), ao dar uma resposta marxista a Flora Süssekind sobre por que o naturalismo no Brasil, “a boa recepção da escola naturalista e do cientificismo correspondia ao crescimento acelerado de uma pequena burguesia urbana, em oposição ao poder até então exclusivo da classe territorial”. Naturalismo e cientificismo serviam assim de linguagem para uma camada em busca de uma maior influência política e cultural, em meio às transformações sociais que se processavam no país.

4.1 “FORÇOSO É CONSERVAR A FACA BEM OCULTA”

A riqueza cultural do mundo reside em sua diversidade em diálogo.
(in UNESCO, Declaração Universal sobre diversidade Cultural)

O que pairou como discussão no século XIX, entre os críticos literários, foi o fato de que o naturalismo trazia ideias importadas e de nada iria acrescentar ao Brasil como estética, porém, com algum tempo de naturalismo estabelecido, alguns começaram a admitir algo de bom no naturalismo do Brasil.

Sílvio Romero (1851-1914) teve como matéria introdutória a seus trabalhos literários e históricos os estudos sobre raça e meio; também criticou muito o naturalismo, não rejeitando uma estética, mas pelo mesmo motivo que o fez Veríssimo, por ser o naturalismo um “plágio transoceânico”, expressão que Merquior (1979, p.114) diz ter sido usada por Romero quando horrorizado pela obsessão patológica dos naturalistas, vociferando contra a “patacoada do romance experimental”.

Nesse ponto os dois críticos de destaque no século XIX combinavam suas opiniões, mas muitas outras opiniões literárias fizeram deles adversários, como comenta Merquior (1979, p.112) quando apresenta Veríssimo em seu texto:

Adversário de Romero foi o crítico paraense José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916), que veio para a corte, como funcionário público, já na meia-idade, e publicou bem tarde os *Estudos de Literatura Brasileira* (1901-07) e, no ano de sua morte, uma *História da Literatura Brasileira*. Sílvio tentou fulminar o rival (que não lhe poupava restrições) falando de “zeverissimações ineptas da crítica”; mas a verdade é que Veríssimo, sem o equipamento teórico alardeado pelo sergipano, nos deu uma historiografia literária equilibrada e lúcida. Sua sensibilidade estética não ia muito além do beletismo meio parnasiano (embora sem nenhuma paixão pelo verbalismo de aparato de um Olavo Bilac ou de Rui Barbosa), porém não o impediu de sentir a grandeza de Machado de Assis.

Ao falar do adversário de Veríssimo, Merquior (1979, p.112) não demonstra o mesmo apreço:

Sílvio Romero ergueu a sua monumental *História da Literatura Brasileira* (1888) de maneira bem pouco sistemática. Seu conceito de literatura é, aliás, sociológico mais que estético; pois compreende “todas as manifestações da inteligência de um povo”. Mas a despeito dessa latitude do conceito de literatura e da erudição exibida pelo autor, a *História* principia por uma longa parte introdutória (originariamente estampada na *Revista Brasileira*, em (1882), em que apregoa e discute as doutrinas

históricas, etnológicas e geográficas do tempo, no horizonte de uma “darwinização da crítica” – limitando-se a *justapor-lhe* o painel das “quatro fases” da nossa literatura (1500 – 1750; 1750-1830; 1830-1870; de 1870 aos dias de então).

Sílvio Romero teve a influência do positivismo e disso veio a sua obra maior, *História da literatura brasileira* (1888). Nessa obra é que ocorre a denúncia e a cobrança feita por ele aos autores que copiam modelos estrangeiros. O crítico, ao falar sobre as questões de raça e de meio, ajudou os escritores da época a esconder as verdadeiras carências brasileiras que iam muito além de serem tão simplificadas.

O Brasil, como um país “bebê”, carecia de toda infraestrutura, desde saneamento até vacinas e remédios para ter um povo mais forte e então poder pensar em uma educação, mesmo que básica. Romero, compactuando com escritores da época, parecia desconhecer tal condição do país e atribuía as deficiências do povo à raça e ao meio geográfico. Dessa forma, o crítico tratou os problemas de modo “científico” e aceitou os preconceitos vigentes, fazendo com que a indefinição histórica brasileira se alongasse por muito tempo.

Segundo Merquior (1979), José Veríssimo em matéria de determinismo científicista, assemelha-se a Sílvio Romero. Para José Veríssimo, também negros e índios eram selvagens e os portugueses, os brancos, eram “superiores”. Fazia isso ao comparar padrões e valores dos índios e negros, aos dos povos europeus. Porém, mesmo ao falar sobre os colonizadores “brancos” no Brasil, compactuava com a ideia de que estavam sendo pervertidos pelo povo brasileiro e pela falta de trabalho, pois chegavam ao Brasil atraídos pelo mito da terra fértil em que tudo dá, sem esforço braçal. Veríssimo também repete a ideia de que o Brasil foi colonizado pelos portugueses aventureiros, que estavam apenas em busca de terras, mas não de trabalho. Essa ideia é usada pelo crítico e por muitos outros escritores como, por exemplo, Sérgio Buarque de Holanda (1997), para explicar o atraso do Brasil através de genética e do meio geográfico.

Para o estudo sobre o naturalismo, desde José Veríssimo e Sílvio Romero no século XIX, até o recente José Guilherme Merquior, o que “talvez” mais faça falta, segundo Sússekind (1984, p.49), é a compreensão de que as ideias do realismo/naturalismo vieram da Europa, mas se transformaram ao chegar ao Brasil, mantendo-se apenas os princípios que fizeram a ideologia. “O que mais se repete são as acusações de 'plágio', 'atraso', ou 'moda

estrangeira'. Sem que se procure perceber as modificações a que se submetem quando aproveitado pela cultura brasileira.”

Süssekind (1984, p.55, p.101) diz que “ser digno de um Zola ou de um Flaubert torna-se argumento mais do que suficiente para falar bem de um romance de autor brasileiro”. (...) A autora, ainda sobre as críticas ao naturalismo, comenta que Sílvio Romero (1888), em *História da Literatura Brasileira*, elogia o naturalismo porque, literariamente, trabalharia no sentido de mostrar unidades, continuidades. Numa combinação de literatura e objetividade científica, daria ao leitor a sensação de se encontrar diante de identidades, nacionalidades, sem rachaduras de qualquer espécie.

Zola escrevia seus textos literários como observador de uma suposta realidade, captada pelos seus sentidos e a descrevia. Sílvio Romero concorda com Zola, porém, sua discordância se deve à descrição que o romancista faz. Romero argumenta que se a literatura do realismo/naturalismo é cópia da realidade, então deveria ser mais bem utilizada, não sendo meramente descritiva, mas que tivesse o objetivo de descrever cientificamente esse “real” e ao mesmo tempo trouxesse contribuição para melhorar o mundo em que vivemos.

Para Romero (1882), a arte deveria traçar o mesmo caminho da ciência para ser escrita e representar todos os temas cientificamente. Arte e ciências tratadas como uma mesma vertente? Quando Romero “ataca” a maneira literária de Zola, logo apresenta o que considera correto: uma literatura a serviço da ciência. O crítico Romero não observa a possibilidade de o texto literário reconstruir esse “real” em um “real” da ficção.

A discussão proposta por Rancièrre coloca o realismo/naturalismo como o “romper” com as regras em que a mimese funcionava, ou seja, como o fim da hierarquia dos temas e gêneros, lançando assim um “olhar” diferenciado sobre as obras da segunda metade do século XIX. Já não são mais possíveis as “verdades incontestáveis”. “Extensas bibliotecas pretendem dilucidar el concepto de modernidad – entendido, casi siempre, en oposición a otro como antigüedad, clasicismo, historia, memoria – así como sus conflictos.” (RODRÍGUEZ PÉRSICO, 2008, p.11)

Porém sabemos que essa discussão não é exclusiva de nosso século e essa maneira de ver o realismo já fazia parte do mundo literário no século passado, como podemos perceber, por exemplo, lendo a definição de realismo, elaborada por Fidelino de Figueiredo (1946):

É de todos os tempos o realismo como o é a arte. Ele existiu sempre, porque a imaginação tem necessariamente por bases a observação e a experiência, e porque a arte tem sempre por objeto as realidades da vida. Na observação da vida, com o propósito de fazer arte, há duas atitudes extremas: a da franca subjetividade e a dum ardente desejo de impassível objetividade. Estas duas atitudes de espíritos do artista coexistem, mas como que se doseiam, tendo o predomínio ora uma ora outra. O artista, que observa, altera, corrige a realidade, porque não só reproduz um fragmento da vida, escolhido já de acordo com as suas inclinações pessoais, mas também o reproduz tal qual como o viu, isto é, desfigurado. E assim, através da concepção artística, a verdade real deforma-se para se tornar em verdade artística.

Rancière (2005) entende esse período de realismo/naturalismo como a oposição ao idealismo romântico, num período em que o romance passa a ser visto como um meio de crítica social, principalmente como crítica à burguesia, mas sem deixar de ter características ficcionais. Hoje, no século XXI, “nos encontramos em una época que desconoce el contacto con las raíces de su propia modernidad”. (RODRÍGUEZ PÉRSICO, 2008, p.13)

Segundo Antonio Carlos Santos (2008):

Que a relação entre a fotografia e o realismo literário tenha sido detectada por vários teóricos é um fato a ser notado, mas a revisão da noção de ruptura, que a linhagem dos modernistas atribuía ao fim da figuração, e o reposicionamento do realismo como ponto de virada do regime poético representativo para o regime estético, nos abre uma nova possibilidade de pensar o século XIX sem a sombra hegemônica das vanguardas do início do século XX e da mimesis como simples cópia do “real”. Dessa forma, por exemplo, podemos ler os quadros de Belmiro de Almeida não mais apenas sob a categoria de “acadêmico” ou do mimético, mas sim inseri-los nesse momento de passagem em que as regras da poética, com suas hierarquias, os grandes nomes, as grandes batalhas — os temas de Pedro Américo e Victor Meireles —, são rompidas para dar lugar ao homem comum, ao interior burguês, tão comentado, por exemplo, por um teórico *outsider* como Georg Simmel em sua *Philosophie des Geldes*, de 1900. É nesse contexto que lemos “Arrufos”, quadro que Belmiro pinta em 1887.

Podemos também com essa “ótica” das ideias de Rancière sobre o realismo/naturalismo realizar uma nova leitura das obras literárias desse período e retirar as lentes miméticas para conseguirmos ler a partir das lentes da ruptura, vendo a literatura liberta das regras e das hierarquias do regime representativo. Para esta dissertação, ficaremos com a leitura de *Luzia-Homem* sob as lentes da ruptura, como início.

5 LUZIA-HOMEM: “UMA FACA SÓ LÂMINA”

*Ao escreveres um poema
 Não dês demasiada importância às palavras.
 No poema, as palavras
 Não existem verdadeiramente,
 Não têm existência de fato.
 No poema, as palavras
 Não têm consistência, nem são sensíveis ao
 tacto.*

Jorge Viegas

Luzia-Homem é um romance da segunda metade do século XIX ainda pouco estudado, comparando com outros da mesma época. Dele também existem poucas versões criadas para o cinema. Uma delas é a de 1984, classificada pelas locadoras como pertencente ao gênero drama. O filme tem o mesmo título do romance, com Claudia Ohana, como Luzia, a protagonista.

A sinopse do filme pode ser apresentada como uma história de uma mulher que está dividida entre o amor e a vingança. Ela presencia o assassinato dos pais quando criança e a partir daí é criada por um senhor, com o qual adota os costumes masculinos de vaqueiros no sertão. Depois, com mais idade, sai à procura de vingar seus pais.

Luzia-Homem, como romance, é uma narrativa ficcional e segundo Saer (1991, p.02), se escrevem ficções “para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento”. Na literatura a ficção é uma das características da obra literária e demonstra uma interpretação subjetiva da realidade na visão do autor. Toda essa narrativa é construída a partir de elementos da realidade empírica, que é onde está inserido o escritor, junto a elementos de sua fantasia.

No romance, a protagonista Luzia enfrenta a seca e trabalha muito para poder sustentar sua mãe doente. Elas contam com a amizade de Alexandre, que no decorrer da história declara seu amor a Luzia. Devido a evitar esse possível relacionamento, Crapiúna, soldado sem escrúpulos, não mede esforços em suas artimanhas. Seus planos são descobertos por Teresinha, que demonstra grande amizade a Luzia, e ele é entregue para os policiais. Não se dando por vencido, Crapiúna foge da cadeia e vai se vingar de todos, mas o final é trágico

para ele também, que após matar Luzia, cai no penhasco devido a dor e a falta da visão, pois ela ao lutar, arranca seu olho.

Esse é o romance que nos propomos a ler sob as lentes das teorias de Rancière, visto que toda reflexão desta dissertação está ligada ao que a *Partilha do Sensível*, de Rancière (2005) nos proporciona. Nessa obra, a partilha do sensível é apresentada como a maneira que a filosofia ou a literatura, a estética ou a história constituem seus discursos. Essa ótica do autor consegue mais respaldo após termos visto os seus argumentos contra a visão do naturalismo como seguidor das regras da mimese e os argumentos de vários autores que o consideram seguidor.

O foco narrativo do romance *Luzia-Homem* está na terceira pessoa, contando com a objetividade de Olímpio, que é um narrador onisciente, pois cria toda a história narrada, inclusive os pensamentos e sentimentos dos personagens. Escrever sobre o autor Domingos Olímpio é algo perigoso, porque quem conhece a obra *Luzia-Homem* tem o desejo de por muitos dados sobre o autor, porém cai no fator da “ausência de fontes de pesquisa”. Nas pesquisas sobre o naturalismo muito se fala da biografia dos autores que marcaram a história na segunda metade do século XIX, mas pouco está relacionado a Domingos Olímpio.

O autor cearense, DOMINGOS OLÍMPIO Braga Cavalcanti (1850-1906)”, segundo Massaud (2001, p.74):

Nasceu em Sobral (Ceará) a 18 de setembro de 1850. Formou-se em direito pela Faculdade de Recife (1873). Depois de algum tempo no Ceará, transferiu-se para Belém (Pará), em 1879, onde se dedicou ao jornalismo, à advocacia e à política. Republicano e abolicionista convicto, nessa altura redigiu uma série de contos que esperava reunir em volume. Mudando-se para o Rio de Janeiro em 1891, continuou na atividade jornalística, e no ano seguinte integrou uma comissão diplomática em Washington. Em 1903, publicou *Luzia- Homem*, e entre 1904 e 1906 estampou na revista *Anais*, que acabara de fundar, o romance *O Almirante* e vários capítulos de outra narrativa, *O Uirapuru*. Faleceu na então capital Federal, deixando inéditos contos e peças teatrais, a 06 de outubro de 1906.

Esses são dados rápidos da vida e obras de Olímpio. O fato de ele ter nascido em Sobral e escrito o livro sobre a mesma cidade natal, será analisado no decorrer deste texto. Neste momento, vamos conhecer brevemente sua vida política e profissional. Nas informações dadas por Merquior (1979, p.117), Domingos Olímpio:

Ligou-se ao grupo positivista de Capistrano de Abreu e Araripe Junior. Promotor

público em sua cidade nativa, Sobral, lançou-se na imprensa política, chocando-se com os “donos” do Ceará da época. Transferindo-se para Belém, lá fez campanha pelo abolicionismo e pela República. Com o novo regime, passou para o Rio, trabalhando como advogado e jornalista, e integrou a delegação que, sob a chefia do Rio Branco, defendeu o Brasil na questão das Missões.

Uma pessoa que participou ativamente de todos esses fatos citados por Merquior, não foi alguém que apenas passou pela vida, mas que sem dúvida ajudou a construir uma história brasileira melhor. Mesmo participando de tantos cargos e atividades revolucionárias, Olímpio conseguiu tempo para a literatura. No total das obras temos: Romances: *Luzia-Homem* (1903), *O Negro*, *O Uirapuru*, *Almirante*. Peças de teatro: *A Perdição* (1874), *Rochedos que Choram*, *Túnica Nessus*, *Tântalo*, *Um Par de Galhetas*, *Os Maçons e o Bispo*, *Domitila*. Outros: *História da Missão Especial de Washington*, relato; *A Questão do Acre*, história; *A Loucura na Política*, biografia. Algumas de suas obras não haviam sido publicadas quando faleceu.

Quanto à carreira profissional, Coutinho (2001) cita que Olímpio:

Exerceu a atividade jornalística no Rio de Janeiro, em periódicos como *O Comércio*, *Jornal do Comércio*, *Correio do Povo*, *Cidade do Rio*, *Gazeta de Notícias* e *O País*. Dirigiu o periódico *Os Anais*, semanário que contou com a colaboração de muitos escritores brasileiros e portugueses. (...) Apresentou candidatura para a Academia Brasileira de Letras, mas foi derrotado pelo poeta Mário de Alencar, filho do romancista cearense José de Alencar, tendo contado apenas com o apoio de Olavo Bilac, que faria um elogioso necrológio de Domingos Olímpio, ou Pojuçã, um de seus pseudônimos.

Para Oliveira Junior (2007, p.21), Domingos Olímpio “sofre de um injurioso infortúnio crítico, fato que o tem condenado à situação de indigência intelectual”. Muitas de suas produções ainda não foram encadernadas e continuam desconhecidas pelos leitores. A popularidade de seu melhor romance, *Luzia-Homem* é o que “o salva do ostracismo – e paradoxalmente amplifica o silêncio em torno de seu nome”. Infelizmente, mesmo com a popularidade do romance, o autor não conseguiu fazer parte da Academia Brasileira de Letras, como já afirmou Coutinho (2001), mas quanto a Academia Cearense de Letras, foi de muito merecimento Domingos Olímpio, o autor de *Luzia-Homem*, ser “Patrono da Cadeira no. oito”.

Há no romance *Luzia-Homem*, que Domingos Olímpio publicou em 1903, uma demonstração de admiração por parte do narrador à paisagem de Sobral. Isso é muito bem expressado nas primeiras frases do texto: “O Morro do Curral do Açougue emergia em suave

declive da campinha ondulada.” (OLÍMPIO, 1993, p.17). O autor demonstra carinho quando escreve essa frase para iniciar sua história e também demonstra sua inclinação aos preceitos românticos.

