

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ - UFC

CENTRO DE HUMANIDADES

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

LUZIA-HOMEM:
ASPECTOS DA CRÍTICA SOBRE UMA OBRA

Carmélia Maria Aragão

Fortaleza – Ceará

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Carmélia Maria Aragão

LUZIA-HOMEM:
ASPECTOS DA CRÍTICA SOBRE UMA OBRA

Orientador

Prof. Dr. Rafael Sânzio de Azevedo

Fortaleza – Ceará

2008

CARMÉLIA MARIA ARAGÃO

LUZIA-HOMEM: ASPECTOS DA CRÍTICA SOBRE UMA OBRA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará/UFC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador

Prof. Dr. Rafael Sânzio de Azevedo

Fortaleza – Ceará

2008

Carmélia Maria Aragão

LUZIA-HOMEM: ASPECTOS DA CRÍTICA SOBRE UMA OBRA

**Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras da
Universidade Federal do Ceará/UFC como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Letras.**

Data da Aprovação: 30 de junho de 2008

Professora Doutora Fernanda Maria Abreu Coutinho (Coordenadora) - UFC

COMISSÃO EXAMINADORA:

Professor Doutor Rafael Sânzio de Azevedo (Orientador) – UFC

Professora Doutora Maria Neuma Barreto Cavalcante (1ª examinadora) – UFC

Professor Doutor Francisco Alencar Mota (2º examinador) – UVA

AGRADECIMENTOS

À FUNCAP pelo apoio nesses dois anos de pesquisa.

Ao professor Rafael Sânzio de Azevedo, pela orientação;

À professora Maria Neuma Cavalcante, pelas considerações dispensadas a este trabalho no Exame de Qualificação;

Ao professor Francisco Alencar Mota, pela participação na Banca de Defesa deste trabalho;

Às amigas Ticiane Melo e Antônia Rodrigues Teixeira pelo apoio na vida.

As minha avós,
Amélia Ximenes Aragão,
Maria da Conceição Aragão (*in memoriam*)
e aos meus pais,
Carlos e Maria Amélia.

RESUMO

O projeto *Luzia-Homem: aspectos da crítica sobre uma obra* procura investigar os enfoques da crítica na obra *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, bem como a relação entre a figuração desta e a realidade no imaginário popular. Para isto, mediante pesquisa bibliográfica, adotaremos o método investigativo, sem abandonar a análise interpretativa, dividindo essa pesquisa em quatro capítulos. No primeiro, faremos um breve histórico sobre os métodos de análise literária e suas variações. No segundo, contextualizaremos o nosso objeto de estudo na linha do tempo a partir da biografia do autor e analisaremos também os traços esteticamente híbridos da obra e a composição da personagem principal. No terceiro, apresentaremos a fortuna crítica, a qual tivemos acesso, feita ao escritor e ao livro. E, por fim, abriremos uma pequena reflexão sobre a inversão do papel da Literatura para a comunidade sobralense que, ao desfazer o acordo-ficcional, acredita na existência real da personagem.

RÉSUMÉ

Le projet "Luzia-Homem: aspectos da crítica em uma obra" cherche à mettre sous la lumière quelques idées imposées par la critique littéraire sur l'oeuvre "Luzia-Homem" de Domingos Olímpio, aussi que la relation entre cet oeuvre et la réalité issue de l'imaginaire populaire. Pour atteindre ces objectifs, nous adopterons une méthode investigative au moyen d'une recherche bibliographique, sans abandonner l'analyse interprétative. Dans le premier chapitre, nous ferons un rapide rapport historique des méthodes d'analyse littéraire et de leurs variations. Dans le deuxième, nous situerons notre objet d'étude par rapport à la ligne du temps à partir de la biographie de l'auteur et nous analyserons encore les traits hybrides dans l'oeuvre et dans la composition du personnage principal. Dans la troisième section, nous présenterons une partie de tout ce qui a été écrit à propos de l'auteur et du livre. À la fin, nous proposerons une brève réflexion sur l'inversion du rôle de la littérature de vérifié (ou constaté) dans la ville de Sobral, décor du roman, et qui consiste dans l'abandon de l'accord-fictionnel au profit de la croyance en l'existence réelle du personnage.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. A CRÍTICA LITERÁRIA E SEUS MÉTODOS.....	16
2.1. A crítica literária no Brasil.....	23
3. LUZIA-HOMEM: O AUTOR, A PERSONAGEM E O OLHAR IMPRESSIONISTA	29
3.1.O Autor: um escritor fora dos agrupamentos.....	29
3.2. A obra e o tempo	33
3.3. Luzia: a composição da personagem	37
3.4. O olhar impressionista	46
4. LUZIA-HOMEM: A CRÍTICA NA FORMAÇÃO DE UM CÂNONE	
4.1. <i>Luzia-Homem</i> : sob o olhar da crítica.....	54
5. LUZIA-HOMEM E A CIDADE: A QUEBRA DO ACORDO FICCIONAL...72	
6. CONCLUSÃO.....	96
7. BIBLIOGRAFIA UTILIZADA.....	99

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

1. INTRODUÇÃO

Parece óbvio que uma sobralense escolha *Luzia-Homem* como objeto de estudo. Sim, o é, mas ao longo desta pesquisa esclareceremos o motivo. Essa escolha deu-se ainda na graduação, na UFC, no ano de 2002, como uma maneira de revisitar a cidade de Sobral, onde se ambienta a narrativa. Com o passar do tempo, a obra perdeu meu olhar nostálgico inicial, ganhando um olhar teórico sobre seu aspecto esteticamente híbrido, já apontado por José Veríssimo na época de sua publicação, 1903, com “laivos de um espiritualismo romântico”¹, o que reafirmaria Lúcia Miguel-Pereira, “como um livro difícil de ser classificado”².

Ao tentar fazer um levantamento da fortuna crítica sobre a obra, deparamo-nos com a pesquisa de Leite Jr. *O Pictórico em Luzia-Homem*³, a qual chama a atenção para o discurso onírico do autor que se entrega aos devaneios narrativos, fazendo uso de anacolutos, metáforas, símiles, sinestesia e verbos no imperfeito, caracterizando um aspecto impressionista. E ressalta, sobretudo, a valorização da cor e dos efeitos tonais da atmosfera dentro da narrativa, traços que revelam a influência da pintura, salientando-se apenas os detalhes que interessam ao efeito de vista, o que os impressionistas chamavam de “percepção visual do instante”.

Com essa pesquisa, Leite Jr., refuta a teoria de uma obra apenas “naturalista de inspiração regional”, questionando a tradição reflexiva para a classificação das obras dentro dos “períodos literários” que, na maioria das vezes, são apresentados como entidades auto-evidentes, como se fosse possível seccionar o pensamento e o tempo em

¹ VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura*. 6ª série. Belo Horizonte: Itatiaia/SP: USP, 1977.

² MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.

³ OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. *O pictórico em Luzia-Homem*. Fortaleza: Links, 1997.

blocos estanques. Para essa questão, os trabalhos de José Luís Jobim⁴, a propósito dos estudos literários, demonstram que, da mesma forma em que há variações temporais na construção do conceito de Literatura, haveria, conseqüentemente, também na forma de “estudar”, “avaliar” e “valorizar” os objetos de estudo da Literatura: as obras literárias. Sob esse prisma haveríamos de atentar sempre para uma série de reflexões sobre os efeitos da temporalidade que se cruzam na própria leitura e, especialmente, as diferenças do passado vistas sob a ótica do presente.