Após a primeira frase de carinho, o autor já começa a descrição da cidade de Sobral a receber as pessoas que ao fugir da seca procuravam ali, na construção da penitenciária, uma forma de sobrevivência:

Escorchado, indigente de arvoredos, o cômodo enegrecido pelo sangue de reses sem conto deixara de ser o sítio sinistro do matadouro e a pousada predileta de bandos de urubutingas e camirangas vorazes. (...) Ali no sítio de morte, fervilhavam, então, em ruidosas diligências, legiões de operários construindo a penitenciária de Sobral. (OLÍMPIO, 1993, p.17)

Nesse cenário de início, Domingos continua seu romance ligando os personagens à natureza seca que deixaram para trás: “Vinhão de longe aqueles magotes heróicos, atravessando montanhas e planícies, por estradas ásperas, quase nus, nutridos de cardos, raízes intoxicantes e palmitos amargos, devoradas as entranhas pela sede, a pele curtida pelo implacável sol incandescente. (OLÍMPIO, 1993, p.17)

Esta trama da narrativa usa o tempo cronológico e acontece nos fins de 1878 durante um longo período sem chuva, em que muitos fogem da seca e vão trabalhar na construção da penitenciária de Sobral, pequena cidade do Ceará, situada na Região Noroeste do Ceará, a 235 quilômetros de Fortaleza, entre as águas do Rio Acaraú e a Serra da Meruoca. Sobral limita-se ao norte com os municípios de Massapê, Santana do Acaraú e Meruoca, ao sul com Santa Quitéria, Groaíras e Cariré, a leste com Itapipoca, Irauçuba e Canindé; e a oeste com os municípios de Coreaú, Mucambo e Alcântara. Sobral é ligada a Fortaleza através da BR-222, que liga, ainda, o Ceará ao Piauí, ao Maranhão e ao Pará.

A cidade, sua localização e descrição conferem com o “real”, assim como a data da construção da cadeia, momento em que acontece a história completamente ficcional, pois a literatura, assim como todas as formas de arte precisa modificar esse “real” e não copiá-lo. No que se trata do assunto cadeia, Olímpio obedece a ideologia proposta: o assunto é retirado da realidade do autor, no caso, a construção “real” da cadeia.

O romance é de fácil entendimento devido a sua linguagem simples, direta e objetiva; as pessoas são simples também: os construtores da cadeia, todos vindos das áreas

secas do nordeste e em miséria explícita; as descrições do local, profissões e fato, assim como as datas, são objetivas, porém Luzia e o enredo em que está inserida são produção, arte; e por fim, o autor denuncia com seu estilo, os problemas políticos e sociais da região e consequentemente do povo brasileiro. Todo o tempo narrativo do romance é complexo e isso está ligado “a vários níveis temporais que se cruzam no interior de qualquer narração. Primeiro uma temporalidade externa: data de produção do texto narrativo, data da publicação, momento da recepção. A isto vem juntar-se uma temporalidade interna.” (ADAM, 1997, p.54)

Olímpio escolheu Sobral, cidade onde nasceu, para ser o cenário de seu romance. Mesmo sendo o escritor conhecedor da cidade e de suas especificidades, não se deteve a descrever pormenores do local. Usa o capítulo I para falar da cidade, já narrando; sem dar muita ênfase à descrição do cenário, mas sim à descrição das pessoas, do drama e do comportamento dos retirantes da seca. Isso adianta a questão social que será abordada no romance.

Sobral com certeza agradece a Olímpio por ter sido escolhida como cenário de romance e prova disso é o que a prefeitura da cidade publica em seu site¹²:

A construção de uma nova cadeia pública em Sobral constitui o início de uma nova história que vem dar lugar à que se tem versado sobre a construção da cadeia visando abrigar os presos da cadeia primitiva localizada no primeiro piso da Câmara de Vereadores. O prédio que anos depois serviria de sede para o Batalhão de Infantaria de Sobral, atual 3º BPM, contou em sua construção com a personagem de Domingos Olímpio, Luzia-Homem, mulher musculosa e bela, que desafiava os homens de sua época pela força que detinha.

Desde então os presos da Justiça passaram a ser internados no local, que é conhecido como quartel da polícia de Sobral, uma estrutura que, por sua longevidade se tornou imprópria em sua objetividade, haja vista as inúmeras fugas registradas, e também por estar situada no perímetro central da Cidade, não oferecendo segurança para os moradores, notadamente os que do entorno do quartel. Com a transferência da cadeia, o prédio que guarda a história de Luzia-Homem deverá se transformado em central de artesanato, criando um novo opcional para atividades de negócios em toda a região. O espaço também será significativo para pesquisadores e estudiosos, pois trata-se de ícone histórico da Cidade.

Nessa notícia, Luzia é colocada como personagem que faz parte de um acontecimento muito importante para Sobral, a construção da cadeia. A notícia cita a cadeia como marco histórico na cidade devido a Domingos Olímpio ter feito um romance e nele

¹² Site da prefeitura de Sobral: [HTTP://www.sobral.ce.gov.br/comunicacao/novo2/index.php](http://www.sobral.ce.gov.br/comunicacao/novo2/index.php). A matéria com o título “Sobral ganha nova cadeia” foi colocada no site no dia 08 de fevereiro de 2010.

citado Sobral, com a protagonista fictícia, Luzia. O autor lembrado estabelece um limite estreito da geografia, ou seja, refere-se a uma trama que se realiza em Sobral.

Os personagens têm recordações de outros espaços além de Sobral, mas em narrativas muito rápidas. É o caso de Raulino Uchoa, o contador de história estimado em Sobral, quando fala sobre seu passado na Ribeira do Jaguaribe; Terezinha e a própria protagonista Luzia, que recordam das terras onde viviam com fartura e dos lugares do imaginário de Luzia, como as terras à beira mar, onde quer viver com sua mãe Zefinha, também chamada de tia Zefa, senhora muito doente que depende totalmente da filha. Ela deseja morar em outras terras para fugir de Crapiúna¹³ e dar melhor saúde para tia Zefinha. Esses lugares aparecem como evasão da realidade, saudosismo e nostalgia, características da ideologia romântica.

Outro lugar mencionado na história que também fica apenas em forma de imaginação é a Serra da Meruoca para onde, no final do romance, partem os personagens Zefinha, Terezinha e família, Alexandre¹⁴, Raulino e alguns amigos, juntamente com Luzia, que encontra Crapiúna nessa travessia e é por ele assassinada antes de chegar à casa reservada por Alexandre para nela constituir uma família.

A Serra de Meruoca existe também fora da ficção de Olímpio e fica próxima à cidade de Sobral com quem faz divisa, além também de ter divisa com Coreaú, Massapê, Alcântaras. Alexandre convida Luzia para mudar para a serra em busca de melhor clima, de um lugar com vegetação, água e longe da pobreza que termina com a vida das pessoas em Sobral. A serra da Meruoca tem uma altitude de 670 metros e presenteia os seus habitantes com uma realidade oposta a que vimos todo o tempo no espaço do romance, enquanto os personagens construía a cadeia.

Quando o enredo se inclina para a organização da travessia dos personagens rumo a Meruoca, seus sonhos e expectativas aproximam-se dos versos de “Vou-me embora

¹³ Crapiúna é o grande desafeto de Luzia que mesmo sendo forte fisicamente, não confronta com ele, apenas desvia, pois sabe que ele vingativo e não tem limites. Crapiúna deseja possuir Luzia e isso de “capricho” passa a doença. Ele se torna obcecado por essa ideia de posse, pois é um rapaz conquistador, com boa conversa, farda sempre impecável e não está acostumado a receber respostas negativas das moças. Essa obsessão por Luzia acaba trazendo um final trágico para o romance.

¹⁴ Alexandre demonstra sentimento de amor por Luzia e mesmo não sendo aceito por ela no início, não desiste e permanece a seu lado em todos os momentos. Ele é um rapaz simples e desperta interesse e admiração das mulheres, por defendê-las de Crapiúna, o que ninguém tem coragem de fazer. Alexandre, devido a isso e à aproximação com Luzia, passa a ser inimigo a ser vencido por Crapiúna.

pra Pasárgada” de Manuel Bandeira (1930). Pasárgada deixa de se referir ao espaço do mito persa para ser o espaço imaginário e desejado, uma cidade fundada para abrigar a realização de utopias.

O poema se aproxima de *Luzia-Homem* também no aspecto de Domingos Olímpio tratar de uma história em que as pessoas são massacradas pela vida que levam e desejam uma forma de viver diferente. Nesse desejo, imaginam o espaço em que querem ser habitantes, assim como no poema, porém, em se tratando do romance de Domingos Olímpio, esse lugar realmente existe fora e dentro da ficção. As pessoas chegam a traçar e percorrer parte do caminho para chegar a esse espaço, mas uma tragédia os impede.

Os desejos que acompanham esse lugar continuam, assim como no poema, apenas na fala e no desejo do autor que imagina o lugar. No poema o espaço somente existe no desejo e na imaginação de Bandeira. Em ambos, romance e poema, há a vontade de fazer parte desse lugar que é idealizado como uma volta às boas coisas da infância e, ao lado disso, a existência de uma vida sexual intensa.

Luzia via a Serra da Meruoca como um espaço semelhante ao que viveu na infância ao lado de seus pais, com a volta das boas coisas dessa fase. Ao lado disso, idealiza também o início de sua vida sexual junto a Alexandre, depois do casamento de seus sonhos e o começar de uma família sem os problemas de sobrevivência que ambos tiveram. Tudo isso é idealizado para acontecer na Pasárgada de Domingos, na Meruoca próxima a Sobral.

A casa dos personagens é o espaço da cidade de Sobral mais mencionado no enredo, principalmente a de dona Zefinha. Também muito usados, porém menos que as casas, é o local de trabalho, a cadeia em construção; vindo em seguida a cadeia onde estão os presos, delegacia, o rio onde vão tomar o banho e pegar água a pouca água que ainda ali resta – lugar que no passado do Ceará fora um riacho - e por fim o riacho da Serra da Meruoca, cenário para o fim do romance.

Quanto às casas, espaço onde há mais narrativas para o romance, podemos dizer que mesmo a mais pobre das casas entre tantas tão pobres, significa a cada personagem o aconchego e o retrato do lar, mesmo que por um tempo muito curto. Não se contradiz a isso o fato de que muitas famílias, assim como a de Terezinha, leva no dorso de um burro todos os seus pertences. Essa família foi tirada de suas terras pela seca que assola a região e agora seu lar é identificado pelas suas paradas, nas cidades onde são recebidos e acolhidos para

passarem um tempo e descansarem.

As ações e os acontecimentos se dão de forma simultânea, constituindo a descrição de uma cena, num local de seca, visto que, para Adam, (1997, p.86), “um texto narrativo é uma estrutura hierárquica complexa que compreende um número de sequências elípticas ou complexas”. No romance, “a acção caracteriza-se pela presença de um *agente*”. (ADAM, 1997, p.180). Nele encontramos agentes que tentam mudar o rumo dos personagens em sucessivas ações e um deles, como não poderia deixar de ser, é a protagonista e no caso do romance *Luzia-Homem* é identificada por Luzia. Ela está ligada à própria feição da natureza dura e seca que a rodeia, de acordo com a descrição da paisagem de Sobral e pela descrição das pessoas que nele moram desde sempre e das que chegaram, havia pouco, empurradas pela má sorte da seca.

Nesse romance há uma identificação muito forte dessas duas bases, em especial entre a protagonista, que é Luzia, uma das pessoas que chegam a Sobral a procura de sobrevivência, e a cidade que a recebe com o emprego na construção da penitenciária. Seus serviços braçais na construção são pagos com “ração”, nome que o povo da região dá aos alimentos que recebem como pagamento por seu trabalho. A ração é composta de farinha de mandioca, arroz, carne de charque, feijão e bacalhau. Através de uma determinação da Comissão de Socorros, esses alimentos passaram a substituir o salário que os trabalhadores ganhavam e, sem dúvida, para pessoas que passavam fome e vinham de lugares de seca, onde tinham perdido tudo, inclusive a saúde, a ração era o “manjar dos deuses”.

Para Luzia a ração era dobrada, porque ela trabalhava por duas pessoas. Essa donzela guerreira em mesma proporção de força física possui também a sua moral, enorme e inabalável durante todo o romance. É Luzia, a protagonista, que enquanto heroína é plena de valores, conserva características de um ser primitivo e selvagem. Ela foi criada como “vaqueiro” e depois da morte de seu pai, teve que se sujeitar a trabalhos braçais diferentes dos que tinha na propriedade, pois tivera que vender tudo e fugir da seca, junto com sua mãe doente que passa a depender de Luzia para sobreviver. Enferma em uma rede, dona Zefinha necessita de ajuda até para receber um copo d’água.

À sertaneja incomparável, Domingos Olímpio deu o nome de Luzia Maria da Conceição e as suas demais personagens da história, deram-lhe alcunha de Luzia-Homem, por ser masculinizada, dona de uma força descomunal. Luzia não tem muitos amigos e algumas

vezes sente-se triste por isso, principalmente quando ouve os murmurinhos e sabe que falam dela. Na teoria de Adam (1997, p.27),

as acções são dotadas, no grupo social em que se inserem, de um valor moral relativo: uma determinada acção vale mais ou menos que uma outra. O valor de uma acção ou de um comportamento é muitas vezes julgado pela frequência com que ocorre, aceitando a opinião de que o que se faz habitualmente – o <normal> - é o que é conveniente fazer – a <norma>. É, pois, em função das normas próprias de uma determinada cultura que as acções podem ser aprovadas ou desaprovadas, segundo uma escala que vai do <bem> ao <mal>, do <justo> ao <injusto>. Nos dois extremos dessa escala, um comportamento fora do normal pode ser avaliado como <abominável> ou <sublime>.

Luzia sofre e continuará esse sofrimento até mudar suas ações, forma de ser e de viver, pois é considerada abominável por não pertencer à “norma”, ao padrão pré-estabelecido para as mulheres da época. Ela é uma personagem que, ao promover a ruptura com os padrões, provoca os demais personagens da história uma repulsa a ela, que com essa discordância “tenta” introduzir uma nova lógica para as formas de ser feminina, “sem perceber que está tentando”. Para Luzia, que vive de forma calada e isolada, equivocadamente sente que essa diferença entre ela e as demais mulheres incomoda apenas a essas mulheres, mas não a ela.

Mal percebe Luzia o teor de seu sofrimento na alma, mas identificará com propriedade tudo isso, quando começar a ser bem vista por todos no romance. Ela se redime de não fazer parte de um padrão, através do amor e esse enredo faz parte da ideologia do romantismo. O mesmo acontece com Lúcia no romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar, que não é padrão, por ser prostituta, mas se redime quando se entrega ao amor.

“A oposição entre uma situação inicial e uma situação final, constitui um critério bastante espontâneo de definição do narrativo.” (ADAM, 1997, p. 64) A inversão das situações não é o resultado apenas de um decorrer de tempo, mas sim de uma sucessão de ações de personagens que desejam modificar os predicados iniciais. Essa mudança normal para as narrativas entre a situação inicial e a final acontece em *Luzia-Homem*, na história, na vida das personagens e principalmente nos padrões de Luzia, os quais no início não agradam.

Para continuarmos a falar sobre a protagonista, apresentamos os possíveis significados do seu nome para justificar a escolha de Olímpio. O nome Luzia, segundo Oliveira Junior (2007, p.35), nos remete ao olhar e ele segue dizendo:

O significado do olhar, em LH, começa com o próprio título da obra, ou melhor, com o prenome da personagem principal, Luzia, no que sugere etimologicamente. Vem do latim: lux, lucis, que remonta à raiz grega leuk, “brilhar” 2. Luzia é a que se mostra, a que é exposta à luz, aos olhos de todos, para que possam reconhecer sua verdade como ser. Luzia é aquela que deve ser julgada. Ao significado desta palavra, se junta outra, que representa seu estigma de mulher masculinizada, de modo que seu maior conflito, sua maior luta (que é interior, também), é ver-se como é e fazer com que todos a vejam em sua autenticidade, em sua natureza, em sua verdadeira luz. E, de fato, o romance pode ser entendido como um tribunal onde se desenvolvem unidades dramáticas protagonizadas por Luzia (depoimentos), sobre a qual se voltam todos os olhos – dos outros personagens, do narrador e do leitor (e até de Luzia sobre si mesma). Cada um na sua posição, no seu ponto de vista, formará uma opinião, um juízo sobre a protagonista.

Luzia é um nome com muitos significados interessantes, como muito bem relata Oliveira Junior, mas por quais desses motivos teria Olímpio colocado esse nome em sua protagonista? Percebemos que o nome dado à protagonista traz uma simbologia popular muito diversa, assim como a simbologia de que Olímpio se utiliza no momento de optar pelas flores “cravos” no romance. Essa simbologia dos cravos iremos retomar no decorrer do texto. Agora passamos a focar melhor a simbologia do nome da protagonista. No que se refere à seca, o nome Luzia tem muitas ligações, conseqüentemente, tem influência total sobre o enredo do romance. Podemos perceber no texto do romance quando o autor se refere à seca e relata que

não havia mais esperança. Os horóscopos populares aceitos pela credence, como infalíveis: a experiência de Santa Luzia, as indicações do Lunário Perpétuo e a tradição conservada pelos velhos mais atilados, eram negativas, e afirmavam uma seca pior que a de 1825, de sinistra impressão na memória dos sertanejos (...). (OLÍMPIO, 1993, p.36)

O significado que atribuímos ao nome da personagem Luzia vem do imaginário e da credence popular. Essa experiência de Santa Luzia refere-se à crença de que se chover no dia da santa que é 13 de dezembro, choverá no Natal. Se no dia da santa não chover, com certeza, o ano será de grande seca. Quanto ao Lunário Perpétuo, citado no romance, refere-se ao calendário que mostra as variações da meteorologia e as fases da lua.

Resumindo, todo esse fragmento da obra enfatiza a continuação da seca e a indicação inicial para o despertar dessa certeza é a observação do dia 13 de dezembro, em que não choveu. O povo de Sobral, assim como de todo o nordeste, coloca a Santa Luzia como a grande indicadora de um ano com chuvas, ou com seca, e conseqüentemente atribuímos a esse motivo a escolha de Olímpio por esse nome, para presentear a sua protagonista.