Das críticas feitas a Domingos Olímpio, são inevitáveis as comparações a Oliveira Paiva de “linguagem viva, espontânea e inventiva”⁵. Assim como Alencar e Machado de Assis, Domingos Olímpio também não saiu incólume à crítica ideológica, acusado de conivência com a miséria dos retirantes, com o patriarcalismo, o nepotismo e o coronelismo gerados pela “indústria da seca”. Também foi apontado pelas questões de gênero ao escrever a história de uma “homossexual”, ou de não ter a “coragem” de fazê-lo, como afirma categoricamente Wilson Martins⁶: “É que, como Adolfo Caminha tivera a coragem de escrever uma novela sobre pederastia, Domingos Olímpio, sob o título que todos têm lido apenas como uma imagem, não hesitou em publicar o romance da lesbiana que se ignorava”. Lúcia Miguel-Pereira ressalta também os poucos conhecimentos geográficos do autor, pois “logo no período inicial de *Luzia-Homem* há uma troca entre ‘aclive’ e ‘declive’, extremante chocante”, mas o escritor não deixa de ser um “autêntico e forte romancista regional”.

Leite Jr. também observa a relação do autor com a cidade natal, em que as descrições ganham uma perspectiva de resgate e reconhecimento das próprias raízes, ao contrário do que fizeram Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha. O narrador emprega um

⁴ JOBIM, José Luís, *Formas da Teoria*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

⁵ ALMEIDA, José Maurício Gomes de, *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1999.

⁶ MARTINS, Wilson. *História da Inteligência no Brasil (1897-1914)*. V.5. São Paulo: Cultrix, 1978.

discurso nostálgico, mais romântico que naturalista: “A salvação estava em Sobral, na cidade formosa e opulenta”⁷. Esse tom evocativo será visto, embora superficialmente, na quarta parte de nosso estudo como o discurso que a cidade criou sobre si mesma, projetando a personagem do livro para a realidade. Referindo-nos a Barthes: “o mito é uma fala”⁸.

Em *Sobral: Opulência e Tradição*⁹, Nilson Almino de Freitas tenta recuperar a origem, a causa e as conseqüências da visão exacerbada da cidade sobre si mesma e para com as outras do Estado. Afinal: Por que “Princesa do Norte”? Por que “cidade intelectual”? Por que “Estados Unidos do Ceará”?

Desde a sua origem como Vila Distinta Real de Sobral, no século XVIII, a elite, que é sinônimo de poder tanto de posses dos meios de produção como do acesso ao saber, criou para si um discurso ou o mito da “sobralidade”, construindo-o em atas, documentos, monumentos, instituições. Trata-se de uma “tradição inventada”¹⁰, termo utilizado por Hobsbawn para justificar um passado que não se sabe como ou quem criou, mas que está no inconsciente coletivo.

Como *Luzia-Homem* é o entrecruzamento de várias narrativas correntes no imaginário popular sertanejo e que nos chegaram hoje pela oralidade, a personagem está também disseminada dentro dos mitos dessa elite local que, além de sustentar outros, utiliza-se de Luzia para afirmar sua identidade. A conseqüência disso, portanto, foi uma quebra no “acordo ficcional”¹¹, ou seja, no pacto primordial entre autor e leitor para que sejam estabelecidos os limites da ficção. Mas, por se tratar de um escritor sobralense, que esteve na cidade durante o período da grande seca de 1877, acredita-se

⁷ OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Editora Ática, 11ª edição, 1991.

⁸ BARTHES, Roland, *Mitologias*. Trad Rita Boungermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

⁹ FREITAS, Nilson Almino. *Sobral Opulência e Tradição*. Sobral. Edições Uva, 2000.

¹⁰ HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs). *A Invenção das Tradições*. Tradução: Celina Cardin Cavalcante. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

¹¹ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo. Companhia das Letras, 1999.

que seja uma “narrativa verossímil” sobre uma retirante de força extraordinária que morreu ao tentar defender sua honra.

Para finalizar, neste trabalho, mediante pesquisa bibliográfica, adotaremos o método investigativo, sem abandonar a análise interpretativa, a fim de fazer um apanhado da crítica sobre Domingos Olímpio e *Luzia-Homem*. Abriremos também uma pequena reflexão sobre a inversão do papel da Literatura para a comunidade sobralense. Embora saibamos que a existência da Literatura suponha, ao mesmo tempo, “a impossibilidade de se fechar sobre si mesma e a de se confundir com a sociedade comum”¹², é fato que a personagem se projetou para além da ficção, e o livro, por sua vez, é visto pelos habitantes de Sobral talvez como a melhor obra da Literatura Brasileira.

¹² MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

2. A CRÍTICA LITERÁRIA E SEUS MÉTODOS

Ao contrário do que pensa o senso comum, a crítica não diz “verdades absolutas” sobre uma determinada obra. Segundo Barthes [1982] ela é “metalinguagem, linguagem sobre linguagem e está, portanto, submetida às mesmas exigências da linguagem literária. Assim como a linguagem literária não pode dizer o mundo, a linguagem crítica não pode dizer a obra (...), o que faz a boa crítica, não é sua veracidade, mas sua validade, a força de sua sistemática”. Ainda no século XIX, no Brasil, Machado de Assis já esclarecia aos seus leitores, em 1858, no artigo “O Ideal do Crítico”, que exercer crítica não era uma tarefa fácil, pois assim como para a representação literária, como para a representação política, sempre é preciso ter alguma coisa a mais que um simples desejo de falar.

Em suas análises sobre a História da Literatura, José Luís Jobim nos chama a atenção para as variações temporais na delimitação do objeto abstrato “literatura” observando que, da mesma forma que há variações temporais na construção de seu conceito, haveria, conseqüentemente, na forma de “estudar”, “avaliar” e “valorizar” os objetos de estudo da literatura, as obras literárias:

Cada época tem seu quadro de referência para identificar a literatura, tem suas *normas estéticas*, a partir das quais se efetuam julgamentos. Em outras palavras, cada época tem suas convenções, valores, visões do mundo, formando certo universo, cujos elementos interdependentes mantêm entre si relações associativas e funcionais, em constante processo. Uma obra pode ser considerada literária (ou não) em função de

um julgamento que, em cada período, é consequência das normas estéticas a partir das quais se julga. Ou seja, considerar um texto literário (ou não) dependerá do contexto [JOBIM, 1992:129].

E complementa ainda, ao indagar sobre as questões mais frequentes, a respeito do modo de produção e leitura sobre os textos aos quais empregamos a rubrica de “estudos literários”:

Como, por que, para que, a partir de que princípios eles [os estudos literários] foram produzidos e recebidos? A resposta a estas questões poderia ser mais fácil, se lançássemos mão da memória dos esforços passados, desde os estágios hoje considerados mais ingênuos de abordagem do literário — em que imperava um impressionismo crítico generalizado e generalizante, expresso e ilustrado pelos textos de opinião descompromissada —, até um estágio em que se instauram princípios, métodos e teorias mais densamente articuladas em manuais, tratados, revistas, escolas, disciplinas [JOBIM, 2003: 122-3].

O termo “crítica literária” surgiu apenas no século XIX com a disseminação do romance nos jornais. Porém, a palavra *crítica*, segundo o *Dicionário de Termos Literários*, veio do grego, como nos apresenta Massaud Moisés:

Gr. *Krínein*, julgar, através do feminino da forma latina, *criticus*, a, um. Fr. *Critique*; ing. *Criticism*; al. *Kritik*. Como revela a etimologia, a crítica pressupõe o ato de julgar, isto é, conferir valor às coisas, no caso de obras literárias. (...) Inicialmente, o termo vinculava-se à Lógica, mas já no século IV a.C. a crítica estética era praticada entre os gregos, sem menção do nome: o vocábulo “crítico” apenas se empregava na acepção de “censor” literário, vizinha de “gramático”. (...) A crítica nasceu na

Grécia, com Platão e Aristóteles. E tão lúcidas, embora parciais e truncadas, foram suas ponderações na matéria, que implantaram os padrões básicos da crítica literária válidos ainda hoje [MOISÉS, 2004:96-7].