O segundo motivo também tem relação com a crendice popular: Santa Luzia é considerada a santa dos olhos, o que justificaria o olho de Crapiúna nas mãos de Luzia no final do romance. Esse trágico fim do romance também encontra justificativa mais sólida quando se conhece a lenda da Santa Luzia, a santa dos olhos. Vicente Martins (2008), ao pesquisar a hagiologia, leu várias lendas do martírio da Santa e uma delas é essa:

Luzia nasceu na Sicília, Itália, nos século III, tempo de muitas perseguições cristãs. Contam que seus pais eram cristãos, de origem nobre, e ricos. Com a morte do pai, a vontade da mãe era que Luzia contraísse matrimônio com um moço de estirpe nobre, mas pagão. Como havia feito voto de virgindade a Cristo, não aceitou o casamento. Sentindo-se rejeitado, o noivo, denunciou-a ao governador Pascácio, um homem perverso que, em tribunal, intimou-a a sacrificar sua vida aos deuses pagãos. Luzia não abriu mão de sua fé cristã. Apoiando-se nas Cartas de Paulo, respondeu a intimidação de Pascácio: "Adoro um e só Deus verdadeiro, a Ele prometi fidelidade e só a Ele adorarei." A insistência de Pascácio para que Luzia, a todo custo, se casasse com o fidalgo, levou-a perguntar-lhe: "Afinal, o que este rapaz viu em mim, sendo ele tão rico e poderoso". A resposta do governador foi taxativa: "São seus belos olhos que o encantam". Luzia, então, pediu-lhe um pratinho e arrancou, de súbito, seus olhos, e ofereceu ao noivo que a denunciou. Pascácio, irado, ordenou que fosse derramado, sobre Luzia, azeite, piche e resina e ateasse fogo em uma grande fogueira. Dano nenhum sofreu Luzia. Por fim, foi decapitada.

Essa lenda determina que além de indicar a seca que assola Sobral no período a que se refere o romance e aos olhos como símbolo, Luzia é um nome também que indica o misticismo, imaginário e credices populares tão presentes na obra. Para analisar melhor e perceber mais aproximações entre a personagem e seu nome, vamos relembrar como Luzia se apresenta no romance: a protagonista é solitária, boa, corajosa, firme de caráter. É a heroína guerreira que trabalha desde criança como homem para dar sustento a sua mãe doente e sobreviver no flagelo da seca. É uma retirante que sempre recebe ração dobrada, pois se empenha muito no trabalho, mesmo que sob muitas críticas das mulheres, para poder levar mais comida para casa, sobreviver e alimentar sua mãe.

Essa é a visão da personagem sob nossos olhos, porém, para Zulmira R. Tavares (1983, p.59), Luzia "(...) só subsiste no livro na sua condição de sugestão não realizada; é um abuso da inverossimilhança, um monstrengo ficcional, as razões que a fazem fêmea e macho, rude e terna, viril e feminina, embaralham-se, desmentem-se, são mesmo de grande comicidade".

A espetacular força de Luzia foi bem observada e mereceu o registro do francês Paul, que colhia informações sobre a vida do povo, entre outras anotações de

curiosidades, paisagens, botânica, geologia, etc.: “Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça”. (OLÍMPIO, 1993, p.19). Essa anotação feita por Paul referia-se a Luzia, quando conduzia cinquenta tijolos sobre uma tábua.

Abrimos um parêntese aqui, quando falamos da força de Luzia, para comentarmos um pouco sobre o francês Paul, um excelente fabricante de sinete, ao se aventurar no mundo, acabou em Sobral. Ele aparece como um senhor de grande conhecimento que demonstra interesse pela cultura do local e faz suas anotações.

Não conseguimos saber se ele é antropólogo, botânico, geólogo, escritor, ou tudo ao mesmo tempo, ou nada disso. Sua passagem pelo texto é muito rápida, apesar de rica. Todo o trabalho minucioso de pesquisa que faz, assim como suas coleções de anotações e materiais, são perdidos quando ele morre. A causa da morte é um jejum feito de forma a chegar à inanição.

Olímpio poderia ter completado seu romance sem mencionar o francês Paul, pois ele apenas é citado com suas características primorosas e vem à tona para que o autor inicie a comentar sobre a força física da protagonista, mas já que ele foi mencionado, passou a pertencer a uma situação que mereceria outra narrativa de maior fôlego, o que não acontece. É um personagem que parece iniciar uma parte ligada ao científico, às pesquisas, temas da ideologia do naturalismo, mas só inicia, “mostra, esconde”, dando uma ideia, diria, de aproximação com as características da ideologia naturalista.

Isso posto, voltamos a dizer: muito se falava da força de Luzia e as histórias aumentavam na medida em que ela se transformava em um mito de Sobral. Uma dessas histórias diz respeito a um dia em que a viram 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”. (OLÍMPIO, 199, p.19). Outra história muito interessante referente a essa grande força atribuída a uma protagonista feminina, é a de que ela “removera, e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários, que haviam tentado, em vão, a façanha (...)”. (OLÍMPIO, 1993, p.19).

Uma moça com tamanha força, essa é Luzia. Basta agora distingui-la fisicamente e socialmente. É o que faz Olímpio:

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. Trazia a cabeça sempre velada por um manto de algodãozinho, cujas orelas prendiam aos alvos dentes, como se, por um requinte de casquilhice, cuidasse com meticoloso interesse de preservar o rosto dos raios do sol e da poeira corrosiva, a evolvar em nuvens espessas do solo adusto, donde ao ténue borrifo de chuvas fecundantes, surgiam, por encanto, alfombras de relva e flores odorosas. Pouco expansiva, sempre em tímido recato, vivia só, afastada dos grupos de consortes de infortúnio, e quase não conversava com as companheiras de trabalho, cumprindo, com inalterável calma, a sua tarefa diária, que excedia à vulgar, para fazer jus à dobrada ração. (OLÍMPIO, 1993, p.19-20).

Toda a análise psicológica que se pode fazer das personagens do romance *Luzia-Homem* nasce do conjunto social e não de traumas que seus personagens tenham sofrido em sua individualidade. Podemos ter como exemplo a protagonista, que desde o início do romance é marginalizada, mesmo que em terras produtivas, com o carinho de sua família; tinha seu corpo coberto por vestes masculinas e fazia o serviço braçal destinado aos meninos.

A outra moça no romance, cuja história de vida é relevante para o autor que relata em detalhes, é Teresinha, moça que fugiu de casa com seu grande amor. Quando esse faleceu, ela passou por várias situações e terminou na prostituição.

Teresinha é uma mulher sofredora, bem feminina. Oliveira Junior (2007, p.35) segue a orientação do realismo/naturalismo que apresenta as mulheres virgens com corpos mais conservados, mais bonitos do que as não virgens e por essa razão, acredita que se “o corpo de Teresinha não parece marcado no trecho selecionado, é que seu “desvio” não lhe maculou totalmente a essência, que será reforçada com a amizade benéfica de Luzia, como uma espécie de purificação”.

Através de Luzia e de Teresinha, Olímpio analisa a condição feminina em relação aos homens. Essa análise pode ser observada de início no momento em que Teresinha é indagada por Luzia, se ela queria muito bem Cazuzu, seu primeiro companheiro, quando fugira com ele. Terezinha inicia a contar sua trágica saga: “- Se queria!... - respondeu-lhe ela, com saudoso suspiro. – Por ele larguei pai, mãe, irmã de quem eu era um ai - Jesus!” (OLÍMPIO, 1993, p.63) A amiga de Luzia continua a descrever a sua saga depois da morte de Cazuzu:

Vendo-me sozinha e desacostumada a trabalhar para comer, não tive remédio senão me resignar à minha sorte e estar por tudo. Quando algum homem se engraçava por mim, eu fingia gostar dele. Encontrei um desalmado que me queria como uma fera; tinha maus bofes e me trazia ciumento como o demônio, que nem negra cativa. (OLÍMPIO, 1993, p.63)

A personagem relata o momento de sua saída de casa, onde tinha o carinho da família, com regalias de filha moça, para viver um amor com Cazuzza. Depois da morte dele, ela conta que seu coração perdeu a fragilidade e começa a usar o corpo para sobreviver à custa dos homens, porém ela entra em confronto com a sociedade machista que prega a posse: o homem pensa ser dono da mulher e a trata como uma escrava de seus desejos de cama e mesa. Teresinha se deixa ficar nessa situação para sobreviver sem trabalhar, mas não é diferente das mulheres que se casam na época do romance, e não podem trabalhar fora, tendo que se sujeitar aos mandos do marido.

Teresinha tem uma fala com características românticas ao se referir ao amor por Cazuzza como se fosse o único de uma vida toda e que deveria ter sido para sempre; como não foi devido à morte, então nunca mais aconteceria e por isso passou a se submeter aos caprichos masculinos para a sobrevivência.

Teresinha, em sua nova casa, teve como hóspede convidado por seu marido Berto, um moço rico e bonito que logo começou a “olhar” para ela, que o correspondeu. Ela se descreve na época, dessa forma: “alva como uma imagem, com duas rosas nas faces e carnes rijas como pau!... Meus cabelos pareciam de ouro e meus olhos eram azuis e claros como duas contas”. (OLÍMPIO, 1993, p.63) Toda essa descrição serve para convencer Luzia de que ela era interessante para o moço, como se todo o interesse na mulher, segundo Teresinha, estivesse no seu físico, como se fosse apenas “objeto” e dessa forma deveria ser atraente para os homens. O restante não importava e isso é percebido porque passa todo o diálogo de Teresinha com Luzia e nada mais de humano, de Teresinha como mulher, sentimento, emoção, pensamento, sonho, é mencionado.

Como diz Teresinha: “para encurtar razões” (OLÍMPIO, 1993, p.63), quando o hóspede foi embora, o marido pediu satisfação de suas desconfianças e ela como não soube se defender, ouviu dele vários desaforos e ainda apanhou. Como sempre acontecia no outro dia, seu marido se arrependeu da surra que lhe deu e pediu desculpa. Teresinha encarava tudo com normalidade, como se as surras fossem demonstração de amor incontrolável. Ela usava a frase que ficou comum entre as mulheres da época que almejavam casar, ou continuar casadas: “mal com ele, pior sem ele.” (OLÍMPIO, 1993, p.64) Para se conformar Teresinha ainda acrescentava: “maridos, casados na igreja, batem nas mulheres, quanto mais...”. (OLÍMPIO, 1993, p.64)

Teresinha na tentativa de conhecer um homem menos rude, fugiu com capitão Bentinho, mas durante a vivência desse romance sentia falta da brutalidade de Berto. A personagem conta que ficou sabendo, nesse período, que o grupo do capitão Bentinho havia matado um homem e experimentou uma satisfação estranha de que todo o derramamento de sangue pudesse ter acontecido por sua causa. Nesse momento ela descreve o que acontece no seu interior de fêmea desejada: queria ser disputada por dois “machos” e que apenas o que ficasse vivo poderia possuí-la. Instintos selvagens que ainda podem ser encontrados em seres humanos, principalmente no momento de formar seus pares. Essa é uma característica da ideologia naturalista que Olímpio apresenta em sua obra.

Quando realmente esse derramamento de sangue aconteceu por causa dela e Capitão Bentinho foi enfrentado por Berto que acabou morrendo, Teresinha sentiu que o encanto - pelo capitão que passaria a vida impune pela morte, por ser de família importante - desaparecera. Ele por sua vez casou com uma prima e Teresinha ficou na casa de uma senhora idosa chamada Quitéria, onde o capitão a escondera, por longo tempo. Na casa, ela era muito bem tratada, mas quando o dinheiro acabou, passou a ser empregada de Quitéria, que um ano depois da morte de Berto, morreu com “nó nas tripas”. Percebemos aqui que Olímpio tem sua maneira de organizar o texto e de escolher o vocabulário falado pelas suas personagens. A linguagem usada por elas condiz com o contexto em que estão inseridas, pois se trata de um vocabulário com um pouco do regionalismo de Sobral.

Terezinha por várias vezes tentou voltar para casa de seus pais, mas ficou no meio do caminho atraída pelas tentações mundanas e agora se encontra em Sobral, lutando pela sobrevivência e ouvindo de todos, toda a “sorte de denominações” por se tratar de uma mulher sozinha no mundo, sem família.

Todas as narrativas de Teresinha acerca de sua vida retratam uma mente e um corpo abalado socialmente pela marginalização, não apenas das pessoas que a viram passar por vários homens, mas também pela exclusão familiar que a duras custas consegue reverter no final do romance, quando se humilha de várias formas diante de sua família para ser merecedora do perdão que consegue.

Vale a pena lembrar o momento em que a família de Teresinha chega a Sobral, carregando seus santos, pertences que lhes restaram e um burro debilitado, sem saber que lá a encontrariam. As cenas quando descritas por Olímpio remetem nosso olhar para uma tela de

Cândido Portinari, “Menino morto”, da série *Retirantes*. Percebemos na narrativa, como na obra de Portinari, os horrores da seca, com os quais os habitantes do sertão são obrigados a conviver.

No século em que o romance foi escrito, que é o mesmo da história, identificava-se a honra e a virtude da mulher, através de sua virgindade física, da mesma forma como já era identificada nos romances de José de Alencar, como em *Lucíola* (1862), por exemplo. Teresinha não pertence ao padrão de mulher honrada que merece respeito na história e, por isso, ela compreende o drama que passa Luzia por ficar à margem dos grupos de moradores e trabalhadores do local. Devido a isso também, o sofrimento a espera e o preconceito virá de todas as formas junto à humilhação, inclusive por parte de sua família quando a reencontra. Até mesmo a última página do livro, Teresinha sofre preconceito, quando Crapiúna foge da cadeia e a insulta antes de se deparar com Luzia.

Nesse momento, no final do romance, ela já conquistou respeito de todos, menos de Crapiúna. Essa conquista, esse reaver de honra faz parte da ideologia do romantismo, pois é conseguida quando a personagem consegue se redimir através do amor, de boas ações, de submissão e autoflagelo. No caso de Teresinha, ela ajuda a salvar Alexandre da cadeia, arriscando sua própria vida para descobrir a verdade sobre o roubo e de forma corajosa denuncia Crapiúna e seus comparsas, levando o delegado ao local do esconderijo do dinheiro para provar suas acusações. Depois de tudo provado, Crapiúna é preso e ela vai contar seu feito para Luzia, sentindo-se uma pessoa redimida perante os amigos e a sociedade. Ela que não fazia parte do padrão exigido para uma mulher, era uma prostituta desprezada pela sociedade que não a perdoava, sente que agora, com esse feito, passa ter a chance de ser redimida.

Ao encontrar Luzia, Teresinha contou “como descobrira o esconderijo do dinheiro, as aflições suportadas com heroísmo; fanfarroneou a coragem, o sangue-frio, apesar de fraca, não era mofina, e mais não morreria de terror quando se viu a sós com o malfazejo soldado, e passou a narrar a entrevista com o sargento Carneviva”. (OLÍMPIO, 1993, p.102) Além disso, todos os detalhes foram narrados, até mesmo o momento que o delegado vê as provas no esconderijo do dinheiro e não há mais dúvidas, Crapiúna é mesmo o autor do roubo e ele é quem deveria estar preso, não Alexandre.

Crapiúna teve ajuda de outra personagem feminina do romance que também

não foge às características da ideologia romântica, é Gabrina; uma moça bonita que perdeu a mãe recentemente e se encontrava aos cuidados de Chega Seridó, outra personagem do romance que faz mandingas, orações e mezinhas.

Gabrina ama Alexandre, mas não se declara a ele, que somente fica sabendo desse sentimento no momento em que ela se vinga por não ser correspondida, incriminando-o de um roubo, a pedido de Crapiúna, como vemos no relato de Seridó ao delegado: “Ela tinha no coração aquele amor encoberto e não me disse nada. (...) Aquele malvado homem, percebendo que a pobre estava enciumada, seduziu-a, com promessas de mimos a tomar uma vingança do moço.” (OLÍMPIO, 1993, p.106). O malvado homem a que Seridó se refere é Crapiúna que usa desse segredo de Gabrina para livrar-se de Alexandre, colocando-o na prisão. Depois de ouvir o depoimento de Seridó e de Gabrina, o promotor concluiu: “temos a eterna história, um drama de amor...” Eterna, porque há muito tempo se repete e até mesmo no romance de Olímpio, pertencente ao naturalismo que ideologicamente é avesso ao romantismo, há amor escondido no “peito” e levado às últimas consequências, há o ciúme, o desespero por ser preterido e a idealização do ser amado.

Também há no romance os personagens Capitão Marcos e família que ajudam a aliviar o sofrimento de algumas pessoas, porém, sem perder o *status* de família de fazendeiro. Segundo a ideologia naturalista, esses seriam os verdadeiros personagens dignos de serem protagonistas, porém, a obra de Olímpio exige para Luzia, uma filha do sertão que trabalha em Sobral a duras custas para sustentar sua mãe doente, o direito de viver uma paixão e de ter seus ideais, que até a segunda metade do século XIX, era direito apenas às “almas delicadas” e à burguesia.

Outra família em destaque é a do promotor com sua esposa Matilde, que sempre ajuda Luzia de alguma maneira. Durante a visita à casa do casal, no momento que Luzia em desespero os procura para vender seus cabelos em troca do dinheiro para pagar o responso a Santo Antonio a Rosa Veado, o tema mestiçagem, mesmo nesse romance com intuito de mostrar uma região nordestina, aparece como sinal de marginalização. Na tentativa de convencer Matilde a comprar os cabelos, a protagonista diz: “- Faça-me essa esmola, minha dona. Veja, não é por me gabar, parece cabelo de branca... Pegue neles, não tenha nojo...” (OLÍMPIO, 1993, p.55)

Percebemos, a cor morena é desprestigiada e Luzia usa o argumento de que seus

cabelos parecem de branca para valorizá-los e tentar convencer Matilde. Ela humildemente pede para a senhora não ter nojo, como se a cor morena fosse, além de símbolo de desprestígio, sinônimo também de pobreza, de sujeira.

A mulher do promotor tem a bondade de comprar os cabelos, dando mais do que Luzia pedia. Comprou por cinco mil réis e ao perceber tamanho desespero da moça, não permitiu que os cortasse, mas que cuidasse ainda mais deles. A moça mais que depressa foi entregar o dinheiro a Teresinha para que ela o levasse a Rosa Veado que deveria fazer o responso por três mil réis. O responso visava descobrir o verdadeiro ladrão do armazém através de suas evocações espirituais de Rosa Veado, para que Alexandre fosse libertado. Para isso, Luzia chega ao desespero de vender seus cabelos à mulher do promotor, para conseguir o dinheiro cobrado pela curandeira.

Isso demonstra a tamanha credence que habita em seu ser. Ela não tem dúvida que tal dinheiro dará resultado em sua aplicação espiritual e essa fé nas crenças populares e superstições são visíveis durante toda a narração do enredo. Não são em *Luzia-Homem* feitas analogias ao saber científico e aos casos clínicos, características tão marcantes no naturalismo. Segundo Sússekind (1987), ao fazer a ruptura, Olímpio dá prioridade ao saber popular, a religiosidade do povo nordestino e principalmente à ficção.

Todo esse enredo do romance gira em torno de mostrar a sabedoria popular, o viver de um povo menos favorecido e um drama de um grande amor entre Luzia, a mulher muito forte e Alexandre. Se a protagonista silencia seu amor por Alexandre, isso se deve a sua história anterior de renúncias e de se fazer forte em todas as situações. Ceder a um amor significa a ela, demonstrar-se frágil, o que é inadmissível a uma moça criada para ser uma “rocha” em todas as situações. “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, 1993, p.63).

Luzia tem tendência, por sua educação vinda do pai, ao isolamento e ao silêncio, o que causa a discriminação dela no grupo de trabalhadores, nas mulheres da região e aguça as fantasias masculinas, principalmente as do soldado Crapiúna. Olímpio utiliza três capítulos a essa descrição e interpretação, o II, III e o IV do romance. Desses capítulos vem o traçar dos destinos de Luzia e Crapiúna, que pela apresentação no romance, o leitor já sabe que será o vilão, o antagonista da história:

O tal soldado, era mal-afamado entre os homens e muito acatado pelas mulheres, graças à correção do fardamento irrepreensível, os botões dourados, o cinturão e a baioneta polidos e reluzentes; todo ele tresandando ao patchuli da pomada, que lhe embastia a marrafa e o bigode, teso, fino como um espeto. Possuía, apesar das duras feições, o encanto militar, a que é tão caroável o animal caprichoso e fútil, a mulher de todas as categorias e condições sociais, talvez porque, sendo fraca, naturalmente, se deixa atrair pelas manifestações de força. (OLÍMPIO, 1993, p.21)

Nesse momento, Olímpio menciona que “talvez” as mulheres se deixem seduzir por ele, porque sejam fracas e ele a representação da força, do poder. O autor coloca esse “talvez” para não direcionar o leitor a acreditar que Luzia não será seduzida por ele apenas porque ela não tem as características das demais mulheres do romance que são frágeis fisicamente. Os motivos serão muito maiores, pois nossa heroína tem valores positivos e esses não a deixariam ser seduzida por um sedutor que com todas as mulheres usa os mesmo galanteios, como por exemplo, o artifício de um anel que oferece às moças. Quando usa do artifício com Luzia, ela o renega: “- Deixa-te de luxos, rapariga – respondeu Crapiúna, mostrando-lhe um grosso anel de ouro. – Olha a memória de ouro que tenho para ti... não te zangues com teu mulato...” (OLÍMPIO, 1993, p.21)

Luzia, mesmo sendo filha de um vaqueiro e por ele ter sido educada como menino, tem maneiras recatadas e as fragilidades emocionais de uma moça do sertão. O amor de Alexandre e Luzia é lírico, é a idealização da amada. Ele consegue ver o interior da moça, a fragilidade, a capacidade de amar e de ser feminina, o que tanto ela tenta esconder de todos. É uma história de amor de uma moça resistindo a um sentimento que a consome, em nome de manter a aparência de mulher forte, praticamente, homem; Luzia-Homem.

Segundo Oliveira Junior (2007, p.35), “havia ali uma grande alma feminina, enterrada como um tesouro, somente perceptível àqueles que se dispusesse desentranhá-lo das profundezas da aparência. Estaria explicado o paradoxo...”. Da mesma forma como se observou a respeito do português que participou de grandes navegações e que sempre que podiam estavam em contato com a terra e nela ficavam por longo tempo; também Luzia, diante de todo nomadismo do qual fazia parte, queria o sedentarismo. Ela desejava encontrar um lugar e não ter mais que mudar. Ela tende a ter raízes mais profundas do que se pode imaginar quando pensamos no povo nordestino que migra e parece se acostumar com isso. O nomadismo não exclui a esperança de voltar ao lugar de infância, onde se foi feliz, nem de encontrar um local que se assemelhe a esse e nele poder permanecer.

O que impede Luzia de já no início do romance continuar sua vida nômade, agora para fugir de Crapiúna, é a saúde de sua mãe, dona Zefinha. É pela mãe toda a sua dedicação, seu esforço em cima dos músculos femininos para ficarem masculinizados e assim renderem mais produção no trabalho e poder continuar ganhando ração dobrada para alimentação diária e para comprar remédios de “botica” para sua mãe.

Luzia pensa em sair de Sobral e visa um lugar que tenha melhor clima para a mãe, no caso, à beira-mar, mas depois faz a opção pela serra, quando descobriu que lá o clima também era propício. É pela mãe que ela falta ao trabalho, que passa as noites acordada. Luzia, com muito zelo e paciência, tenta convencer a matriarca a tomar os remédios, pois a mãe se nega, porque tem medo de estar ingerindo veneno. Essa informação é dada a dona Zefinha pelas curandeiras de Sobral, que são mais merecedoras de sua confiança do que os médicos. Elas atribuem os remédios de farmácia a “veneno de botica” e proferem ser melhor medicar com poções feitas por elas, as curandeiras.

As personagens tratam a questão da credence com excessivo respeito. Elas demonstram preocupação com as palavras proferidas e com as ações diante dos santos, o que para as personagens, determinam a possibilidade de seus pedidos serem atendidos:

Passou o dia preocupada, e procurando espairar com desvelos à mãe, mais acalmada com a poção de iodureto de potássio, o venenoso remédio, que, na opinião da Seridó, fazia apodrecerem os ossos, caírem os dentes e pôr o estômago em carne viva, quando seria mais eficaz a purga de mel de abelha e um emplastro de sabão da terra com um pinto pisado vivo; ou com o vomitório de cardo-santo, chá de erva-doce para despachar o ventre, e raiz de pega-pinto por causa da retenção de urinas. (OLÍMPIO, 1993, p.38)

Essas credences, somadas aos cuidados da filha e remédios receitados por médicos, foram ajudando até que, finalmente Luzia decide ir para a serra, e para lhe fazer companhia em sua nova morada, convida os poucos amigos que tem. Eles concordam e ajudam a levar tia Zefa, em uma rede, como carregam os mortos e doentes no sertão. “Ao passar a rede pelas últimas casas da Lagoa do Junco, perguntavam as mulheres debruçadas sobre as janelas: - Vai vivo ou morto? - Bem viva, graças a Deus – respondia Raulino.”(OLÍMPIO, 1993, p.148)

A rede já faz parte da cultura que se criou devido à necessidade e é eficiente no sertão, onde macas e carros são considerados “luxos” inatingíveis. Na obra de Portinari

“Enterro na rede”, da série dos *Retirantes*, percebemos o sentimento e a devoção nos rituais, numa cena em que a rede é destaque, o que nos remete a essas cenas do sertão do Sobral, às páginas de *Luzia-Homem*. O que Olímpio bem lembra, nessa parte do enredo: “... seis possantes rapazes e Raulino vão à frente, revisando-se na condução de tia Zeca, estirada na rede, amarrada a um caibro longo e flexível.” (OLÍMPIO, 1993, p.148)

Para a região, as pessoas mais abastadas, mas que “já não possuíam cavalos e muares de carda e montaria” (...) podiam usar como transporte, as “... carroças puxadas por homens atrelados dois a dois, como animais de tiro”. (OLÍMPIO, 1993, p.24) Luzia calcula que se vender os brincos e o cordão de ouro, presentes de sua madrinha, não conseguiria pagar esse transporte para levar sua mãe até o litoral e nem mesmo para a serra. Para ela resta a rede, assim como para a maioria da população.

É pela mãe que a protagonista chama no seu último suspiro antes da morte. Como uma menina indefesa, seu balbúcio de morte é: “– Mãezinha!...” (OLÍMPIO, 1993, p.152), que com o corpo cravado pela faca, abre os braços e cai de costas sobre as lajes. Essa vida fictícia em torno da exaltação da imagem materna é uma característica da ideologia do romantismo, mais precisamente de José de Alencar, que acentua isso nos romances, mas que o faz com muito mais precisão em *O Gaúcho* (1870), no capítulo com o nome de “Mamãe”. Essa parte do enredo de exaltação à mãe é mais uma identificação de características românticas no romance de Olímpio. Isso prova que uma obra, mesmo que seja pertencente ao período do realismo/naturalismo, pode sim trazer características de períodos diversos, sem que a característica acentuada seja a cópia do “real”.

Percebemos que na medida em que as ações de fundo da narrativa se distanciam da construção da cadeia de Sobral, em vias de término, o destino de Luzia e Alexandre se aproxima, já que o amor faz aflorar na protagonista uma feminilidade desconhecida dela mesma e o trabalho braçal passa a não combinar mais com essa nova mulher, agora percebida e admirada pelas pessoas que antes a discriminavam. Esse fato foi percebido e dessa forma reconhecido: Luzia teria que ter outro ofício, algo que combinasse com ela nesse momento. Por esse motivo foi dado a ela o trabalho de costureira.

Para a protagonista e para o leitor que acompanhou a leitura até Luzia receber do administrador da construção da cadeia a notícia de que a esposa do promotor lhe colocara como costureira, mesmo sabendo de toda mudança física e emocional que ela passara, ainda é

inconcebível uma troca de trabalho tão radical com a adaptação da pessoa a ele. Vemos que Luzia fica transtornada, mas concorda com a mudança de trabalho. Olímpio narra que sua personagem nesse momento fica corada ao se sentir humilhada com tal proposta, pois justo ela, mais forte que os homens da obra, agora depois de conhecer o amor, transforma-se num ser frágil tão visivelmente ao ponto de ser retirada do trabalho braçal e radicalmente ser encaminhada a um trabalho oposto. O escritor diz que ela:

Preferira, à ocupação sedentária de costureira, continuar na faina de carregar água nos grandes potes, que estavam servindo de depósito, conduzir telhas em companhia daqueles infelizes, que vergavam ao peso de uma dúzia delas, ir às caieiras longínquas buscar tijolos nas altas tulhas, que ao Paulo francês, se haviam figurado paredes na cabeça de uma mulher, rolar pesados madeiros, grandes pedras, trabalhos que exercitassem os músculos e lhe produzissem o atordoamento da fadiga. (OLÍMPIO, 1993, p.83)

A protagonista logo deixou também a função de costureira devido ao seu prévio conhecimento sobre essa arte e passou à responsável, coordenadora das demais costureiras da sala. Luzia, ao passar a coordenar o trabalho das costureiras, novamente surpreende e tira o leitor de todas as suas expectativas. Pensamos que nenhum leitor imaginaria no decorrer da narrativa, com todas as características dadas sobre a protagonista, sua maneira de agir no enredo e diante de toda a discriminação sofrida por ela, que essa moça teria conhecimento sobre trabalhos tão minuciosos, delicados e femininos para a época, como costurar de maneira muito caprichosa, demonstrando tamanha paciência e dedicação a ponto de ser promovida.

Temos uma obra que não apresenta uma visão amplamente romântica, nem naturalista, nem simbolista, nem impressionista, mas uma pequena visão de cada. Os extremos não estão no texto de Olímpio, onde o homem sobressai na estrutura narrativa; essas pessoas são marcadas pelas paixões, mas o escritor mantém o controle desses sentimentos, sem deixar que tenha apenas as características românticas, nem somente as naturalistas, ou até mesmo simbolista. Essas ações traduzem, de maneira clara, uma tentativa de compreensão, de ligação entre períodos.

No final do romance Crapiúna foge da cadeia e procura por Luzia, imaginando que nesse momento a sua honra estaria em jogo, mas uma honra vista sob o ponto de vista dele, de preterido, porque para nós leitores e para os habitantes de Sobral, honra é o que o

antagonista não tem, portanto não há o que defender. Devemos observar como essa prioridade em castigar a mulher que fere seus “brios” é incansavelmente perseguida pelo personagem forte, conquistador que nunca imaginara ser preterido um dia, nem ser trocado por outro totalmente o seu oposto, sem os seus encantos, um homem comum, fraco de personalidade e de físico. Esse oposto de Crapiúna é o “mocinho” que muitas vezes tem suas ações comparadas à ingenuidade e ignorância, Alexandre é o grande amor de Luzia e é com ele que pretendia casar.

Por todas essas questões Crapiúna não esconde no final do romance o desprezo pela protagonista que não se rendeu a seus encantos, pelo contrário, sempre o ignorou: “– Pensas – continuou Crapiúna, recuando, transfigurado o rosto por diabólico sorriso. – Pensas que tenho medo de Luzia-Homem? Desgraça pouca é *bobage...*”. (OLÍMPIO, 1993, p.151)

Quando Crapiúna jogou-se para cima de Luzia, ela conseguiu mobilizá-lo e gritar para os amigos, que a ouviram e correram para socorrê-la, porém por ser ela uma mulher de muitos pudores, ao ver seu desalinho de vestes já em rasgos a mostrar partes de seu corpo, recuou para se recompor e nesse momento Crapiúna consegue reverter e fugir das forças da moça. Durante toda a história da moça, Olímpio sempre relata fatos em que Luzia é considerada masculinizada a ponto de ser chamada pelas pessoas pelo apelido de Luzia-Homem.

Essa caracterização é amenizada pelo autor à medida que o romance se deixa ir mais para o despertar do amor da moça por Alexandre. O estranhamento que se faz é que apesar de tudo isso, é justamente um recato típico de mulheres com muitos pudores, o de recompor os trajés para que não vejam seu corpo despido, o que a encaminha para a morte.

De uma mulher com a caracterização masculina, que foi dada a Luzia no enredo do romance, era esperado que lutasse até imobilizar Crapiúna a ponto que esse não mais respirasse, sem que ela precisasse da ajuda dos companheiros de travessia que vinham sem fôlego para socorrê-la. Nesse momento sem dúvida não é só um momento de clímax, mas também de estranhamento no romance, porque ele surpreende o leitor com um curso diferente do previsto, que é a chegada de todos à nova morada.

Quanto ao nome Luzia, ela faz jus, morre defendendo sua honra feminina, como a Santa Luzia, quando fugindo dos beijos de Crapiúna, tentando puxar os pedaços de vestes para cobrir o nu, crava suas unhas e arranca um olho dele. Olímpio faz uso de uma das

crenças de Santa Luzia, juntamente com toda simbologia que ela traz, quando sua protagonista arranca o olho de Crapiúna e o mantém preso na mão depois de morta.

Percebemos que em meio a um enredo do naturalismo, Olímpio brinca com os simbolismos, como acabamos de ver em relação ao nome da protagonista e a situação em que se encontra em seu trágico final, como se o nome da pessoa “ficcional” já viesse com sua carga de significados para traçar a vida do ser que o carrega.

Outro símbolo com que o autor brinca durante o enredo é com o “cravo vermelho, cor de sangue”. No dicionário de símbolos, Chevalier (2007, p. 439) define a flor de acordo com a cor: “Com efeito, muitas vezes a flor apresenta-se como figura-arquétipo da alma, como o centro espiritual. Quando isso ocorre, seu significado se explica conforme suas cores, que revelam a orientação das tendências psíquicas: (...) o vermelho, um simbolismo sanguíneo (...)”. Segundo a cultura popular que coloca significações em flores e suas respectivas cores para que quando entregues a alguém vá junto com o recado de sua simbologia popular, significa “vivo pela pessoa amada”. Olímpio demonstra conhecer essa significação, que acompanha o enredo, sempre que menciona a flor.

Vamos observar o primeiro momento que a flor aparece no enredo e é entregue por Alexandre à Luzia:

Aqueceu-se o rosto moreno de Luzia, como inundado de um fluxo de sangue abrasado. Seus olhos negros brilharam em fugaz eflúvio de prazer fitando-se no fruto e nas rubras flores sensuais, preciosas jóias da natureza avara naquela quadra de desolação. Ela as tomou a duas mãos, meigamente: hauriu com voluptuoso anseio o perfume dos cravos. (OLÍMPIO, 1993, p.33)

As flores poderiam ter impressionado Luzia por serem raras na região, afinal, Alexandre as conseguiu com um “camarada” seu que as trouxe da Meruoca, mas não foi só esse o motivo de tamanha comoção, há também a significação vinda com as flores “vivo pela pessoa amada”, e o fato de uma mulher fora dos padrões femininos da época ser agraciada com um mimo destinado apenas às mulheres tidas como padrão. Tudo isso “chocou” Luzia, no sentido de “chacoalhar” seus brios e sentimentos tão endurecidos pela vida e a despertou para o amor.

Luzia, a partir desse momento traz sempre consigo as flores, primeiro a lhe enfeitar os cabelos e depois de secos, sobre os seios, como se isso a mantivesse próxima a seu

amado, próxima à simbologia que os cravos vermelhos (sanguíneos) trazem. No segundo momento que os cravos aparecem na história, marcam uma cena de muita tristeza, o momento em que Luzia visita Alexandre pela última vez na cadeia, porque descobre que Gabrina o acusa de sedução, pedido de casamento e de lhe dar dois cortes de tecido e dinheiro como mimos, o que vem a incriminá-lo mais, devido a esses supostos gastos. Passaram a acusá-lo de usar o dinheiro do roubo como reservas para o casamento com Gabrina.

A protagonista fica muito zangada ao saber disso e encara tudo como traição do amado que ao se sentir magoado pela falta de confiança, pede a ela que não venha mais visitá-lo. Depois que Luzia saiu: “súbito estremeceu pasmo, de dolorosa surpresa, ao fitar a parede onde se fincavam os vergalhões de ferro da dupla grade... Estavam ali, entre migalhas da comida, murchos e ressequidos, os cravos rubros que ele havia dado a Luzia.” (OLÍMPIO, 1993, p.74) Nesse segundo momento das flores, os sentimentos e brios de Alexandre são chacoalhados, levando a crer que Alexandre jamais veria Luzia e que as flores que ela carregava em seu peito junto a toda simbologia, agora se desfaz de tudo. Ao deixar as flores é como se deixasse um recado triste: “já não morro mais por meu amado”. O desespero tomou conta de Alexandre.

Desde o início do romance Olímpio soube escolher a figura típica da mulher guerreira nordestina, acrescentando a ela *status* de donzela guerreira, com uma forma descomunal e sensibilidade comparável a mulheres que nasceram somente para amar. Muito embora nos primeiros momentos os destinos de Luzia e de Alexandre se distanciem. A característica romântica do amor idealizado acontece e junto dele vem o ciúme, a certeza da traição e o sofrimento que a faz se desfazer dos cravos murchos, símbolo do sentimento que tinha por Alexandre. Para Luzia, estar com os cravos em seu peito, era como se estivesse junto a seu amado, o tempo todo. Desfazer-se das flores foi uma tentativa de manter-se longe dele de todas as formas, até mesmo das lembranças, como se isso fosse possível.