Embora se ocupasse das idéias críticas mais ligadas à Estética do que à Literatura propriamente dita, Platão disseminou, por seus *Diálogos* e pela *República das Leis*, observações que fundaram uma linhagem crítica ainda em atividade. Para ele a poesia cumpriria o papel de despertar o leitor, ou ouvinte, para a contemplação da beleza absoluta entrevista pelo seu criador. Platão também classifica as artes em menores, quando oferecem apenas o deleite, e nobres, quando se faz ouvir a voz dos deuses, por meio da “inspiração” do poeta. Sendo assim, e considerando que a verdadeira realidade se encontra no mundo das idéias, o filósofo conclui que a poesia consiste em uma falsidade, na imitação de uma imitação, visto restringir-se à superfície das coisas.

Aristóteles, discípulo e continuador das idéias de Platão, coloca-se em posição contrária à do mestre: funda sua visão da poética na separação entre moral e beleza e na classificação das obras segundo as analogias nucleares (gêneros literários): o seu intuito, mais ontológico que normativo, consistia em buscar saber como são os objetos, não como devem ser. E, generalizando a partir da observação, nota que as obras criadas obedecem ao princípio da mimese, ou seja, a imitação da realidade, mas não enquanto cópia, como dizia Platão, mas enquanto recriação na utilização de um processo estruturador semelhante ao que preside a Natureza.

Ainda nos gregos, na segunda metade do século I a. C. encontramos outro tratado, mas de ordem puramente estética, cuja visão de arte contrariava Platão e Aristóteles. Nele, o *Tratado do Sublime*, atribuído a Longino, o valor das obras não

residia no estilo e na perfeição das formas, como diziam os anteriores, mas na altitude dos sentimentos e idéias, no sublime. Com esse tratado, temos não só a primeira tentativa de interpretação do fato literário, como também a localização, ainda que teórica, do objeto próprio da crítica: julgar a qualidade das obras, determinando o que é “bom” ou “mau”.

Com Horácio, também no século I a. C., encontramos na sua *Arte Poética* (ou *Epístola ad Pisones*), normas e conselhos aos que pretendiam elaborar obras dramáticas. Porém, este retoma a visão platônica e advoga a existência de fins éticos para o exercício da Literatura e considera que o alcance moral da arte se efetua por meio de regras precisas e inflexíveis, o que transformaria a crítica numa disciplina normativa, didática e apriorística.

Durante a Idade Média, a *Arte Poética* de Horácio foi adotada como principal manual do fazer poético em detrimento da *Poética* de Aristóteles, que seria retomada apenas com o Humanismo e o Renascimento devido à redescoberta da cultura greco-latina, cujos ditames teóricos da Antigüidade reinaram durante séculos, até serem abalados em 1674 com a *Arte Poética* de Boileau, culminando, uma década depois, 1683, na *Querelle des anciens et des modernes*, que perdurou até 1719. Nesta Querela dos Antigos e Modernos os opositores do credo clássico preconizavam o emprego do francês em lugar do latim, e acreditavam que os autores modernos eram mais sábios que os antigos, como se evidenciava com o progresso das Ciências e da Filosofia nos séculos XVI e XVII. Vale ressaltar que essa questão se estenderia por quase todo o século XVIII.

Na segunda metade do século XVIII ainda prosseguiram as reações contra as doutrinas neoclássicas, porém foram os alemães os primeiros a romper com a estética vigente e a predicar uma crítica que se pautava na identificação do crítico e da obra.

Inicialmente temos J.G. Herder, que exerceria toda sua influência sobre Goethe; temos também os irmãos Schlegel, cuja crítica orientava-se segundo os padrões do Romantismo e, por fim, F.W.J Schelling, em cuja *Filosofia da Arte* observa-se um idealismo transcendental radicado numa visão nova das idéias platônicas em matéria de estética. Na França, encontraremos Madame de Staël, com *De La Littérature considerée dans les rapports avec les institutions sociales* (1800) e *De L'Allemagne*; e Chateaubriand com *Le Génie du Christianisme* (1852,) refletindo acerca da importância da religião e da natureza como alicerces da arte e da beleza.

Na Inglaterra temos também Coleridge, conhecido como um dos representantes mais sólidos da história da crítica, que acreditava na imaginação como uma faculdade estética por excelência e buscava um esquema dialético de interpretação e julgamento explorando as relações entre Natureza e Arte. Coleridge imprimiu à crítica uma orientação metafísica, colhendo dos alemães suas influências.

Mas foi com Sainte-Beuve que chegamos ao início da crítica moderna, não só porque se inaugurou a “crítica de jornal”, mas porque se buscou com seus métodos um rigor quase científico. Sainte-Beuve escreveu os famosos *Lundis* (*Causeries du Lundi*, 11 vols; *Nouveaux Lundis*, 13 vols. cadernos de crítica literária que vão de 1851 a aproximadamente 1872). O crítico francês procurou assumir ante a obra literária uma posição isenta, impessoal, despida de preconceitos ou espírito de sistema. Visava à compreensão dos autores, através de suas biografias. Embora se ativesse a esse particular, divisava a possibilidade de generalizações correspondentes às das Ciências, mas não arriscou sugeri-las.

Na segunda metade do século XIX, Taine apresentou-nos uma crítica de caráter mais científico, filosófico e sociológico baseando-se nas idéias de Auguste Comte (*História da Literatura Inglesa*, 5 vols, 1864-1869; *Filosofia da Arte*, 1865). As idéias

de Taine calcavam-se no pensamento de que a obra de arte derivava de três causas determinantes: a raça (race), o meio (milieu) e o momento (moment). Porém, na contramão de seu cientificismo insurgiram-se Flaubert e Baudelaire, propugnadores de uma crítica atenta aos aspectos estéticos da obra literária cultivando o esteticismo, o individualismo e um subjetivismo quase visionário. Mas o monopólio de Taine deu-se apenas até o final do século com o avanço da crítica impressionista que visava apenas às impressões que a obra provocava no leitor; seus principais representantes foram: Jules Lemaître, Anatole France e Remy de Gourmont.

Concomitantemente a essa corrente, desenvolveu-se o pensamento de Benedetto Croce, que procurava o meio-termo entre subjetivismo e o cientificismo. Croce partiu da noção de que a Arte é intuição-expressão já que a percepção implica obrigatoriamente a forma com que se exprime. É interessante ressaltar que Croce rechaça a função mimética da obra de arte, além de toda sorte de teorização apriorística ou universalizante, como, por exemplo, os gêneros literários, pois para ele a intuição se manifesta numa forma única e irrepetível, e a crítica deveria ater-se à obra em si e não às generalizações ou regras.

No entanto, antes de abordarmos as várias correntes do pensamento crítico do século XX seria interessante lembrarmos as palavras de René Wellek [1963] sobre esse período:

Tanto o século XVIII como o XIX foram chamados de a “idade da crítica”: seguramente o século XX merece esse título como uma desforra. Não somente uma verdadeira caudal de crítica sobre nós, mas a crítica tomou conta de si mesma, ganhou um *status* público muito maior e desenvolveu nas décadas recentes novos métodos e novas avaliações. A crítica que, mesmo em fins do século XIX, não tinha mais do que uma

significação local fora da França e da Inglaterra, fez-se ouvir em países que antes pareciam achar-se na periferia do pensamento crítico; na Itália desde Croce, na Rússia, na Espanha, nos Estados Unidos [Wellek,1963:295].

Baseando-se ainda nas idéias de Croce, mas dando início ao *New Criticism*, I.A. Richards publica, em 1923, em parceria com C.K.Ogden, *The Meaning of Meaning*, e em 1924, *Principles of Literary Criticism*, obra com a qual inicia quase formalmente a crítica moderna. Para ele, o crítico deveria estabelecer o valor de uma obra a partir de suas “idiossincrasias pessoais”, pois se portar como crítico seria desempenhar o papel de juiz de valores. Juntamente com Richards, outro nome que exerceu grande influência sobre o *New Criticism* foi o de T. S. Eliot. Seus ensaios (*The Sacred Wood*, 1920; *Selected Essays*, 1932; *On Poetry and Poets*, 1956, etc.) focalizavam os problemas teóricos suscitados pela crítica e conceitos que levantaram debates na época. Para Eliot, a crítica, ao se justificar por si própria, atribui a função de orientar o gosto do leitor por intermédio da análise da comparação, de instalar uma tradição entre o presente e o passado segundo uma ordem clássica.