Na terceira vez que as flores surgem é para falar dos sentimentos de mágoa que Luzia passa a nutrir pelo amado, tentando sufocar o amor no peito. Nesse momento os cravos simbolizam isso, mas também, vêm alertando o leitor através de sua simbologia, que algo na história de amor entre os personagens será mencionado, com direito a uma alta dose de emoção. Luzia está saindo da sala de costura acompanhada de Quinotinha, menina que faz despertar nela o sentimento da maternidade:

Havia, entre ambas, a solidariedade do mesmo infortúnio, de sentimentos idênticos, dedicação e amor filial, com a diferença de ser a menina uma criatura ingênua e feliz, pela inconsciência da miséria, e ela mulher rebelada contra a sorte, assaltada de absurdas aspirações, tendo o coração apertado entre mágoas, dissabores, esperanças desfeitas, murchas como os cravos rubros de Alexandre. (OLÍMPIO, 1993, p.99)

É Quinotinha que irá mudar o rumo desse amor, logo após essa citação dos cravos, ao fazer revelações à Luzia sobre Gabrina. Ela esclareceu que toda a história de casamento, sedução e mimos dados por Alexandre eram mentiras inventadas por Gabrina e Crapiúna e faziam parte de um plano de ambos para incriminar Alexandre. Luzia sentiu o alívio de não ter sido traída e da possibilidade de continuar confiando em Alexandre, porém a dor de não ter confiado nele e de tê-lo magoado, traz a ela a certeza de que nunca será perdoada.

Na outra vez que as flores apareceram foi exatamente para mencionar o fato de Luzia conseguir ser perdoada pelo amado que tem um amor incondicional por ela. Quando ele sai da cadeia e a procura, conversa com tia Zefinha e ao se despedir de Luzia, é tratado com muita doçura. Nesse momento, ele retira do bolso os cravos murchos e como uma criança medrosa diz baixinho: “Aqui estão estas flores, que a senhora esqueceu no baldrame da grade da cadeia... Adeus... até outra vez...” (OLÍMPIO, 1993, p.141). Luzia por sua vez, tornou a guardar as flores no peito, como se novamente se embrenhasse da simbologia que eles trazem e antes que ele partisse, pediu desculpa emocionada. Há nesse momento um clima romântico de uma cena de reconciliação entre suspiros, silêncio e soluços.

Na quinta e última vez que as flores são mencionadas no romance, trazem toda a simbologia popular somada agora ao código que o autor criou para alertar o leitor sobre o retomar da narrativa aos fatos do amor entre os personagens. Quando o sentimento de amor de Alexandre e Luzia é mencionado, de alguma forma, as flores aparecem no texto. Para Luzia os cravos também têm uma simbologia importante e ao trazê-los sobre o seio é como se a mantivesse perto do amado, pois era também o símbolo do amor entre os dois. Esse código criado pelo autor nos remete às trilhas sonoras dos filmes, recursos esses que o autor utiliza para avisar sobre o teor da narrativa, ou sobre a presença de determinado personagem. Como no romance não tem trilha sonora, Olímpio surpreendeu ao inovar com esse recurso, como se criasse certa cumplicidade com o leitor, uma intimidade semelhante à de um jogador de cartas que de maneira impressionante consegue compartilhar suas ideias e táticas através de códigos.

No momento de maior tensão no livro e também o seu final, é quando Luzia após ser morta por Capiúna é encontrada pelo sertanejo Raulino - que chega todo machucado pelo esforço que fez entre a vegetação e pedras para salvá-la - com os cravos a fazerem parte da triste visão do corpo de Luzia sem vida. “Sobre o seio, atravessado pelo golpe assassino, demoravam, tintos de sangue, como se florissem cheios de seiva, cheios de fragrância, os cravos murchos que lhe dera Alexandre”. (OLÍMPIO, 1993, p.152)

Capiúna ao cravar a faca no corpo de Luzia não escolheu o local durante a briga, já estava com o rosto mutilado, foi aleatório, mas Olímpio fez questão de manter a simbologia. Capiúna atravessou os cravos com toda a sua simbologia popular, somada à criada pelo romance e à de Luzia, para depois perfurar o peito e tirar a vida da protagonista.

Aflora aí o tema central do romance: a vingança que toma o lugar do amor, uma vez que vingança é uma questão de honra e Capiúna tem por Luzia um sentimento de posse impossível.

Oliveira Junior (2007, p.43) ao falar do final trágico do romance, argumenta que “o sacrifício de Luzia sublinha, pois, o caráter idealista do livro, não especificamente vinculado ao platonismo grego, mas ao neoplatonismo cristão. Seu martírio reedita a hagiografia da santa que lhe emprestou o nome”. Essa santa que morre para defender sua virgindade e que entrega seus olhos ao seu pretendente e depois se entrega à morte, é a Santa dos olhos que dá voz às personagens com vidas comuns, num romance com ar da credence popular impregnada em uma literatura, quem diria, pouco naturalista.

5.1 LUZIA-HOMEM VISTO SOB AS LENTES DAS TEORIAS

*Estamos numa terra, onde burros
sabem mais que astrônomos.
(Raulino Uchoa in Luzia-Homem.)*

Vimos que Domingos Olímpio publicou em 1903 o romance *Luzia- Homem*, que tem como protagonista Luzia, chamada por todos de Luzia-Homem, porque se apresenta

no livro como uma mulher masculinizada devido aos músculos fortes, mas que tem também uma sensibilidade aguçada.

Quanto ao romance, Lúcia Miguel-Pereira (1998, p.204) diz ser difícil a sua classificação e teme um rótulo, pois observa que a obra é “realista na forma, sem os tiques dos nossos naturalistas, talvez simbólico na concepção, sem ser simbolista. Regionalista pelo tema sem colocar o elemento local acima do humano”.

Oliveira Junior¹⁵ (2007, p.51) comenta que Domingos Olímpio projeta a terra natal como tela, qualquer coisa de evocativa, nostálgica, mais romântica do que naturalista: “A salvação estava em Sobral, na cidade formosa e opulenta, oásis hospitaleiro anelado pelas caravanas de pegureiros esquálidos”. Esse período de seca e o fato da construção da penitenciária nesse ano condizem com o contexto histórico de Sobral.

Essa citação de Oliveira Junior é bem vinda quando a obra está sendo lida sob a ótica da teoria de Rancière. É exatamente o que Oliveira Junior cita que percebemos quanto ao cenário escolhido por Olímpio e seu uso no romance. É realmente uma tela, com a “quebra” da ideologia naturalista tão arraigada no pensamento tradicional a respeito dessa obra. Segundo Valdeci Oliveira (2005, p.51), Olímpio

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

Sendo o cenário sua terra natal, e por fato de lá ter vivido durante muitos anos, sendo conhecedor da cidade e de suas particularidades, como por exemplo, o drama da seca e dos retirantes, o autor tinha muito mais material documental do que qualquer outro escritor. Se Olímpio quisesse poderia ter feito uma obra documental ao agrado da ideologia naturalista do século XIX, mas não fez.

Herman Lima (1961, p.8) transcreve uma nota autobiográfica de Olímpio quando esse se refere a Sobral e a seu romance *Luzia-Homem*: “Através das suas páginas traduzi o drama da seca num realismo que se ressentia dos impulsos do meu temperamento, e

¹⁵ José Leite de Oliveira Junior escreveu um ensaio denominado *O pictórico em Luzia-Homem* e com ele foi honrado com o Prêmio Ceará de Literatura 1993.

retratei paisagem que foi teatro da minha saudosa mocidade, no meu grande amor pela natureza cearense.” Esse amor é identificado na descrição que faz do cenário, pois:

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). (REIS & LOPES, 1988)

O romancista utiliza-se de uma cidade “real”, com um acontecimento em data “real”: a construção da penitenciária. Esses dados são o que há de verossímil no romance e que não podem ser confundido com a realidade. Devido a isso temos muitos questionamentos quanto ao rótulo de naturalista atribuído ao romance. Valdeci Oliveira (2005, p.48), ao analisar *Luzia-Homem*, comenta que:

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

Percebemos como Valdeci Oliveira ¹⁶ em vários pontos do romance o integra à ideologia naturalista, mas Zulmira R. Tavares (1983) ¹⁷ pensa ser difícil uma classificação para o referido romance. Tavares (1983) afirma que Domingos Olímpio só atinge a verossimilhança por mera distração, porque na narrativa não há qualquer realidade psicológica ou psicossocial: “esses operários retirantes adquirem a sua dimensão de realidade à medida

¹⁶ Valdeci Batista de Melo Oliveira - Professora da UNIOESTE responsável pela Divisão de Cultura da ProEx - UNIOESTE; Doutora em Teatro e Literatura Portuguesa pela USP.

¹⁷ Zulmira Ribeiro Tavares é escritora e recebeu o prêmio Revelação em Literatura, da Associação Paulista de Críticos de Arte.

mesma que o autor não os consegue individualizar.” (TAVARES, 1983, p.35).

Essa falta de lugar para colocar o romance de Olímpio é observada pelos autores que desejam determinar especificidades às obras para colocar cada uma em um determinado “espaço” de acordo com suas características. Isso acontece porque os romances da segunda metade do século XIX, apesar de ser deles exigido a “cópia do real”, são a ruptura com as regras em que a mimese até então funcionava. Dessa forma, se formos ficar “dissecando” os romances, encontraremos características fortes de outras ideologias além das naturalistas. Alguns autores, por exemplo, atribuem as características da corrente estilística do impressionismo às obras naturalismo, incluído, é claro, *Luzia-Homem*.

Mas será isso possível? Para conhecermos o assunto, veremos como se apresenta essa corrente nas artes e o que dela pode, ou não, ser atribuída também ao naturalismo. O impressionismo na literatura para Arnold Hauser (1972, p.1051), é estilisticamente:

Um fenômeno extremamente complexo. Na realidade, não é mais que o desenvolvimento lógico do naturalismo. Porque se o naturalismo se toma como progresso do geral para o particular, do típico para o individual, da idéia abstrata para a experiência concreta temporal e espacialmente condicionada, então a representação impressionista da realidade, com a ênfase que põe no instantâneo e no único, é uma realização notável do naturalismo. As representações do impressionismo estão mais próximas da experiência sensorial do que as do naturalismo no sentido restrito, e substituem o objeto do conhecimento teórico pelo da experiência ótica mais completamente do que qualquer arte anterior.

Para exemplificar melhor o impressionismo, é interessante apontar as características principais nas artes e é isso que faz de maneira rápida Addison Hibbard (1983, p.224). Ele:

Identifica, dentre outros, o seguinte traço da literatura impressionista: Emoções e sentimentos, estados de alma, são mais importantes que enredo e narrativa, e o efeito suplanta a estrutura. Quanto à influência da pintura, ressalta: Valorização da cor, dos efeitos tonais, da atmosfera. Quanto à estruturação do enredo, afirma: O enredo é retorcido, subordinado ao estado de alma, que, assim, dá lugar a uma técnica própria de narração.

Agora, com essas características postas, começamos o questionamento: Há essas características nos textos naturalistas? Podemos dizer que a técnica narrativa usada pelos naturalistas também é a impressionista, pois segundo Merquior (1979, p.150), o termo

impressionismo, “aplicado primeiro à pintura de Monet e à música de Debussy, passou a designar também uma das correntes literárias do tardio Oitocentos”. Porém, para ele, a técnica impressionista usada pelos naturalistas era diferente da técnica usada pelos primeiros impressionistas:

Os impressionistas Edmond e Jules dedicavam-se a observar as “impressões subjetivas, dos estados d'alma dos personagens, ao passo que Zola, cujo pincel era mais grosso, inventaria de preferência o universo exterior, o mundo das ações e dos objetos, e não os meandros da consciência. (...) Em Portugal, impressionista foi o estilo de Eça de Queirós – mesmo quando a sua novelística ainda estava sob a atração dos dogmas naturalistas – e dos contos de Filho d'Almeida (1857 – 1911). Entretanto o impressionismo, apesar de não ter jamais constituído uma “escola” ou sequer um “movimento”, é uma corrente estilística autônoma, que não partilha, em seu conjunto, nem da mentalidade neo-romântica do simbolismo internacional, nem das experiências linguísticas de vanguarda de um Mallarmé ou de um Rimbaud. (MERQUIOR, 1979, p. 150-151).

Luiz Tavares Junior, ao escrever o prefácio à primeira edição do livro *O pictórico em Luzia-Homem* (2007), de José Leite de Oliveira Junior, comenta que:

Do estudo dos procedimentos da pintura, da observação do próprio pictórico, presente nas descrições, nas sugestões de cores, na composição dos traços das personagens, no esmaecido dos tons, na claridade da luz, no sombrio dos presságios, no colorido vivaz das cenas festivas, no cinzento da paisagem, no esfumado da multidão, vista de longe, no trabalho da construção da cadeia, nos crepúsculos sanguíneos, pôde facilmente, com maestria e justeza crítica, Leite Jr. flagrar a presença das características do Impressionismo no estilo, no tecido da linguagem de *Luzia-Homem*.

Com todas essas indicações atribuídas à visão do autor, vejamos o que em palavras ele identifica de impressionismo em *Luzia-Homem*. Oliveira Junior, (2007, p.91) comenta que no romance,

pintando com palavras, o narrador não recorre ao pictórico apenas como um efeito a mais em seu discurso. Em LH, trata-se de uma constante, uma função característica do próprio discurso. Há um nítido interesse em se registrar o efeito, as impressões sensoriais suscitadas pela realidade. Para Arnold Hauser, esse é um traço importante do Impressionismo.

A obra usa a linguagem culta em alguns momentos, porém na maior parte enfatiza a linguagem regional usada pelos personagens e o sofrimento pelo qual passam num local de seca em que se pode pensar apenas no alimento e na sobrevivência. O amanhã sempre

é incerto e a esperança de uma vida melhor é utopia; os personagens não se dão ao luxo de possuir sentimento da esperança de melhora, apenas esperam pela sobrevivência. Toda a linguagem que manifesta esse sofrimento é colocada de uma forma como se Olímpio “pintasse com as palavras”.

Oliveira Junior, (2007, p. 97) argumenta a fim de classificar o romance *Luzia-Homem*:

Ora, se em LH, pelo que é possível deduzir, “o efeito suplanta a estrutura”, se as descrições estão plenas “dos efeitos tonais”, se “o enredo é retorcido, subordinado ao estado de alma” – a ponto, diga-se, de ter sido tachado pela crítica como inconsistente –, se “ofereceu uma contribuição duradoura à literatura brasileira moderna” – particularmente ao que viria ser o Romance de 30 –, por que não classificá-lo como representante do Impressionismo literário brasileiro? Queremos crer que este seria o lugar merecido da obra capital de Domingos Olímpio – o seu lugar na estante.

Concordamos com Oliveira Junior, *Luzia-Homem* tem características que são atribuídas ao impressionismo, porém pensamos que são insuficientes para classificá-lo como representante dessa corrente estilística. O mesmo acontece com as demais obras do naturalismo; elas contam com algumas características do impressionismo, mas não tem caráter impressionista predominante para serem classificadas como parte das obras dessa corrente.

Voltamos a observar que alguns autores já vêm ao longo dos anos relatando que *Luzia-Homem* não é uma obra que usa a “representação”, mas, por se tratar do período naturalista, esses autores baseados na ideologia do período, veem isso como uma obra falha. Para Rodríguez Pérsico (2008, p. 85), “para constituirse, la subjetividad del artista exige deshacerse de las ataduras de las convenciones; negar las instituciones, empezando por la literaria; ostentar modales groseros para provocar la ira social; abalar la locura y la anormalidad.”

Para falar sobre a classificação do romance, Oliveira Junior (2007, p.92) volta a comentar que

a visão de mundo desenvolvida no romance revela um embate entre uma exigência cientificista imposta pelo contexto da época em que foi escrito e uma filiação pessoal à filosofia idealista. Assim, classificar LH simplesmente como um romance naturalista seria uma comodidade, posto que por aceitação de traços aparentes.

Concordamos com essa impossibilidade de classificação da obra como um

indício de ser um romance que não obedece cegamente às ideologias do naturalismo, não tem a preocupação de ser reprodução do “real”, nem de obedecer às normas da mimese e nem as normas científicas que o período exige. Devemos lembrar também que no século XIX, os romances, assim como os de Olímpio, tinham um público leitor majoritariamente feminino, mas eram escritos por homens, “daí a clara equação: o romance do século XIX é escrito por homens, sobre mulheres e dirigido às mulheres” (RIBEIRO, 1996, p.57).

Olímpio busca demonstrar a linguagem da gente do interior, tal como ela é e usa dessa oralidade para desenvolver o seu romance como uma história ficcional, com personagens e lendas feitas a partir do imaginário de um povo. Para Merquior (1979, p.117)

O romance peca pela linguagem imprópria de um preciosismo calamitoso nos monólogos atribuídos a pessoas tão simples. Até mesmo nos melhores passos narrativos, como os encontros entre Luzia e o casanova pau-de-arara que não desiste de tê-la, e termina matando-a, a empolgação do estilo (visibilíssima na adjetivação pomposa) prejudica bastante o livro.

No capítulo inicial, Olímpio troca o termo aclave por declive, ao afirmar que o morro do Curral do Açogue emergia em suave declive da capinha ondulada. É essa frase que abre o capítulo. A linguagem usada pode sim ter sido um descuido do autor, mas também pode ter sido uma opção. O autor pode optar pela linguagem que coloca no romance e se quiser fazer uso de neologismo, ou até modificar as palavras, está amparado pela ficção.

Luzia-Homem tem problemas de construção textual e isso pode significar falha do autor. Concordamos também, que Olímpio tem sua maneira de organizar o texto e de escolher o vocabulário falado por suas personagens. A linguagem usada por elas não condiz com o contexto em que estão inseridas, pois se trata de um vocabulário com pouco do regionalismo de Sobral, principalmente quando as falas são de Luzia.

Lúcia Miguel-Pereira (1988) termina a crítica à linguagem do romance de Domingos Olímpio, dizendo que mesmo com falhas o reconhece como um autêntico romancista regionalista que nos oferece uma visão retrospectiva da condição humana e social do sertanejo que luta pela sobrevivência.

Para Sússekind (1984, p.142), *Luzia-Homem* faz jus à estética naturalista, mas não a sua ideologia de repetição, pois a obra intensifica ficção à produção:

Tão forte é a aliança entre ficção e ciência no romance naturalista brasileiro da

virada de século que ameaçá-la de ruptura, dar voz à *sabedoria popular*, como se faz em *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, parece jogar por terra todo o projeto estético ideológico do naturalismo. Daí, *Luzia-Homem* operar corte mais fundo que o de Adolfo Caminha em *Bom Crioulo*. Quem possui credibilidade no texto de Domingos Olímpio não é um discurso médico ou um conjunto de leis de hereditariedade.

Süssekind fala do romance com todo o conhecimento que tem sobre a ideologia naturalista vista como mimética, colocando *Luzia-Homem* como uma ameaça a essa ideologia, devido à obra dar valor à sabedoria popular em um período literário, que segundo Süssekind (1984), a voz nos romances deve ser apenas o da ciência. Quando o texto de Olímpio dá voz à sabedoria popular, ele apenas manifesta a ruptura que ocorre nesse período, mas para Süssekind (1984, p.142), o autor, com essa atitude, “parece jogar por terra todo o projeto estético ideológico do naturalismo”.

Para Süssekind (1984, p.91), na estética naturalista brasileira não dá para ignorar, entretanto, um lado afiado, lâmina capaz de fraturar os modelos romanescos dominantes nos nossos sucessivos naturalismos. Do lado do corte estariam *Luzia-Homem* e *D. Guidinha do Poço*, no século passado. Ela diz que esses romances “(...) Como faca afiada, rompem a circularidade dos 'romances exemplares' da ideologia naturalista.”

Oliveira Junior (2007, p. 92) observa que:

O próprio tipo físico de Luzia insinua o patológico, tão estimado do Naturalismo; aproxima-se enganosamente de um “caso” a ser estudado pela fisiologia no romance. O caráter de Crapiúna, então, é o da própria “besta humana”, enquadrando-se perfeitamente na percepção cientificista que passou a caracterizar a literatura ocidental a partir de Thérèse Raquin.

Esse comentário é pertinente, e concordamos que o romance traz a ideologia naturalista, afinal, se ele fosse totalmente isento dela, não teria sido aceito no período, nem como “obra menor”, como muitos o consideram. O patológico está no romance, como afirma Oliveira Junior, porém, a característica muito mais marcante da ideologia naturalista, que é o saber científico pouco se encontra na obra e em alguns casos é ridicularizado pelos personagens e pela narrativa, como por exemplo, quando Raulino Uchoa, entre as histórias que conta no romance, narra a passagem dos doutores em Sobral.

O contador começa assim: “uma comissão de doutores observando o céu com óculos de alcance”. (OLÍMPIO, 199, p.145). Seu intuito é brincar com a fantasia do povo e

apresentar para sua história, um burro, que é símbolo da ignorância na sabedoria popular, como sendo mais inteligente do que os doutores que vieram ao sertão para fazer um serviço de meteorologia e prever as chuvas. Nos “causos” de Raulino, suas narrativas fixam uma característica moral ou física para os habitantes do sertão, mas, sobretudo moral. Na medida em que os “causos” são narrados por Raulino, Olímpio deixa de lado o aspecto “literário” do texto, permitindo uma articulação oral da narrativa.

Raulino conta que os doutores entraram em contradição com um velho sertanejo da região acerca da previsão da chuva e quando choveu, o sertanejo provou que estava certo. Os doutores pediram explicação, queriam saber que ciência ele usava para ser tão preciso e o velho respondeu com toda calma sertaneja: “É muito simples. Tenho ali, no cercado, um burro velho que, quando se está formando chuva, rincha de certo modo: é aquela certeza. A chuva vem sem demora. Foi por isso que avisei a vossa senhoria.” (OLÍMPIO, 1993, p.146). O contador de histórias Raulino faz os discursos predominantes no romance, assim como a vidente Rosa Veado. É a voz deles que é ouvida pela população e não a dos doutores com seus saberes. A voz dos saberes científicos é ridicularizada e até colocada em dúvida em prol da exaltação dos saberes e crenças populares.

Olímpio, numa forma ainda mais radical de ruptura, coloca na história de Raulino a conclusão a que chegou um dos doutores que admite poder aprender com a sabedoria popular do sertão. Ele diz: “Estamos numa terra, onde burros sabem mais que astrônomos”. (OLÍMPIO, 1993, p.146) Um romance colocando tais textos para serem falados por seus personagens, rompe com a ideologia naturalista, na qual isso não seria possível, principalmente em detrimento do saber científico, texto de ordem, no naturalismo.

Nesse “corte” *Luzia-Homem* enfatiza as histórias ficcionais, como as de Raulino que conta amansar animais muito bravos, de forma bem simples, porque ele tinha a técnica; assim como outras histórias dele, que compõem o folclore e a cultura do sertanejo nesta ficção textual. São feitas com linguagem simples, sem objetivar ser um instrumento ótico, como a ideologia naturalista exigia da linguagem literária, nem tão pouco ser “fotografia” de um povo, local, época ou fato a ser provado. Nas narrativas pitorescas de Raulino Uchoa, a estética naturalista é fortemente demonstrada no uso da descrição e da imagem para aguçar a imaginação dos sertanejos que o ouvem e criam a fantasia. O que se rompe é com a ideologia de que essa descrição e imagem nos textos naturalistas teriam o

objetivo de reproduzir a “realidade”.

No romance, Raulino é descrito fisicamente como diferente do estereótipo sertanejo. Ele é “muito alto, muito magro, de músculos tímidos, os revoltos cabelos ruivos empoeirados” (OLÍMPIO, 1993, p.113). Além das descrições físicas, o romance apresenta também o personagem como um contraste bravo e meigo e acima de tudo, como um afamado contador de histórias. O personagem criado por Olímpio possui mais traços europeus que de um homem do sertão brasileiro, porém isso é explicado no romance, durante as histórias do próprio Raulino. Ele conta:

(...) Tive currais cheios de vacas de leite; apanhava meus oitenta bezerros por ano; possuía bons cavalos de sela, e o demônio, em figura de mulher, levou tudo. Hoje ando a trabalhar para não morrer de fome, com vergonha de me dar a conhecer à parentalha que tenho aqui mesmo em Sobral. Fui nascido e criado na ribeira do Jaguaribe. Ainda é do meu sangue essa gente de Xerez. Somos todos Furnas...

- Que feio nome?

- É meio esquisito, mas é de gente muito graúda, de muitas posses e honrarias, espalhada por estes sertões numa parentalha, que nunca mais se acaba como a gente dos Olhos-d'Água do Pajé, os Rochas e os Cavalcantes. (OLÍMPIO, 1993, p.136-7).

Raulino, portanto, tinha “berço”, vinha de família importante economicamente e não era nem caboclo, nem mulato, como a maioria de Sobral, porém, encontrava-se na mesma situação de miséria, destacando-se de todos apenas por ser “um afamado contador de histórias”. Com o personagem Raulino, Olímpio tem a oportunidade, no texto, de apresentar a cultura popular de Sobral e deixar o povo falar no romance, com seus ditos, causos, crenças e superstições.

Em outro momento do romance, percebemos que o autor coloca Terezinha para argumentar brilhantemente e faz questão de mencionar sua ignorância em relação à leitura e à escrita, enfim aos saberes científicos que são tão enfatizados na literatura do naturalismo e aqui, neste romance, são colocados em segundo plano, até ridicularizado em favor do saber popular e da “intuição feminina”. Ela:

Achou muito justo esse procedimento da comissão; e, todavia, observava que o dinheiro não lhe pagaria as ruínas da saúde, os incômodos e, mais que tudo, a vergonha de ser apontado como ladrão, como um infame que havia roubado o de comer dos pobres famintos, para saciar vícios abjetos, tudo por causa de suspeitas que ela, mulher ignorante, mas sabendo ler por cima e assinar o nome, repelira desde o primeiro momento, porque o coração lhe dizia que ele não tinha cara de se sujar com o alheio. (OLÍMPIO, 1993, p.110)

Olímpio faz crítica aos mecanismos da justiça do século XIX, que protegia policiais e pessoas com melhor poder aquisitivo em detrimento às de baixa renda. Para fazer essa crítica, ele se utiliza da personagem Terezinha que comenta de maneira muito sábia a prisão injusta de Alexandre, as sequelas que esse lugar deixou na saúde e na vida do amigo, mesmo diante da demonstração de afeto da Comissão de Socorros, que para tentar reparar esse sofrimento, na saída da prisão, pagou todo salário do tempo que ficou preso e o promoveu ao cargo de administrador dos depósitos de víveres, que lhe dava direito a ração e sessenta mil-réis em dinheiro, uma fortuna. Ela diz no romance que se:

Admirava como os homens da justiça, que sabiam ler em grandes livros de letras embaraçadas, homens de óculos, que sabem tudo, não tinham logo percebido que o criminoso não era outro senão Crapiúna! Quantos inocentes não estariam pagando culpas alheias por causa da cegueira da justiça! Quantos não ficam livres de culpa, apesar de autores de crimes escandalosos, perpetrados perante Deus e o mundo, à luz do dia, como aquele nefasto Bentinho que matara Berto, como quem mata um cão, e apenas ficou recolhido alguns dias à sala livre, por ser capitão e filho do maioral da terra. (OLÍMPIO, 1993, p.110)

Essa crítica à justiça é bem feita por Terezinha, que desconhece o saber científico, e mesmo assim consegue manifestar com uma visão clara o péssimo encaminhamento das pessoas conhecedoras das leis e sugerir soluções tão simples e ao mesmo tempo tão eficazes. Essa narração demonstra que Olímpio novamente traça o mesmo enredo que usou para a história em que Raulino conta a história do burro que sabia mais que doutores. Quanto à crítica muito bem feita em forma de ficção, podemos dizer que ela não perdeu sua atualidade no século XXI, assim como também não perdeu a atualidade o estilo Olímpio de narrar.

Diante de Terezinha e da heroína Luzia, Valdeci Oliveira (2005, p. 69-80) denuncia uma falha de Olímpio e diz que se:

Fôssemos enumerar as ações do romance, veríamos que Luzia mais sofre sob as ações de outros personagens do que age, ou seja, Luzia aparece muito mais como objeto do que como sujeito da ação, dela participando de forma mais passiva do que ativa, contrapondo-se à Terezinha que é, na verdade, a deflagradora dos acontecimentos cruciais, sendo muito mais sujeito que objeto, importantíssima para o desenrolar da intriga romanesca. (...) Ao tentar fazer de Luzia o exemplo de mulher sertaneja, pois, não conseguindo dar expressão ao que lhe seria essencial, ateu-se ao atípico, ao secundário, que fez com que o destino individual de Luzia se perdesse no pitoresco da figura, e, infelizmente, não representasse nem a mulher sertaneja, nem a mulher retirante, nem a classe social a que elas pertenciam.

Pensamos que para a leitura naturalista tradicional do romance, seria muito melhor se o autor tivesse colocado Luzia com as mesmas características de Terezinha no quesito determinação, coragem e luta. Como por exemplo, no momento que Crapiúna as encontra no rio e as expulsa sem perceber que Luzia é uma das moças; quando ele percebe desculpa-se e é galanteador com ela, que está se transformando em sua paixão inatingível. Nesse momento, percebemos o temor de Luzia e é Terezinha, moça fraca, que enfrenta Crapiúna.

Se fosse Luzia que enfrentasse Crapiúna nessa situação e defendesse sua amiga, como Terezinha fez, e no decorrer do romance lutasse e enfrentasse todas as complicações que se apresentam no enredo, a protagonista seria a perfeita da donzela guerreira. Olímpio fez ficção, fugiu do estereótipo da donzela guerreira e criou a sua guerreira a seu modo. Para Valdeci Oliveira (2005, p. 70):

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

Sim. Constrangida e aterrorizada como no dia em que Terezinha a viu no banho e percebeu a beleza feminina que a duras custas a protagonista escondia para ressaltar sua força e capacidade para o trabalho, garantindo assim o seu sustento e de sua mãe. “(...) ela a banhar-se (...) surpreendeu-a Teresinha (...) Luzia de pé, em plena nudez (...). Ao perceber (...) já perto, o vulto da moça a contemplá-la, soltou um grito de espanto e agachou-se, cruzando os braços sobre os seios. (OLÍMPIO, 1993, p. 27).

Para Valdeci Oliveira (2005, p.135), Olímpio teve uma tentativa frustrada de:

Erigir a figura da donzela-guerreira em *Luzia-Homem*. (...) O ficcionista não conseguiu se livrar do desejo de santificar sua heroína segundo os estereótipos de sua época, retirando-lhe por isso a autodeterminação e a coragem necessária para a conquista do *status* da donzela-guerreira. O romance *Luzia-Homem* é um bom exemplar da rigidez da convenção diante do processo de representação da figura feminina. Preso aos seus tabus, nosso romancista ficou aquém ao que tenha pretendido com tal empreitada.

Como dizíamos, não concordamos com Valdeci Oliveira, porque o autor não pretendia representar e sim criar e Olímpio criou uma donzela-guerreira tímida, muito forte fisicamente, mas de personalidade frágil. Observamos que essa característica romântica de idealização da mulher, ou de santificação, como um ser inatingível, pode ter sido uma tentativa do autor, mesmo que inconsciente, mas não é com certeza a característica que prevalece na protagonista. Ela é uma moça criada à maneira das donzelas-guerreiras, como homem, mas na mocidade começa a se vestir como mulher, mesmo mantendo a força masculina, o que não a enaltece frente às pessoas e sim a denigre e a fragiliza emocionalmente. Todas essas características até então, são inadmissíveis a uma donzela-guerreira que deveria ser acima de tudo de personalidade forte e lutadora. Tais características também não são admitidas a uma personagem com características românticas de idealização.

Segundo Süsskind (1984, p.72):

Quando se trata da virada do século, seguindo em parte a representação, dominante na época, da mulher como exemplar excepcional da sexualidade reprimida, da esterilidade, um romance como *Luzia-homem* contraria o modelo, ao fazer da “histórica” “donzela guerreira”; e ao ressaltar a ficcionalidade própria ao romanesco. Bem diferente da negação de seu caráter ficcional, característica apontada do romance naturalista, *Luzia-homem* não se apresenta como “verdade” e, ao contrário, chega a aproximar suas descrições a telas de Rembrandt. Chama a atenção, com essa analogia ao terreno pictórico, para o seu caráter de representação, contrariando a tendência naturalista a estabelecer uma unidade entre literatura e verdade. O romance de Domingos Olímpio fratura essa identidade ao se afirmar como ficção.

Identificamos que para Merquior (1979, p.117) “Luzia-Homem, a bela falsa virago, lacônica e ativa, reta e generosa, que os outros retirantes da seca não compreendem, é um 'bom crioulo' sem vícios, uma reserva de ternura primitiva sacrificada, ao expandir-se pela brutalidade do meio”. Nessa leitura de Merquior percebemos o equívoco dele, primeiramente quando menciona que os outros retirantes não a compreendem. Podemos dizer que não a compreendem no início do romance, mas Luzia passa por uma transformação muito grande com a chegada do “amor” em seu coração e depois disso, as pessoas passam a compreendê-la, porque Luzia fica mais visível e acessível à compreensão do grupo que vive as mesmas coisas e possui os mesmos sentimentos (humanos).

A segunda ideia de que discordamos de Merquior é o fato de que forçadamente tenta ler a obra com características tradicionais da ideologia naturalista e diz que sua ternura é sacrificada pela brutalidade do meio. Luzia tem sua ternura escondida no início do enredo,

pois é calada e não convive em grupo, o que é necessário para que as pessoas possam descobrir sua personalidade. Ao longo do romance, ao conhecer o amor, sentimento que viria a ser o motivo de sua total mudança física e comportamental, passou a ser reconhecida e admirada pelo meio.

Domingos Olímpio coloca no romance uma protagonista pobre, retirante, advinda dos espíritos populares e nesse texto podemos atribuir o mesmo grau de importância a história inquietante de uma filha do sertão, a de uma elegantíssima dama da sociedade carioca. Dessa forma, nossa heroína Luzia deve ter o mesmo tratamento ficcional que todos os personagens principais dos romances tiveram até a chegada do realismo/naturalismo, observando que são eles pessoas de feitos grandiosos e Luzia é uma mulher que, apesar de se destacar por sua força, também é bela e feminina. Enfim, ela é apenas uma mulher do sertão, sem os grandes feitos que a literatura exigia para ser uma mulher digna de fazer parte de um romance.

Quanto a ser do romance exigida veracidade, Oliveira Junior (2007) diz não ser sensato buscar a verdade em um texto; mas o que é a verdade? Será a “verdade” que se cometa ao falar a concepção clássica do realismo/naturalismo, uma fidelidade a uma suposta realidade? Nas palavras de Oliveira Junior (2007, p.27) sim, e por isso ele não concorda quando diz que:

Não nos parece justo acusar um romancista por ter este faltado com a verdade... Afinal, até o realismo literário é antes um ilusionismo do que propriamente a garantia certificada e atestada do real no plano discursivo. Literatura é ficção, antes de qualquer outra qualidade. Se a tratamos como documento, que observemos então nossos limites enquanto intérpretes, não imputando ao escritor a culpa de não o termos simplesmente entendido.

Às vezes é mais fácil falar a “verdade” e revelar o interior das personagens, com a ficção. Para conhecer os sentimentos de alguém, só usando a literatura, a “verdade” da ficção. Porém Zulmira R. Tavares (1983) acredita que Domingos Olímpio lançou um olhar “real” sobre a época em que viveu. Para a autora, Olímpio fez o contrário a que José de Alencar se propôs em seus romances regionalistas, que era caracterizar as narrativas com intenções de fantasias, pois o sertanejismo de *Luzia-Homem* procura a verossimilhança ao se tratar da realidade dos fatos.

O autor preferiu colocar uma personagem forte fisicamente para ser

protagonista de uma história cheia de sensibilidade e emoção - apesar de ser dessa obra exigida a representação do “real” e esses fatos que envolvem voz da sabedoria popular, descrença na ciência, vocabulário fora da adequação tradicional, misto de força descomunal misturada a recatos e sensibilidade - serem colocados na obra como erros, falhas e desatenções por parte do autor.