Durante o século XX muitas correntes do pensamento crítico ocorreram simultaneamente. Após a década de 20, arrefecido o *New Criticism*, conviverão a crítica marxista e a psicanalista. Porém, à margem dessas tendências críticas que se desenvolveram a partir da I Guerra Mundial, mas, ao mesmo tempo incorporando-se a elas, encontramos as teorias e as práticas fundamentadas na Lingüística como o Formalismo russo que estudava, sobretudo, o problema da linguagem poética concebida como uma linguagem caracterizada pela deformação da fala comum. E após a II Guerra Mundial o existencialismo dominou todo o cenário intelectual alemão e francês, tendo Jean-Paul Sartre como principal expositor.

Incorporando as teorias lingüísticas de Saussure (*Cours de Linguistique Générale*, 1916) do Formalismo russo, do *New Criticism* norte-americano, e recebendo da Antropologia e da Etnologia (Claude Lévi-Strauss, *Antropologie Structurale*; Michel Foucault, *Les mots et les choses*), surge o Estruturalismo na década de 60. Nascido na França, cedo se disseminou por toda parte, graças ao messianismo doutrinário de Roland Barthes. Em linhas gerais, a crítica estruturalista situava a Literatura no contexto geral da Língua e, por conseguinte, da Semiologia ou Semiótica. Ainda na década de 60, desenvolveu-se paralelamente à onda estruturalista e formalista, a “estética da recepção” (*rezeptinsaesthetik*). A partir da conferência “A História Literária como Desafio à Ciência Literária”, Hans Robert Jauss colocou, pela primeira vez, o leitor como criador do sentido de uma obra, como parte da crítica.

Por fim, irrompe, concomitantemente, às demais correntes da década de 60, o desconstrucionismo sob o olhar de Jaques Derrida e suas duas obras seminais: *De la Grammatologie* e *L'Écriture et la Différence*. O desconstrucionismo fazia oposição à lógica dicotômica dos estruturalistas de dividir os textos em construção em sistemas lógicos.

2.1. A CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL

No Brasil, o pensamento crítico ou estético apareceu mais claramente durante o Arcadismo nos séculos XVII e XVIII, em versos, como era comum na época. Declarações de princípios ou artes poéticas apareceram em Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga, entre outros. Apesar do Classicismo ou do Neoclassicismo vigente, já despontavam alguns conceitos criados pelo Romantismo, como a exaltação ao papel do “gênio”, que não era exatamente aquele que se destacava em termos de originalidade,

mas o que seguia perfeitamente a conveniência da linguagem e das regras. Porém, assim como no Romantismo, o grande artista é o resultado de “um favor divino”. Por outro lado, os conceitos de beleza, arte, perfeição estavam presos à noção horaciana do *docere cum delectare* que reúne além de arte e beleza, também, arte e moral segundo os cânones do credo clássico.

Nas duas primeiras décadas do século XIX, ainda marcadas pela indecisão dos estilos neoclássico, iluminista, romântico, temos a querela de José Bonifácio quanto ao lugar que ocupa na literatura brasileira defendida por Afrânio Peixoto como nosso primeiro romântico com o livro *Poesias Avulsas*. Porém, logo na dedicatória, o autor se diz admirador e imitador do credo clássico, bem como da poesia hebraica do Antigo Testamento, ao mesmo tempo em que também admirava e seguia as poesias inglesa e alemã “sem rimas”. Mas foi com Gonçalves de Magalhães que se estabeleceu o romantismo brasileiro com o livro *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836). Magalhães, além de ser marco inaugural na nova escola que surgia, também foi teorizador das transformações em curso. Segundo Afrânio Coutinho, podemos encontrar nele alguns dos conceitos ou dos problemas dominantes da literatura brasileira da era romântica:

Podem apontar-se alguns desses conceitos ou problemas teóricos dos críticos brasileiros da era romântica. Alguns desses são temas permanentes na filosofia da literatura e da arte, outros são peculiares a uma literatura nova, em vias de formação e autonomia, a partir do transplante de literatura de outro continente. Assim: a idéia de natureza; a busca do caráter nacional e do caráter que deve assumir a produção literária para ser ‘brasileira’; o instinto de nacionalidade na literatura, o indianismo ou o indígena como elemento diferenciador; (...) o problema da língua portuguesa no Brasil e sua diferenciação literária (...) Em

resumo, todo esse conjunto de idéias — que podem reunir a forma “Que é ser brasileiro” [COUTINHO, 1989:484].

Como representantes da doutrina romântica e sua busca pela nacionalidade temos, além de Gonçalves de Magalhães, Santiago Nunes Ribeiro, Gonçalves Dias, José de Alencar, João Salomé Queiroga, Macedo Soares, Varnhagen, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Bernardo Guimarães e Machado de Assis.

O intuito de dar autonomia e fisionomia à literatura brasileira seguiu-se também durante o Realismo e o Naturalismo, apesar dos postulados cientificistas. Durante essa época, em vez da beleza absoluta, passou-se a encarar a produção artística condicionada ao relativismo de tempo e lugar do autor, ao tipo da sociedade que o viu nascer, para assim melhor compreender e interpretar o fenômeno literário. Como inspiradores intelectuais, ao lado de Taine, também enumeramos Comte, Spencer, Buckle. Segundo Afrânio Coutinho, com a verdadeira independência e a implantação da República, o período de 1870 a 1890 ficou conhecido como a “Renascença Brasileira” devido a sua produção intelectual. Os representantes da crítica naturalista e positivista são: Rocha Lima, Capistrano de Abreu, Araripe Júnior, Sílvio Romero, Clóvis Beviláqua, Artur Orlando, José Veríssimo.

Wilson Martins em seu livro *A Crítica Literária do Brasil* estabelece-nos a maleabilidade dos nossos cânones, cristalizados pela crítica, ao longo do tempo, segundo a linha de pensamento e o método desenvolvido por cada crítico. Wilson Martins também problematiza, assim como Afrânio Coutinho, nosso marco crítico inicial e ironiza sobre a nossa produção intelectual afirmando que “houve crítica no Brasil antes de haver críticos”:

(...) De fato, embora a tradução do *Essay on Criticism*, de Alexander Poper (1688-1784), pelo Conde Aguiar, não tenha sido “o primeiro livro impresso no Brasil” como quer Alceu Amoroso Lima, sempre é certo que foi um dos primeiros (1810) servindo de forma algo requeitada os preceitos da poética clássica que, entre nós, já haviam sido expostos, cerca de meio século antes e com talento sem dúvida comparável, por Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814), na conhecida *Epístola a Basílio da Gama*. Assim, em certo sentido desmentindo o postulado de Albert Thibaudet, houve crítica no Brasil antes de haver críticos, ainda que fosse preciso esperar o século XIX, bem entendido, para que a preocupação metodológica, com os debates correspondentes, adquirisse o caráter sistemático e deliberado que lhes conhecemos até alcançar o paroxismo dos nossos dias [MARTINS, 1983:21].

Porém, só tivemos consciência da crítica quando nosso número de críticos tornou-a perceptível como fato histórico, sendo possível traçar um quadro cronológico como tentou nos apresentar Sílvio Romero na sua *História da Literatura Brasileira*. O defeito dessa classificação, como nas outras da mesma época, é o da crença romântica no progresso necessário que faz com que a crítica tendo-se iniciado com os *precursores* (fase que vai de 1831 a 1851, com Varnhagen, Abreu e Lima, Domingos de Magalhães, Emílio Adet, Torres-Homem, Porto-Alegre) evolua depois para o *período intermediário* (fase sem investigações eruditas e veleidades retóricas de estafado classicismo, vai de 1851 a 1870, com Antônio Joaquim de Melo, Sotero dos Reis e o cônego Fernandes Pinheiro), para uma *reação científica* ou *estética* (uma crítica integral das manifestações espirituais da nação, estudando o meio, as raças, o folclore, as tradições, tentando

elucidar os assuntos nacionais à luz da filosofia superior do evolucionismo spenciano. Os representantes dessa fase são Celso de Magalhães, Rocha Lima, Silvio Romero, entre outros), não passando outras correntes que acaso poderiam existir com atividades por vezes paradoxais e metafísicas, que para Silvio Romero seria um método obscuro e retrógrado.