Concordando com Zulmira R. Tavares, temos Lúcia Miguel-Pereira (1988), que diante de várias críticas à forma e à estrutura do romance, observa como uma qualidade da obra, a representação coerente da realidade, o que segundo ela é o que salva *Luzia-Homem* e o transforma em um romance forte e denso. Quando lemos *Luzia-Homem* percebemos essa um romance forte, denso, ficcional, como deve ser todo romance.

Uma das qualidades do romance *Luzia-Homem* é o fato de Olímpio usar de intertextos para montar seu enredo, principalmente no que se refere ao conhecimento popular e dessa forma, deixar o leitor, sobretudo o crítico, sem um norte para abordar sua obra, fazendo com que não se encaixe em nenhuma “gaveta”; nem mesmo na que aceitou seu texto: a naturalista. Segundo Merquior (1979, p.117), “Domingos Olímpio move os seus personagens com naturalidade persuasiva, salientando sem didatismo a trama de relações e condicionamentos entre essa gente rústica e a natureza madrasta”.

Podemos dizer que Olímpio, assim como Zola, em seus textos não narra uma história, ele faz com que ela narre. Zola como o precursor do naturalismo, não poderia ter seus ensinamentos e teorias fora de *Luzia-Homem*. Olímpio deixa um presídio em construção falar e apresentar o quadro de um povo de retirantes, com sua cultura e forma de sobrevivência. Zola dá voz e vida às pessoas humildes, desconhecidas do imaginário literário até o final do século XIX e assim também o faz Olímpio, quando coloca como seus personagens principais como construtores da penitenciária e como secundários as pessoas da burguesia de Sobral.

O autor faz isso no período naturalista, o qual Cândido (1993) diz ser um momento com uma concepção que despersonaliza o ser humano assemelhando-o a animais. Segundo Cândido (1993) essas pessoas são frequentemente referidas como gentinhas e assemelhadas a insetos, para os quais o trabalho é uma atividade instintiva desprovida do pensamento. As personagens de Olímpio, em alguns trechos também são aproximadas dos animais no que se refere ao físico, ao grande número de retirantes e à apresentação de suas

vestes em alguns pontos do romance, como pede a ideologia naturalista. Seus aspectos negativos são enfatizados, como podemos perceber nesse fragmento:

... Esquálidas criaturas de aspecto horripilante, esqueletos automáticos, dentro de fantásticos trajes, rendilhados de trapos sórdidos, de uma sujidade nauseante, empapados de sangue purulento das úlceras, que lhes carcomiam a pele até descobrirem os ossos, nas articulações deformadas. O formigueiro de retirantes. (OLÍMPIO, 1993, p. 23)

Em *Luzia-Homem*, Olímpio faz uma comparação nas entrelinhas do homem racional ao mundo animal, mostrando a violência, o embrutecer humano e o universo de personagens simples, sem origem, nem vocação para herói. Assim, através de uma linguagem dura e da paisagem, Domingos Olímpio enfatiza seres explorados e marcados pelas condições desumanas do meio. O autor aproveita o potencial dramático de toda essa precariedade em que vivem os personagens e os dignifica no campo estético.

Para Cândido (2000, p.152), é no naturalismo que as camadas subalternas da população adentram no mundo da ficção, mas são apresentadas por meio de traços distintivos, peculiares, fortemente escolhidos e marcados, que caracterizam o modo de ser de todo um grupo. Ressalta ainda, que no Brasil, esse estilo de época contribuiu de maneira importante, pelo fato de "ter dado posição privilegiada ao meio e à raça, como forças determinantes", porém, em *Luzia-homem*, Valdeci Oliveira (2005, p.51), diz isso não acontecer e acrescenta que Olímpio "somente ao nível superficial faz do romance um instrumento de descoberta e interpretação das realidades nacionais".

Valdeci Oliveira (2005, p. 70), ao falar de naturalismo na obra de Olímpio, denuncia:

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

Essa denúncia é pertinente, pois o drama da seca serve apenas como um fundo para a história e de maneira alguma chega perto de ser algo documental, ou de ser um texto que vise argumentar sobre problemas sociais. Olímpio dá atenção ao comportamento moral, social e familiar dos habitantes do sertão; revela e transforma em ficção os dramas dessas

peessoas no flagelo da seca. São sertanejos vistos sem serem transformados em animais que usam apenas o instinto, como a ideologia do naturalismo pede. A erotização excessiva e o valor ao instinto irracional nos humanos racionais, como se olhados de forma animal pelos escritores naturalistas, não acontece em *Luzia-Homem*.

Estamos visivelmente dentro de uma discussão entre a falsa oposição: literatura mimética *versus* construtiva, ou seja, o texto de reprodução *versus* o de produção e como bem fala Perilli (2004), essa existência de duas clássicas formas de fazer literatura: uma chamada de “napoleônica” e outra de “quixotesca” sempre causaram polêmica. As duas não deixam de atribuir importância à representação, porém, a relação que estabelecem entre linguagem e realidade, é diferente. Enquanto os autores defensores da ideologia naturalista exigem de *Luzia-homem* um caráter de obediência às regras da mimese, nós tentamos ler a referida obra sob a ótica de uma literatura de produção e para exemplificar que nossa leitura pode continuar com mais possibilidades, citamos o fragmento do romance já neste texto mencionado por Süssekind, como falha do autor:

Terezinha preparou a candeia de azeite de carrapato; espevitou o pavio de algodão torcido; acendeu-o, soprando com força num tição, e colocou-a no caritó, donde, bruxuleando, vacilante e fumarenta, iluminou em tons melancólicos, em firmes e vagarosos contrastes de claro e escuro, como nas telas imortais de Rembrandt e Espanholeto, um quadro admirável e emotivo, cena íntima de pobreza sofredora e resignada. (OLÍMPIO, 1993, p.49).

Rembrandt (1606-1669) e o espanhol José de Ribera (1588-1652) foram dois grandes mestres na arte, muito bem lembrados por Olímpio em sua obra, quando em ficção falava sobre os temas usados pelos pintores.

Para Oliveira Junior (2007, p.91):

A função pictórica, em LH, não é somente um efeito de estilo a contabilizar, é algo mais. O léxico relativo à visualidade, ao pictórico, enfim, identifica o discurso com a retórica impressionista. A “experiência ótica”, no dizer de Hauser, é evidente do início ao termo do romance. Por isso é que se reuniam cores complementares, por exemplo, (só a “experiência”, e não a feliz coincidência justificaria a seleção de cores enfaticamente antagônicas); por isso as “altas torres dos templos” vêm “rebrilhando em esplendores abrasados”; pelo mesmo motivo, os rapazes no trabalho “reluziam de suor”; por isso, ainda, as “palmas virentes” e os “ramos de pereiro” com “verde fresco e brilhante, em festivo contraste com o sítio ressequido e desolado”. Verde que já não tem a “clorofila” do cientificismo naturalista, mas que se traduz em experiência óptica e em símbolo do “inverno” nordestino.

Segundo Rancière (2005), um conjunto de elementos sensíveis é o que proporcionam as sensações, que no fragmento citado, são exemplificados pelo jogo de luz; o contraste claro e escuro. Süssekind (1984, p.72) comenta a cena dizendo que:

A princípio, a minúcia descritiva lembra claramente o detalhismo naturalista. Como se um texto devesse dar conta dos “mínimos detalhes” do real. O detalhismo de *Luzia-Homem* distancia-se, no entanto, do naturalista, na medida em que submete a intimidade de sua “cena sofredora” à iluminação “em tons melancólicos”, aos “contrastes de claro e escuro”. Quebra seu “efeito de real” ao ressaltar as semelhanças da cena descrita a uma tela imortal, a um quadro emotivo.

No romance o narrador, ao manter um distanciamento, contraria o romantismo em primeira pessoa e nos faz perceber muito mais do que isso, percebemos também a aproximação de estilos, nas situações saudosistas remetendo nosso olhar para o estilo romântico. Neste fragmento, por exemplo, o saudosismo é muito forte no texto:

Nessa evocação saudosa de um passado morto, ressurgiram as adoráveis peripécias da infância, os episódios da vida de adolescente na penumbra da puberdade, salteada pelas primeiras investidas dos instintos; as festas, os Sãos Gonçalves, os Bumba-meu-boi, as vaquejadas, as caçadas de avoantes nos bebedeiros, a colheita dos ovos que elas, abatendo-se em nuvens sobre as várzeas, punham aos milhões, junto dos seixos, das toiceiras de capim, ou nas barrocas feitas, durante o inverno, pelas patas do gado. (OLIMPIO, 1993, p. 50).

Saudosismo e misticismo na literatura naturalista são vistos tradicionalmente como características de obra menor. No caso do romance em questão nesta pesquisa, *Luzia-Homem*, tem seus personagens e sua história inventada e revela um fato: a maneira de sobreviver das pessoas que saindo das regiões de seca chegaram a Sobral e se colocaram a serviço da construção da penitenciária, em troca de “ração”. Para muitos retirantes, o trabalho na construção da cadeia de Sobral é o único que podem conseguir para alimentar a família.

Luzia-Homem é um texto literário e por isso não possui a função utilitária de informar, convencer, explicar e nem documentar; possui a função estética. Filgueiras (1997) relata a fala de Olímpio, sobre o momento da produção do romance *Luzia-Homem*: “Nas tentativas que então aventurei, predominava o sentimento trágico, fantástico, porque ninguém suportaria trabalho literário que cheirasse ao verossímil. [...] Nada valia um artista que não fosse do tom de Castro Alves ou de Álvares de Azevedo.” Dessa forma, Olímpio nos dá a entender que apesar de sua obra ser classificada como tendo uma ideologia naturalista e ser

escrita em tal período, ele não a escreveu com esse intuito e sim com o de ficção, sem se aproximar das regras da mimese e que de certa forma fosse voltada ao romantismo, já que disse desejar que sua obra tivesse esse tom.

Valdeci Oliveira (2005, p.44), ao fazer a leitura da obra de Olímpio, interpreta que ele não conseguiu isso que propôs e seu romance apresenta uma tentativa de verossimilhança quando o autor pretende “combinar o gênero de ficção fantástica com a busca naturalista da exata correspondência entre a obra literária e a realidade factual que ela imita, na tentativa de dar uma impressão de autenticidade documental a sua ficção”. Concordamos que se o autor tivesse se proposto a essa mistura, teria uma obra muito confusa, mas não conseguimos perceber essa tentativa no enredo.

Valdeci Oliveira (2005) coloca o fato de Olímpio não fazer uma obra usando a ideologia naturalista da representação, como um problema por ser ela classificada como naturalista.

Sílvio Romero (1882, p.31), em *O Naturalismo em Literatura*, apresenta a reflexão de Zola sobre a verdade literária: “É uma coisa terrível a verdade em literatura. Os escritores não possuem as certezas dos matemáticos. Quando se diz: **dois e dois são quatro**, fica-se convencido e vai-se dormir tranquilo. Nas letras a dúvida permanece eterna”.

Romero (1882) expõe suas ideias sobre a finalidade do escritor, contrariando Zola. O crítico argumenta que para Zola a finalidade do escritor é, antes de tudo, ser um bom observador e se limitar a descrever, contar, fotografar. Porém, para Romero o escritor teria que ter ideias e comparar a literatura com a ciência, pois ambas teriam que ser úteis e melhorar as sociedades humanas. O crítico reconhece que dessa forma a literatura pode ter um objetivo apenas utilitário, é um risco, mas argumenta que mesmo o objetivo sendo interpretado somente como utilidade, ainda assim, o escritor pode dar um sentido ao mundo em que vive e recorrer à emoção e ao sentimento.

Duarte-Plon (2007) diz que para Rancière "a verdade na literatura é resumida pelo caráter acidental, a insignificância de suas causas", por exemplo, um barulho de garfo num prato (...) desproporção entre a insignificância dessa causa e 'vida verdadeira' da qual ela fornece a chave”.

Segundo Barthes (2004, p.163), “o real concreto se torna a justificativa suficiente do dizer”. Ainda para Barthes (2004) as pessoas possuem a necessidade de serem

levadas a crer, por isso a frase: “ver para crer”. Os meios de comunicação bem usam dessa necessidade e, portanto, a frase mais usada é: “vejam as imagens”. A notícia com imagens passa a ser vista como testemunho do real. A fotografia atua nas notícias como ponto de referência em relação à notícia a que se refere. Para os textos dos meios de comunicação, a fotografia é uma estratégia para obtenção do real. Nos textos literários, isso se faz através da descrição. A narrativa marca o que nos liga ao fato. Olhamos fotos e o que nos liga a elas são as narrativas, memórias que produzem nossa identidade, ou seja, a ficção.

Dentro das narrativas ficcionais, apenas *D.Guidinha do Poço e Luzia-Homem* são denominados por Sússekind (1984) de romances “só lâmina”. Entre muitos romances do realismo/naturalismo da Europa e do Brasil, que se apresentam como representações de uma realidade social do país, dentro das normas da mimese, surgem romances “só lâmina”, como a autora os denomina. São assim chamados por Sússekind (1984) por não respeitarem tais procedimentos do realismo/naturalismo, a ruptura com o regime representativo em favor da estética.

Contrário às ideias de representação no romance naturalista, Rancière tem como teoria que o período do realismo/naturalismo rompe com a separação das disciplinas e a hierarquia dos gêneros, a fim de colocar em evidência a partilha do sensível, a maneira como a filosofia ou a literatura, a estética ou a história constituem seus discursos. Lembrando que segundo Rancière (2005, p.37), é o realismo/naturalismo que destrói as regras da representação, pois realismo não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava.

Assim o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença em detrimento dos encadeamentos racionais da história.

6 EPÍLOGO

A besteira é querer concluir.
Flaubert

No decorrer deste trabalho procuramos rever as opiniões de autores que defendem a ideologia do realismo/naturalismo como mimético e atribuem ao modernismo o rompimento do regime estético com o regime figurativo; também procuramos rever as opiniões de autores que atribuem essa ruptura ao realismo/naturalismo, dando a esse período todas as honras dessa ruptura que é atribuída ao modernismo. O autor, cuja proposta deu origem a este estudo, é Rancière.

A exigência sobre a literatura do realismo/naturalismo para que essa fosse cópia do “real”, sempre foi enfatizada por muitos teóricos, porém, a proposta de Rancière nos proporciona uma visão diferente sobre esse período literário e suas obras, sem a exigência de serem “fotografias” do “real”, sem a obediência às regras e hierarquias de temas em que o regime figurativo se enquadrava. Com essa proposta, passamos à leitura da obra *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio.

Essa outra forma de ler uma obra da segunda metade do século XIX, com as lentes da teoria de Rancière, é uma tentativa de observar uma literatura de rompimento com as regras poéticas, com os grandes fatos, pessoas de destaque na burguesia, heróis. O romance dá lugar às pessoas comuns, com temas simples do cotidiano do povo.

Percebemos em algumas discussões, que a vida, os fatos e as pessoas do romance, seriam escolhidos e estariam relacionadas com a vivência do autor; porém, acreditamos observando melhor, que a obra literária tem sua própria vida ficcional, independente da existência ou escolha de itens observados pelo autor em sua vida empírica. O romance liberto da necessidade de ser visto como “cópia” do “real”, quando, como *Luzia-Homem*, apresenta temas simples do cotidiano de pessoas comuns.

Essas características de romance naturalista estão fortes em *Luzia-homem*, que nos mostra a maneira de viver e sentir de pessoas que fazem parte do dia-a-dia de um grupo de trabalhadores da construção de um presídio e das pessoas que convivem com esses trabalhadores. Todos são sobreviventes da seca que assola a região nordeste do Brasil e em

nenhum momento Olímpio demonstra a necessidade de fazer menção de alguma maneira a figuras de heróis como no regime figurativo, ele apenas apresenta a vida comum.

Em alguns pontos do romance, Olímpio conserva, porém, algumas características românticas, demonstrando que há algumas qualidades em outros períodos que podem e devem ser usadas nas obras. O romantismo é percebido, como por exemplo, quando se trata da protagonista Luzia. Seu físico é digno de uma moça provida de grande beleza, com uma enorme e bem tratada cabeleira, mas além disso, tem uma força “descomunal” comparada apenas à força de homens muito fortes. É, portanto uma idealização feminina, junto ao amor que esconde sentir por Alexandre e a lembrança constante da infância.

Ela é uma donzela-guerreira que não possui o respeito e a admiração dos demais personagens, não usa vestimentas de homens, nem tem a determinação e a coragem de enfrentar pessoas e situações, como são os estereótipos das donzelas-guerreiras. Olímpio faz surgir uma nova donzela guerreira, com características românticas, inovando em vários aspectos e não se submetendo às ideologias naturalistas vigentes no momento de produção do romance. A partir dessa ruptura podemos ler no romance a evidência da diferenciação de classes.

Quando na obra literária o autor usa de um enredo que rompe com a representação do mundo, como no caso da personagem Luzia, forte fisicamente e ao mesmo tempo cheia de medos e pudores, como a mais frágil das mulheres, causa inquietação no leitor. Olímpio entrega o desfecho do mistério das “armações” de Crapiúna, assim como o enfrentamento de pessoas e situações à personagem que mais sofre discriminação na história, depois de Luzia, Teresinha. Ela em alguns pontos do romance possui mais características atribuídas ao estereótipo de donzela guerreira, do que a protagonista.

Esse romance não tem o compromisso de retratar o local, pessoas e fatos como aconteceram na história oficial, mas apresenta “verdadeiramente” o local (Sobral e a Serra da Meruoca), o fato da construção da cadeia, a data da construção (1878) e as condições em que as pessoas se encontravam: fugindo da seca, doentes, maltrapilhos, em busca de trabalho para garantir a sobrevivência. O restante na obra é ficção “viva” garantida pelo autor. A vida no romance de Olímpio parece que tenta demonstrar aos leitores a maneira como o autor sentiu a vida em Sobral e a construção da cadeia. Essa vida ficcional parece impregnada do sentimento do artista e de sua vivência no local. São as palavras do autor e seu estilo que dão vida aos

personagens e à história no romance. É Olímpio quem faz essa relação direta entre aquilo que está no interior da narrativa e aquilo que é recriado como algo que está no exterior da narrativa, ou seja, o enredo confere visibilidade a uma realidade complexa.

Luzia-homem é ficção e nem por isso seu objetivo consiste em enganar os leitores com um enredo “falso”, mas sim, ir mais profundamente às complexidades da situação daquele povo retirante, da vida de mulheres que precisam pegar as “rédeas” de suas vidas para sobreviver à seca do sertão e muitas vezes para deixar viverem outras vidas que delas dependem. Tudo isso acontece para que depois de mexer nessas profundezas, o autor possa se colocar contra essa situação desumana.

A ficção não quer dizer que o autor lida com enredos falsos, mentirosos, mas sim, que tem uma maneira diferente de trabalhar com os fatos. Autores que desejam escrever textos considerados de veracidade, precisam exaustivamente anexar linhas de provas de que está embasado em algo que realmente aconteceu, da forma como relata. É o caso das biografias que, mesmo tendo essa característica de ser expressão do “real”, ainda são duramente questionáveis. Nos romances essa cobrança não “cabe”, não há razão para o autor recorrer às provas. No caso do romance do realismo/naturalismo, como vimos, muitos autores dizem haver necessidade de provar, porém para Rancière, esses romances não davam essas provas tão reivindicadas pelo período. O que acontecia nesses textos, não passava de “efeitos do real”.

A linguagem na ficção de Olímpio rompe com a lógica da ideologia do realismo/naturalismo e a realidade de *Luzia-Homem*, segundo a proposta de Rancière, difere da lógica dessa ideologia. Ela apresenta o contador de histórias como o porta voz de um povo, figura mais popular entre os personagens. Na obra os conhecimentos científicos são menosprezados em prol do conhecimento popular.

Este estudo sobre o romance *Luzia-Homem*, sob a ótica de Rancière, tentou aproximar o passado do presente ao mostrar para o leitor, que há outras formas de ler um texto da segunda metade do século XIX, com um olhar diferente daquele da mimese. Assim, no constante processo de reconstrução, tivemos como base a tarefa de leitura e compreensão dos diferentes pensamentos acerca do naturalismo e conseqüentemente do romance de Olímpio, o que principia a ação na nova ótica, não para dar respostas às demandas de uma sociedade cada vez mais complexa e crente da existência do naturalismo “fotográfico”, mesmo que com suas

precariedades teóricas, inquietudes e incertezas, mas para problematizar essa ideia e mostrar que há outras formas de leitura de um romance e também de um período literário.

Dentro dessa lógica, percebemos que as “verdades” são questionáveis e que talvez não existam, sejam apenas criação humana para um sentimento de segurança tão necessário. O que podemos observar é que não podemos opor “verdade à ficção”, (são ideias que se misturam) embora esse “estabelecer distinção” entre ambas, pareça ser uma necessidade cruel que acompanha muitos leitores e principalmente críticos literários. É o tão conhecido “separar em gavetas” e nomear, criando distinções que nos dão a sensação de bem nortear nossa vida humana.

Tantos são os conceitos de “verdade” e de “real” e em mesmo número as contradições. Ambos deixam dúvida, se eles existem em algum gênero textual. Não quero aqui iniciar a discussão de sua existência fora dos textos literários, da arte em si, pois estaria ampliando esta pesquisa para o que não vem ao caso no momento. Para este trabalho a importância se situa em que é possível ler *Luzia-Homem*, um romance da segunda metade do século XIX, afirmando que ele é mimese, mas a mimese moderna de Baudelaire, a de produção, contrária à clássica.

São essas concepções que iluminam a teoria de Rancière acerca do realismo/naturalismo como ruptura, como a destruição dos limites em que a mimese funcionava, ou seja, a arte no singular que não é destinada a respeitar regras específicas, nem a hierarquia de temas, gêneros e demais artes; é o romper com a visão hegemônica que atribui o fim da figuração apenas ao modernismo.

Afirmamos que se é possível essa leitura de *Luzia-Homem*, também podemos usar a teoria de Rancière para ler os demais romances do realismo/naturalismo. É o momento de repensar e ler o passado com novos olhares. Já não podemos mais falar como no poema de Cecília Meireles, *A arte de ser feliz*, “às vezes, um galo canta. Às vezes, um avião passa. Tudo está certo, no seu lugar, cumprindo o seu destino. Eu me sinto completamente feliz”. Não temos mais as certezas e as seguranças aparentes de outrora, por isso, podemos exemplificar nossas falas atuais usando o mesmo poema, quando Cecília Meireles finaliza: “Mas quando falo dessas pequenas felicidades certas, que estão diante de cada janela, uns dizem que essas coisas não existem, outros que só existem diante das minhas janelas, e outros, finalmente, que é preciso aprender a olhar, para poder vê-las assim”.

REFERÊNCIAS

ADAM, Jean-Michel & REVAZ, Françoise. **A análise da Narrativa**. Trad. Maria Adelaide Coelho da Silva e Maria de Fátima Aguiar. Lisboa: Gradiva, 1997.

ALENCAR, José de. **Lucíola**. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

_____. **O gaúcho**. Rio de Janeiro: Garnier, 1870.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e comentário de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1930.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Org. Teixeira Lopes. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BARTHES, Roland . **O efeito de real**. In: O rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martim Fontes, 2004.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martim Fontes, 2004.

BERNARD, Claude. **Introdução à medicina experimental**. Contagem/MG: Guimarães, 1978.

BUENO, Eduardo. **Brasil: Uma história – A incrível saga de um país**. São Paulo: Ática, 2002.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

_____. **Formação da literatura brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Coordenação de Carlos Süssekind; trad. Vera da Costa e Silva. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Introdução à literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Notas de teoria Literária.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DUARTE-PLON. **A democracia literária.** Publicada em 18/12/07. Disponível em: < <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2943,1.shl>>. Acesso em 14 nov. 2009.

FAUSTO, Boris. **Getulio Vargas: o poder e o sorriso.** São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. **História do Brasil.** 8ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da literatura realista.** 3. ed. São Paulo: Anchieta, 1946.

FILGUEIRAS, Maria. **O regionalismo a caminho da realidade in *Luzia-Homem.*** 14 ed. São Paulo: Ática, 1997.

GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GONZAGA DUQUE, Luiz. **A arte brasileira.** Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888. Texto com ortografia atualizada, disponível no site <http://www.dezenovevinte.net/>. Acesso em 24 maio de 2010.

_____. **Mocidade morta**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

JAKOBSON, Roman. **Do realismo artístico**. In: Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

LEFORT, Claude. **Esboço de uma gênese da ideologia nas sociedades modernas**. In: As formas da história. São Paulo: Brasiliense, 1979.

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

LINS, Vera. **Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século**. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

LUKÁCS, George. **Narrar ou descrever**. In: Ensaio sobre literatura. Coordenação e prefácio Leandro Konder, tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTINS, Vicente. **A protetora dos olhos**. Matéria publicada em 01/04/2008. Edição 104. <http://www.diariodonordeste.com.br/materia.asp?codigo=495314> Acesso em 30 de maio de 2010.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. Vol.1. 3. Ed. Rio de Janeiro-Rj: Francisco Alves, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MASSAUD, Moisés. **História da literatura brasileira**. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MEIRELES, Cecília. **A arte de ser feliz.** Disponível em <http://www.flaviocosta.com/novamensagem/aarte.htm>. Acesso em 20 de outubro de 2010.

NOGUES, Dominique & FERREIRA CATHARINA, Pedro Paulo Garcia. **Quadros literários fin-de-siècle:** um estudo de *Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

OLIMPIO, Domingos. **Luzia-Homem.** Orientação pedagógica de Douglas Tufano; notas de leitura de Telma Regina Bueno. São Paulo: Moderna, 1993.

OLIVEIRA JUNIOR, José Leite de. **O pictórico em *Luzia-Homem*.** 3. ed. Fortaleza: Ed. do autor, 2007.

OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. **Figurações da donzela-guerreira nos romances *Luzia-Homem* e *Dona Guidinha do Poço*.** São Paulo: Annablume, 2005.

PREFEITURA DE SOBRAL. **Sobral ganha nova cadeia.** <http://www.sobral.ce.gov.br/comunicacao/novo2/index.php> . Acesso em 10 de maio de 2010.

_____. **Poesia e crítica:** uns e outros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

PEREIRA, Lúcia-Miguel. **História da literatura brasileira:** prosa de ficção. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.

PERILLI, Carmen. Entre molinos de viento y metrópolis de cartón: la novela en Carlos Fuentes. **Especulo. Revista de Estudos Literários.** Universidade Complutense de Madrid, 10 jul. 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. 34 ed. São Paulo: EXO experimental org., 2005.

REIS, Carlos & LOPES, Ana C.M. **Dicionário de teoria narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de Papel** – Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói, Rio de Janeiro: Eduff, 1996.

RODRIGUEZ PÉRSICO, Adriana. **Relatos de época: una cartografía de América Latina: 1880 – 1920.** Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

ROMERO, Silvio. **O Naturalismo em Literatura.** São Paulo: Typografia da província de São Paulo, 1882.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. O Punto de Vista 40, Buenos Aires, jul. – set. 1991.

SANTOS, Antonio Carlos. Belmiro, o realismo e a fotografia ou a significação da insignificância. Orbis Tertius. XIII (14), 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças - Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil - 1870 – 1930.** São Paulo: Cia da Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.** 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

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

WELLEK, René & WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa – América, 1976.

ZOLA, Émile. **Como se casa, como se morre**. Trad. Duda Machado. 2. ed. São Paulo: 34 ed., 1999.

_____. **Germinal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O senso do real**. In: Do Romance. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, Editora da USP, 1995.

ANEXO

ANEXO I – Curriculum Lattes

Marta Bergamin

Possui graduação em Letras- Português - Inglês pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Palmas (1998). Atualmente é professora titular - Secretária de Estado da Educação, atuando principalmente em Língua Portuguesa. No Ensino Superior, atua nas disciplinas de Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Infanto-Juvenil no Curso de Letras; Literatura Infanto-Juvenil no Curso de Pedagogia da Faculdade de Ampére (FAMPER).

Dados Pessoais

Nome Marta Bergamin
 Nascimento 19/01/1974 - Nova Prata do Iguazu/PR - Brasil
 CPF 01596779985

Formação Acadêmica/Titulação

2008	Mestrado em Ciências da Linguagem. Universidade do Sul de Santa Catarina, UNISUL, Tubarao, Brasil Título: Luzia-Homem só-lâmina: Uma leitura do romance de Domingos Olímpio (1903) Orientador: Antonio Carlos Goncalves dos Santos
2001 - 2002	Especialização em Pedagogia Escolar. Faculdade Internacional de Curitiba, FACINTER, Curitiba, Brasil Título: Causas e consequências da indisciplina escolar Orientador: Mônica Ribeiro da Silva
2000 - 2001	Especialização em Língua portuguesa. Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Palmas, FFCLP, Palmas, Brasil Título: A relação do movimento romântico brasileiro com os anseios de adolescentes do E.M de Enéas Marques Orientador: Noemia Hepp Pank
1998 - 1998	Especialização em Processo do Ens. Aprendizagem na Língua Portuguesa. Faculdade de Educação São Luís, FESL, Brasil Título: A importância da leitura no processo ensino aprendizagem no ensino fundamental. Orientador: Marcelo Felix Tura
1994 - 1998	Graduação em Letras- Português - Inglês. Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Palmas, FFCLP, Palmas, Brasil

Formação complementar

2008 - 2008	Curso de curta duração em Programa de Formação Continuada para Docentes. FACULDADE DE AMPÉRE, FAMPER, Brasil
2006 - 2007	Curso de curta duração em Curso de Habilitação em Massoterapia. CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL SÃO CARLOS, CEPSC, Brasil
2007 - 2007	Extensão universitária em Formação Continuada de Professores no Cotidiano. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE, Cascavel, Brasil
2006 - 2006	Curso de curta duração em Estudos para a Organização do Trabalho Pedagógico. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
2006 - 2006	Curso de curta duração em Capacitação Continuada a Distância para Tutores -. Iesde: Instituto de Estudos Sociais e Desenvolvimento Educacional, IESDE, Rio De Janeiro, Brasil
2006 - 2006	Curso de curta duração em Estudos para a Organização do Trabalho Pedagógico. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
2005 - 2005	Curso de curta duração em Curso Dirigido de Diretrizes Pedagógicas e Adminis. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
2005 - 2005	Curso de curta duração em REIKI I. USUI SHIKI RIOHO, USUI, Brasil
2005 - 2005	Curso de curta duração em REIKI II. USUI SHIKI RIOHO, USUI, Brasil
2005 - 2005	Curso de curta duração em Curso Dirigido de Diretrizes Pedagógicas. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
2004 - 2005	Curso de curta duração em Projeto Pedagógico - O Fazer Pedagógico - Educação. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
2004 - 2004	Curso de curta duração em Portal Dia-a-Dia Educação. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
2004 - 2004	Curso de curta duração em Encaminhamento Metodológico para as Salas de Apoio. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
2004 - 2004	Curso de curta duração em Projeto Sesquicentenário do Pr. no Contexto Escola. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
2003 - 2003	Curso de curta duração em O Currículo e o Tratamento Metodológico em Língua. Secretaria de Estado da Educação, SEED, Brasil

- 2002 - 2002 Curso de curta duração em Capacitação - salto para o Futuro III. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 2001 - 2001 Curso de curta duração em Capcitação Salto para o Futuro - III. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1999 - 1999 Curso de curta duração em Leitura, Saúde e Educação Infantil. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1999 - 1999 Curso de curta duração em PCNs 5a. A 8a. SÉRIES. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1998 - 1998 Curso de curta duração em Capcitação p/ Prof.do Projeto Correção de Fluxo-5a. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1998 - 1998 Curso de curta duração em Capcitação para Professores do Projeto de Correção. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1998 - 1998 Curso de curta duração em Capacitação para Prof.do Projeto Correção de Fluxo. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1997 - 1997 Curso de curta duração em Série Saúde Crescendo de Bem com a Vida. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1997 - 1997 Curso de curta duração em Série Formação do Teleducador - A Trama do Olhar. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1996 - 1996 Curso de curta duração em Série Literatura Infantil como Princípio Educativo. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1996 - 1996 Curso de curta duração em Série XII - Ensino Fundamental. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1994 - 1994 Curso de curta duração em Projeto Pedagogia dos Meios - Ensino Especial. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1994 - 1994 Curso de curta duração em Projeto Pedagogia dos Meios. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1994 - 1994 Curso de curta duração em Projeto Pedagogia dos Meios - Fase VI. Secretaria de Estado da Educação, PNFM, Curitiba, Brasil
- 1992 - 1992 Curso de curta duração em Redação Comercial. Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial - SC, SENAC/SC, Florianopolis, Brasil
- 1987 - 1987 Curso de curta duração em Programação de Computadores. Sigmatron Informática, SIGMATRON, Brasil

Atuação profissional

1. FACULDADE DE AMPÉRE - FAMPER

Vínculo institucional

2007 - Atual Vínculo: Celetista formal , Enquadramento funcional: Professora , Carga horária: 4, Regime: Parcial

2. Secretaria de Estado da Educação - PNFEM

Vínculo institucional

2003 - Atual Vínculo: Servidor público , Enquadramento funcional: Professora titular , Carga horária: 20, Regime: Parcial

2003 - 2009 Vínculo: Servidor público , Enquadramento funcional: Professora titular , Carga horária: 40, Regime: Integral

Atividades

2001 - 2001 Projetos de pesquisa, Estadual
Participação em projetos:
A poesia e a relação dos movimentos literários com os anseios de adolescentes do Ensino Médio

Projetos

2001 - 2001 A poesia e a relação dos movimentos literários com os anseios de adolescentes do Ensino Médio
Situação: Concluído Natureza: Desenvolvimento
Integrantes: Marta Bergamin (Responsável); ;
Financiador(es):

Produção bibliográfica

Artigos completos publicados em periódicos

- BERGAMIN, M.
1. Sertanejo: um paradoxo. Mundo Contemporâneo em Revista. , v.01, p.36 - 50, 2008.

Trabalhos publicados em anais de eventos (completo)

- BERGAMIN, M.
1. A festa do TI TI TI - O poder da linguagem do gênero em uma festa exclusivamente

feminina In: Curso de Aperfeiçoamento de Historia, 2003, Francisco Beltrão.

I Seminário regional de História. Francisco Beltrão: GRAFISUL, 2003. v.01. p.22 – 26

Demais produções bibliográficas

BERGAMIN, M.

1. **Poesias de abertura para os temas: água, saúde, nutrição, alfabetização.** Poesias. Francisco Beltrão:Rotary, 2006. (Outra produção bibliográfica)

Produção Técnica

Demais produções técnicas

1. BERGAMIN, M.
1. **leitura do conto "Urupês"**, 2010. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional)
BERGAMIN, M.
2. **Dança circular e literatura. (Oficina de junho)**, 2008. (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)
BERGAMIN, M.
3. **Dança circular e literatura: sensibilidade (oficina)**, 2008. (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)
BERGAMIN, M.
4. **Dança Circular (oficina)**, 2008. (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)
BERGAMIN, M.
5. **Literatura infanto-juvenil (oficina)**, 2007. (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)
BERGAMIN, M.
6. **Leitura e seus procedimentos**, 2005. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional)
BERGAMIN, M.
7. **I Encontro Descentralizado - Diretrizes Curriculares - Ensino Fundamental - Língua Portuguesa**, 2004. (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)
BERGAMIN, M.
8. **I Reuniao Tecnica Preparatoria - Diretrizes Curriculares - Ensino Fundamental**, 2004. (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)
BERGAMIN, M.
9. **Jornada Pedagógica**, 2004. (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)
BERGAMIN, M.
10. **Montagem de Textos relativos à Semana da Árvore**, 1987. (Outra produção técnica)



Orientações e Supervisões concluídas

(Orientações de teses e dissertações coincidentes com informações na base CAPES, a partir do ano de 1996 orient_teses_capes) 1996)

Trabalhos de conclusão de curso de graduação

1. Ivete delani Morgeuroth. **A importância da imagem no aprendizado**. 2009. Curso (Letras português/espanhol) - Faculdade de Ampére
2. Juliana Carla Rosa Saggiorato. **Leitura**. 2009. Curso (Letras Português/Espanhol) - FACULDADE DE AMPÉRE
3. Cristiane Lucia Huppes. **Leitura de fruição**. 2009. Curso (Letras Português/Espanhol) - FACULDADE DE AMPÉRE
4. Ivete Lurdes Coser. **Leitura e seus processos**. 2009. Curso (Letras Português/Espanhol) - FACULDADE DE AMPÉRE
5. Clenir Riboli Nava. **Leitura: Por que as pessoas não leem?**. 2009. Curso (Letras português/espanhol) - Faculdade de Ampére
6. Egnaldo Deriviani Cesca. **Leitura: Uma prática de prazer**. 2009. Curso (Letras Português/Espanhol) - FACULDADE DE AMPÉRE