Sílvio Romero assinala-se como introdutor do verdadeiro princípio etnográfico na crítica brasileira. Porém não faz distinção entre a crítica literária e as demais, confundindo como idênticas a religiosa e a literária. Também deprecia a participação de José Veríssimo como um estudioso de ordem puramente retórica e não raro gramatical; coloca Araripe Jr. como parte da crítica impressionista, umas vezes paradoxal e metafísica, outras, obscura e rebuscada.

Embora bastante ridicularizado por Sílvio Romero, José Veríssimo tinha uma visão mais estética da literatura, o que influenciaria a nossa análise literária moderna. Veríssimo observou que a crítica brasileira tem raízes diretas na que se fazia em Portugal pelos órgãos das academias e arcádias e pelos censores oficiais. Dizia também que a crítica como um ramo independente da Literatura, nasceu com o Romantismo, ou antes, com os estudos biográficos e literários no *Patriota* de Araújo Guimarães, no *Parnaso Brasileiro* de Cunha Barbosa, na *Niterói* de Gonçalves de Magalhães e Porto-Alegre, embora não passassem de impressões e considerações gerais sobre a produção brasileira. Apesar das diferenças entre Veríssimo e Romero, sente-se também a crença no progresso necessário de orientação dentro de seus trabalhos.

Influenciado pelo pensamento dos dois estudiosos citados acima, em 1919, Ronald de Carvalho lança *Pequena História da Literatura Brasileira*, seguindo uma linha mais estética. Porém, Ronald toma como marco da nossa crítica a Escola de Recife com os trabalhos de Tobias Barreto. Mais tarde, Alceu Amoroso Lima inaugura, com

um artigo publicado no *Jornal do Comércio*, de 08 de novembro de 1936, uma nova fase da análise literária brasileira assinalando três momentos sucessivos de sua evolução: o empírico, o construtivo e o estético. Mas foi com o regresso de Afrânio Coutinho dos Estados Unidos que a nossa crítica ganhou um caráter mais metodológico sob o ângulo do *New Criticism* anglo-americano. Na época, era praticada em jornais de modo superficial e ligeiro em que o crítico emitia sua “impressão” sobre determinada obra. Afrânio Coutinho propunha substituir essa forma inferior pelo que se denomina de “crítica universitária” de embasamento acadêmico.

Ao explanar sobre a História da Crítica, a partir da leitura de Welleck, Massaud Moisés, Wilson Martins entre outros, pretendemos deixar claras as variações temporais no enfoque das obras literárias e fazer um recorte sobre os diversos pontos de vista na obra *Luzia-Homem* de Domingos Olímpio. Ainda hoje, apesar dos poucos trabalhos dedicados ao livro e ao autor, ambos figuram dentro dos manuais de Literatura de circulação nacional, sorte que não tiveram muitos que talvez possuísem expressividade literária maior na época em que *Luzia-Homem* foi publicado.

3. LUZIA-HOMEM: O AUTOR, A PERSONAGEM E O OLHAR IMPRESSIONISTA

Embora Barthes considere errônea a *interpretação* da obra biografia do autor, seguiremos as palavras de Mangueneau [1995] para quem da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor, ou seja, não está fora de seu contexto biográfico. Portanto, neste segundo capítulo contextualizaremos nosso objeto de estudo na linha do tempo a partir da biografia de Domingos Olímpio e da sociedade na qual o livro foi concebido, e analisaremos também os aspectos esteticamente híbridos de *Luzia-Homem*, ressaltando o impressionismo apontado por Leite Jr.

3.1 O AUTOR: UM ESCRITOR FORA DOS AGRUPAMENTOS

Eu me formei, como se formam as rochas, por um processo de aglomeração lenta, imperceptível, sem plano, sem coordenação sistemática, cujas cristalizações vão assumindo formas monstruosas ou pitorescas, sob a ação das intempéries, as erosões do ambiente.

(Domingos Olímpio¹³)

A respeito do século XIX no Brasil, a historiadora Mary Del Priore¹⁴ faz o seguinte comentário: “o século XIX abriu-se com um suspiro romântico e fechou-se com o higienismo frio de confesores e médicos”. Foi na metade desse século

¹³ OLÍMPIO, Domingos in LIRA, Pe. João Mendes. *A Vida e a Obra de Domingos Olímpio*, Sobral, 1972

¹⁴ DEL PRIORE, Mary. *História do Amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.p. 220.

intelectualmente dividido que nasceu **Domingos Olímpio** Braga Cavalcanti, no dia 18 de setembro de 1850, na cidade de Sobral, Ceará.

Enquanto na Europa despontavam os primeiros ecos da estética realista e as transformações científicas e tecnológicas, tal como confessaria Zola mais adiante (“A humanidade resvala vertiginosamente pelos fortes declives da ciência”), o Brasil, jovem império, se encerrava nos mistérios da estética romântica e na busca de uma identidade nacional.

Em sua pequena autobiografia *apud* LIRA, Pe. João Mendes [1977] Domingos Olímpio enumera como leituras para sua formação intelectual alguns nomes que nos explicam hoje seu texto eloqüente e com traços marcadamente românticos, tais como: Victor Hugo, Alexandre Dumas (pai), Eugène Sue, Paul Fèval, César Cantu (*História Universal*), A. Radcliffe, Gonçalves Dias, entre outros.

Ao entrar para o curso de Direito, em Recife, foi contemporâneo de Castro Alves e de Tobias Barreto; o primeiro arrancava aplausos dos acadêmicos com versos condoreiros e inflamados discursos em defesa da abolição; o segundo era o ídolo dos jovens idealistas como ele próprio que teve uma vida marcada por suas posições políticas.

Formado bacharel em 1873, regressou ao Ceará, onde exerceu intensa atividade jornalística como abolicionista e republicano. Em 1875, foi nomeado promotor de Sobral onde permaneceu até o final da Grande Seca de 1877-79 conhecendo a miséria dos retirantes retratados em *Luzia-Homem*. Durante sua permanência nessa cidade encenou também muitas de suas peças no Teatro Apolo, fundado por ele e alguns companheiros. Porém, a oposição ao governo dos Acioli obrigou-o a exilar-se, em 1879, em Belém do Pará, transferindo-se para o Rio de Janeiro, capital do País, apenas em 1891.

Testemunha ativa dos dias áureos do Império, bem como da sua derrocada, procurou retratar o período de transição para a República em *O Almirante*, romance publicado em folhetim. Testemunhou também: a Guerra do Paraguai e suas conseqüências; a fundação do Clube Republicano e do Jornal *A República*, 1870; o violento conflito espiritual da Questão Religiosa, 1874; a Grande Seca de 1877 de que trata sua obra-capital, *Luzia-Homem*; a Abolição e a Questão Militar, 1888; a primeira Constituição republicana, 1891; o governo de Floriano Peixoto e a rebelião federalista, 1892; a fundação da Academia Brasileira de Letras, 1896; a Guerra de Canudos, 1897; enfim, acontecimentos marcantes que alteraram, de certa forma, a vida nacional.

O ano de 1892 foi um dos mais importantes na vida pessoal e na carreira jurídica do escritor. Casou-se pela segunda vez, depois de um longo luto. Para ele, aquela segunda união seria início de um “tempo de rejuvenescimento e colheita”. E também, nesse mesmo ano, participou do grupo de trabalho diplomático do ministro das Relações Exteriores, o Barão do Rio Branco, missão diplomática que lhe rendeu bastante prestígio, pois discutiria o problema das fronteiras com a Argentina, conhecido como Questão das Missões.

Em 1903, publicou *Luzia-Homem* em livro e, no ano seguinte, fundou a revista *Os Anais*, “um semanário de Literatura, Arte, Ciência e Indústria”. Nele escreveu crônicas políticas sob o pseudônimo de **Pojucan** e **Jaybara**. Publicou ainda, em folhetim, *O Almirante* e deixou 11 capítulos do inconcluso *O Uirapuru*, novela que falava dos costumes do Norte, provavelmente reflexo dos anos em que morou em Belém.

O semanário tinha como colaboradores: Silvio Romero, José Veríssimo, Coelho Neto, Clóvis Bevilácqua, Araripe Jr., João do Rio, Euclides da Cunha,

Guimarães Passos entre outros nomes de grande destaque da época. Domingos Olímpio também redigiu para os jornais cariocas como *O País*, *Correio Mercantil* e *O Comércio*.

Candidatou-se à Academia Brasileira de Letras, em 1905, mas retirou sua candidatura devido ao favoritismo explícito a Mário de Alencar, filho de José de Alencar e “afilhado” de Machado de Assis. Sua desistência rendeu-lhe homenagens em jornais de outros estados como no periódico baiano *A República*, um artigo de Almachio Dinis, n’*O Jornal do Comércio* de Juiz de Fora, um artigo de Belmiro Braga, além de outros artigos publicados n’*Os Anais*.

Domingos Olímpio faleceu no Rio de Janeiro, no dia 6 de outubro de 1906. Casou-se por duas vezes e teve, ao todo, sete filhos. Acredita-se que a causa de sua morte, complicações cardiovasculares, fora provocada pelo excesso de trabalho, pois em data próxima ao seu falecimento defendera uma causa até a última instância de apelação. Mesmo bem-sucedido, sofrera um forte desgaste emocional decorrente de sua brilhante defesa.

O que há de mais peculiar em Domingos Olímpio é que apesar de compartilhar das idéias vigentes de sua época, as correntes filosóficas do século XIX e da convivência com diversas correntes estéticas: Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo, além de sua intensa carreira jornalística, é um escritor considerado “fora dos agrupamentos”¹⁵ assim como sua obra capital.

Maingueneau acreditava que a vida literária se estruturava conforme suas tribos, as quais se distribuem com base em reivindicações estéticas distintas. No entanto, mesmo os escritores que negam o tribalismo literário pretendendo viver apenas de si mesmos estão, de certo modo, indicando sua posição no campo artístico, uma vez que é da tensão entre essas tribos e seus marginais que sobrevive o campo literário.

¹⁵ LINHARES, Mário. *História Literária do Ceará*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio.1948, p.97.

Certamente Domingos Olímpio não teria a consciência de que ao se colocar como um escritor “fora dos agrupamentos” estaria dando à sua vida e à sua obra um traço daquele que está à margem e que isso o diferenciaria mais tarde de seus contemporâneos. Hoje encontramos para *Luzia-Homem* diversas classificações, tais como: impressionista, naturalista, regionalista, realista, romântica e também com certos traços do barroco.

Domingos Olímpio, além de romancista e teatrólogo, foi também cronista e contista, porém, somente o romancista foi de maior expressão. Podemos enumerar suas obras em:

Publicadas: *Luzia-Homem* (romance) e *O Almirante* (romance)

Inéditas: *Rochedos que choram, A perdição, Túnica de Néssus, Tântalo* (dramas); *Um par de Galhetas, Domitília* (comédia); *Os Maçons e O Bispo* (episódio burlesco); *História da Missão Especial em Washington, A Questão do Acre, A Loucura na Política, Uirapuru, O Negro.*

3.2. A OBRA E O TEMPO

O romance *Luzia-Homem* (doravante **LH**) foi publicado em 1903, juntamente com *Brigue Flibusteiro* de Virgílio Várzea, considerados por José Veríssimo os melhores daquele ano. Pela maior parte da crítica é classificado como “naturalista de inspiração regional” devido aos seus traços mais aparentes ou devido ao estereótipo que se tem da cultura nordestina.

No Brasil, de acordo com Nelson Werneck Sodré¹⁶, no que se refere ao naturalismo são muitos, relativamente, os livros, mas são poucos os que sobreviveram. Há, durante esse período, o crescimento da prosa sobre a poesia. O romance deixa, em

¹⁶ SODRÉ, Nelson Werneck *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1965. p. 161.

parte, seu caráter de entretenimento e passa a ter preocupações científicas, filosóficas e sociológicas que resultaram na crua denúncia dos vícios burgueses e das contradições sociais. O sexo, que antes fora banido das narrativas, ocupava agora uma posição exagerada havendo, por conseguinte, uma mudança do ponto de vista em relação às mulheres, ou seja, as antigas “donzelas inatingíveis” transformaram-se em “fêmeas históricas”, característica que não encontramos em *Luzia-Homem*.

Ainda sobre o programa da estética realista-naturalista, não podemos deixar de falar sobre a pretensa criação de uma linguagem descritiva (ou neutra) que, segundo Alfredo Bosi, provocou certo artificialismo dentro da produção literária, pois não ocultava o fato de que o autor carregava de tons sombrios o destino de suas criaturas e que devemos atentar para a galeria de seres distorcidos ou acachapados pelo *fatum*: o mulato Raimundo, a negra Bertoleza, Pombinha, o “Coruja”, de Aluísio Azevedo, os protagonistas de Adolfo Caminha em *A Normalista* e *o Bom Crioulo*.

Sobre o fracasso da *escrita neutra* pretendida pelos realistas-naturalistas, é interessante citar a opinião de Barthes:

(...) Essa escrita de Maupassant, de Zola, de Daudet, a que se poderia chamar de escrita realista, é um combinado dos sinais formais da Literatura (“passé simple”, estilo indireto, ritmo escrito) e dos sinais não menos formais do realismo (elementos trazidos da linguagem popular, palavras fortes dialetais, etc.) de maneira nenhuma que nenhuma escrita é mais artificial do que essa que pretendeu pintar mais perto da Natureza. Sem dúvida o insucesso não está somente no nível da forma, mas também da teoria: há na estética naturalista uma convenção do real como há uma fabricação da escrita (...) A escrita realista está longe de ser

neutra, ela está, ao contrário, carregada dos sinais mais espetaculares da fabricação [BARTHES. 2000: 59-60].

O naturalismo de inspiração regionalista prevaleceu em nossa Literatura entre o final da última década do século XIX e o início do Modernismo. Podemos citar, além de Domingos Olímpio, que sempre figura nessa escola, os nomes de Oliveira Paiva, Afonso Arinos, Rodolfo Teófilo, Lindolfo Rocha, Alcides Maya, Simões Lopes Neto, Inglês de Sousa, entre outros. Com o naturalismo, as misérias e as mazelas de cada região serão descritas detalhadamente. No Nordeste, a desgraça da seca (ressaltando a de 1877) será explorada à exaustão, principalmente, por Rodolfo Teófilo que se utilizava de jargões científicos, além de uma linguagem eloqüente e hiperbólica.

Para o Ceará, foi uma das épocas mais profícuas de nossa literatura devido ao aparecimento de diversas agremiações literárias que projetaram a produção cearense em território nacional e internacional. O Realismo no Ceará teve seu início na década de 1880 com o aparecimento do Clube Literário, congregando escritores românticos ao lado de outros que já seguiam a nova estética. Houve também o aparecimento da Padaria Espiritual (na década de 1890), um dos movimentos mais conhecidos do Ceará pela sua irreverência, originalidade, além da qualidade de sua produção. Também surgiram O Centro Literário e a Academia Cearense, fundada em 15 de agosto de 1894, anos antes da Academia Brasileira de Letras.

Durante esse período contamos com o aparecimento de vários órgãos de divulgação como: *A Quinzena* (1887 a 1888), revista de divulgação do Clube Literário; *O Pão*, jornal da Padaria Espiritual, que teve 36 números, deixando de circular por volta de 1896; revista *Iracema*, do Centro Literário, que durou por volta de dez anos, reunindo maior número de sócios que a Padaria Espiritual, porém nem sempre seu

aspecto quantitativo aliava-se ao qualitativo (AZEVEDO, 1976). Podemos citar os nomes de destaque desse período: Antônio Sales, Adolfo Caminha, Rodolfo Teófilo, Pápi Júnior, Francisca Clotilde, Oliveira Paiva, X. de Castro, Farias Brito, entre outros.

O que mais chama a atenção para *LH* é sua estética híbrida (que alguns vêm como defeito) com traços de várias correntes estéticas, graças ao sincretismo que a Literatura passava naquele começo de século. Porém, por causa de seus traços mais aparentes devido a temática da seca, vários críticos e estudiosos cristalizaram-na dentro de apenas uma escola, a naturalista- regionalista, figurando com essa classificação na maior parte dos manuais literários.

Ao dissertar sobre os estilos históricos na literatura ocidental, José Guilherme Merquior, utilizando-se das palavras de Lovejoy, fala sobre a dúvida de alguns críticos ao empregar conceitos como romantismo, por ser uma forma demasiadamente simplista ou no erro de etiquetarmos os estilos de época como formas estanques:

(...) A natureza dos estilos de época é, com efeito, tão cheia de prismas, tão multifacetada e tão rebelde às definições unívocas, que é grande a tentação de considerar esses conceitos historiográficos como simples rótulos “práticos”, completamente destituídos de real valor cognitivos. Mas essa visão das coisas, a pretexto de rigor, acaba por violentar a realidade. Até mesmo intuitivamente sabemos reconhecer certo “ar de família” ostentado pela maior parte dos textos literários [MERQUIOR, 1978:40].

Merquior acredita que cada estilo funciona, um pouco, como as epistemes de Michel Foucault, tratando-se de *substratos intelectuais latentes* em que não haveria uma

ruptura radical das idéias, do conhecimento, de um período histórico anterior em relação ao sucessor, e que poderia coexistir dentro de um mesmo período (ou de uma mesma episteme) dois ou mais estilos diferentes.

No caso de *LH* existem, como já dissemos anteriormente, traços notórios de várias escolas, do romantismo (estética passada) e também, como colocaremos mais adiante, segundo o estudo crítico de Leite Jr, traços do impressionismo (estética futura), além de projetar traços do psicologismo das personagens que apareceriam no regionalismo de 1930.

3.3. LUZIA: A COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM

Luzia, para quem são dirigidos todos os olhares da narrativa, não possui, casualmente, em seu prenome a sugestão da luz, “do latim, *lux, lucis*, que remonta à raiz grega *leuk*, ‘brilhar’” (OLIVEIRA Jr., 1995). Ao contrário das personagens naturalistas, Luzia, no decorrer da narrativa, transforma-se em mártir no sentido sacro, seu destino não é regido pelo *fatum* determinista, mas pelo “fatalismo teológico¹⁷”. O narrador durante várias passagens ressalta as virtudes da personagem e, não raro, compara-a a Santa Luzia¹⁸. Apesar de, no início da narrativa, apresentar-se aparentemente como a “anomalia da mulher masculinizada”, mais tarde, isso será visto como uma virtude:

¹⁷ “No fatalismo teológico a vontade de Deus aniquila a liberdade do indivíduo e sua responsabilidade moral.” [SANTOS, 2004:13].

¹⁸ Segundo a hagiografia popular, Santa Luzia nasceu na cidade de Siracusa na Sicília, Itália, no século VI. Recebeu uma primorosa educação cristã de modo que se sentiu dominada pelo amor a Cristo emitindo, desde cedo, o voto de perpétua virgindade. Porém, um nobre, encantado com a sua beleza, pede-lhe em casamento. Ofendido com a recusa, ele a denuncia ao tribunal do governador Pascásio que ainda perseguia os cristãos. Presa e torturada, sofria com ameaças, intimidações, inclusive de ser levada a uma casa de prostituição para ser desvirginada. Alguns dizem lhe foram arrancados os olhos e que esses se regeneravam. Acredita-se que foi decapitada no dia 13 de dezembro. Santa Luzia é invocada como protetora contra as doenças dos olhos, isso se deve provavelmente, ao fato de que seu nome em latim, liga-se à palavra LUZ. Os olhos são elementos indispensáveis para a visão da luz. Foi o Papa

(...) De outra feita, removera, e assentara, no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários, que haviam tentado em vão a façanha e, com eles, Raulino Uchoa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza, que chibateava em pitorescas narrativas [LH, 1991, II:14].

— Aquilo nem parece *mulher fêmea* — observava uma velha alcoveta e curandeira de profissão. Reparem que ela tem cabelos nos braços e um buço que parece bigode de homem [idem, grifo nosso].

— Tu a defendes, porque és pareceira dela...

—Antes fosse!... Outros galos me cantariam. Não andaria aqui, sem eira nem beira, metida nessa canalhada de retirantes... *Quem me dera ser como Luzia, moça de respeito e vergonha*. [ibidem, voz de Terezinha, g.n].

— (...) Cem anos que viva, terei sempre diante dos olhos e do pensamento, a sua figura, de cabelos soltos, rompendo a multidão, com o Raulino nos braços, como se fora uma criança. Lembrava-me um registro do *Anjo da Guarda*, levando a alma de um inocente para o céu [LH, 1991, V: 26, voz de Alexandre, g.n].

— [Luzia], Você tem sido, abaixo de Deus, *minha protetora*, meu *anjo da guarda* nesta desgraça, que me apanhou. Não tenho outra pessoa que

Gregório Magno que inseriu o nome de Santa Luzia no canon romano. [HERADT, Marta, “História de Santa Luzia” in *A TARDE ON LINE*. 11/12/2007].

puna por mim... se me abandonar... [LH, 1991, XIV: 66, voz de Alexandre, g.n].

— (...) não tinha reparado na sa dona Luzia, *a milagrosa santa* dos meus olhos pecadores. [LH, 1991, IV: 23, voz de Crapiúna, g.n].

“*Minha Santa Luzia* — Esta tem por fim unicamente, dizer-lhe que se há de arrepender da sua ingratidão e quem lhe diz isso é o seu amante fiel até a morte — Crapiúna” [LH, 1991, VI: 32, voz de Crapiúna, g.n].

Teresinha, amiga de Luzia, também não parece estar sob o domínio do fatalismo determinista, pelo contrário, o narrador faz com que a mesma se reconheça como alguém castigada pelos erros que cometeu (a fuga da casa dos pais para seguir pelo mundo com o amante, a prostituição, após a perda do companheiro) e que todo seu sofrimento seria consequência do castigo divino. Ao se aproximar de Luzia, Teresinha acha a redenção ao inocentar Alexandre da calúnia que o levava à cadeia e, como recompensa, reencontra a família que a acolhe, principalmente seu pai, depois de percebê-la “regenerada”.

— Olhe para mim Luzia; mire-se no meu espelho... Eu já lhe quero bem como se fosse parente minha, por isso falo-lhe assim. *Veja como estou pagando os meus pecados*; veja a minha desgraça e a quanto sou sujeita. [LH, 1991, V: 24, g.n].

Leite Jr., ao analisar na terceira parte de seu estudo, “O olhar como perspectiva”, acredita que *LH* possa ser entendido como um tribunal no qual se desenvolvem unidades temáticas protagonizadas por Luzia, sobre a qual se voltam todos os olhos: o olhar das outras personagens, o do narrador, o do leitor e até o de Luzia sobre si mesma. Leite Jr. justifica esse artifício pela formação jurídica do autor, Domingos Olímpio.

Sob essa “perspectiva do olhar”, Teresinha é um dos poucos personagens da narrativa que tem o privilégio de enxergar além das aparências, pois experimentara um verdadeiro “alumbramento” ao ver Luzia banhar-se:

Exposta à bafagem da madrugada, Luzia de pé, em plena nudez, entornava sobre a cabeça cuias d'água que lhe escorria pelo corpo reluzente, um primor de linhas vigorosas, como pintava a superstição do povo o das mães-d'água lendárias, estremecendo em arrepios à líquida carícia, e abrigado em manto da espessa cabeleira anelada que lhe tocava os finos tornozelos. Ao perceber desenhar-se no lusco-fusco da neblina matinal, já perto, *o vulto da moça a contemplá-la*, soltou um grito de espanto e agachou-se, cruzando os braços sobre os seios [*LH*, 1991, IV: 21, g.n.].

A propósito dessa passagem, Leite Jr., além de explicitar a importância de Teresinha na trama, livra-a do estigma naturalista de um olhar homossexual, visto no século XIX como “anomalia” ou até mesmo “desvio de caráter”.

(...) O espírito de Teresinha ao contemplar o belo, constatou o bem, seu valor moral. Teresinha, no entanto, tem o corpo maculado; Luzia, que é

observada, não apresenta marcas de um “desvio de comportamento” (...) Se o corpo de Teresinha [também] não parece marcado no trecho selecionado [p.21 de *LH*], é que seu “desvio” não lhe maculou totalmente a essência, que será reforçada com a amizade benéfica de Luzia, como uma espécie de purificação. A partir desse momento revelador, além de Teresinha modificar o conceito que fazia (porque todos o faziam) da protagonista, modificar-se-á progressivamente, o que se efetivará no final do romance quando ela se reencontra com a família [OLIVEIRA JÚNIOR, 1995, 03: 38].

Os enamorados de Luzia, Crapiúna, o soldado de “maus bofes”, e Alexandre, que trabalha no armazém da Comissão distribuindo a ração para os retirantes, representam, respectivamente, as forças antagônicas do mal e do bem. Crapiúna é um personagem-tipo, síntese da maldade humana, pela composição, seu nome remete ao adjetivo “crápula”. É, certamente, a personagem mais naturalista na trama, suas atitudes são comparadas às de um animal, e seu caráter é um produto do meio: a seca. Enquanto isso, etimologicamente, Alexandre está vinculado à idéia de “protetor da humanidade” e indica um espírito justiceiro.

Ao colocar o soldado sob a “perspectiva do olhar”, Leite Jr. também observa o tratamento lingüístico que o autor emprega ao personagem durante a narrativa: “olhos congestionados”, “sarcástico olhar de desafio”, “encara desconfiado”, “de olhar fulvo, ensangüentado”, “dardejava sobre Teresinha olhos ferozes”, “olhava de soslaio”, “botava-me uns olhos ensangüentados que me varavam”, “os olhos injetados, fulgiam de volúpia brutal, louca, fixando-se desvairados em Luzia”. E o reconhece como o inferno de Luzia, um demônio cuja tentação não seduz, e constata:

(...) O demônio seduzido acaba tornando-se objeto de sua presa, aniquilando-se ao tentar aniquilá-la. O Império de sua vontade animalisca não era menos brutal do que seu gozo: Crapiúna, enfim, não destruiu, quem o destruiu foi a objetivação de si mesmo, como um escorpião que se mata, sem discernir quem mata. Sua sentença estava escrita na própria concepção moral — a separação absoluta entre sujeito e objeto acabou por desintegrá-lo, pelas mãos poderosas de Luzia...
[OLIVEIRA JÚNIOR, 1995, 03: 44]

Ao tomar consciência do mal representado pelo soldado, o narrador no decorrer da trama deixará pistas para o leitor sobre o desfecho trágico da narrativa e, na própria fala de Luzia, há os avisos da morte, ou o *pressentimento da desgraça*, trazidos por ele:

Luzia confiava na ausência, mãe do esquecimento, para conjurar o perigo; entretanto, um mês depois, recebeu uma carta de Crapiúna, transbordante de frases de amor, em prosa e verso – protestos lânguidos e trovas populares, escritas em péssima letra sobre papel de cercadura rendilhada... E leu-a com assombro e cólera, como se as letras disformes, enfileiradas em tortuosas linhas, e o pensamento sensual nelas expressado, lhe vergastassem cruelmente o rosto...

— *Este homem será o causador da minha desgraça* — murmurou ela com um soluço de pranto sufocado [LH, 1991, III: 19, g.n.].

(...) — Aqui está, seu doutor — exclamou ela, indicando o soldado, com um soberbo gesto de indignação — Aqui está a *asa-negra* que me

persegue, pensando que eu sou da laia dele... Este homem me atormenta
[LH, 1991, VII: 37, g.n.].

Apesar de obsessivo, é verdadeiro o amor de Capiúna por Luzia, ele gosta dela e a trata de um modo diferenciado das retirantes, assim como também a defende:

— Então, suas vadias! Estão a sujar a água que a gente bebe? ... Corja de porcas... Estas retirantes... Ai, Jesus! ... Não tinha reparado na sa dona Luzia, milagrosa santa dos meus olhos pecadores [LH, 1991, IV: 23,g.n.].

(...)

— Eu acho que *você faz mal* em se meter com a *vida daquela mulher*...

— *Já agora é impossível recuar*. Por causa daquela não-sei-que-diga tenho perdido noites de sono, maginando na raiva que ela tem de mim, só porque me engracei dela...

(...)

—Qual! Mulher, quando principia a querer bem, fica viciada: larga um, arranja outro.

— Aquela não é dessas. *Luzia é séria* [LH, 1991, XV: 73, g.n.].

O amor de Alexandre por Luzia também é verdadeiro, nascido de uma grande amizade que, com o tempo, se transforma. Não é um amor platônico como nos romances românticos que nasce à primeira vista como também não é impulsivo, mas é cheio de admiração e respeito. Por várias vezes, o rapaz a pede em casamento, embora saiba de suas limitações financeiras por serem, ambos, flagelados da seca:

— Mais fácil seria – continuou ele, irmos trabalhar na obra da ladeira. Já estou com uma casinha de olho: a que fica quase defronte da Cova da Onça. Daqui até lá levamos a tia Zefinha de um só fôlego...

— E ficaremos sozinhas naquelas brenhas? – ponderou Luzia.

— Se não levassem a mal eu ficaria morando com vocês... Sempre é bom ter homem em casa...

— E as más línguas?... Acha pouco o que já rosnam de nós? ...

— Então não sei como há de ser... Só se...

Alexandre estacou enleado, não ousando externar a idéia que lhe ocorrera...

Recobrado o ânimo, titubeou, a meia voz, trêmulo quase comovido:

— Só se... nós... nos *casássemos*...

Luzia surpreendida pela proposta, estremeceu, corando [LH, 1991, V: 28, g.n.].

Porém, o impedimento está na própria protagonista que se vê ameaçada pela força maior, o mal, como alguém que carrega consigo a culpa ou um castigo divino:

— Não vale a pena. Fui eu quem lhe trouxe *caiporismo*. Mas, só peço a *Deus* que me ajude a tirá-lo desta cadeia. Depois, o senhor toma o seu rumo e eu o meu. Será melhor assim para ambos [LH, 1991, XIV: 67, g.n.].

Seria isso bem-querer, como imaginava; duas criaturas confundidas de corpo e alma em harmonia ininterrupta de afetos e idéias, vivendo da

mesma nutrição moral, dos mesmos anelos, eternamente ligados no prazer e na dor, *na vida e na morte?!*

Sentia-se incapaz de amar (...) Não; não fora destinada à submissão... *Não era mulher como as outras*, como Teresinha, para abandonar a família, o lar, a honra, por um momento de ventura efêmera, escravizando-se ao homem amado, contente do sacrifício, orgulhosa do crime, insensível ao vilipêndio, sem olhar para trás onde ficaram os tranqüilos afetos, para sempre perdidos; e, por fim, consolada à torpeza do repúdio infame, à margem da estrada da vida, como um resíduo inútil, condenado às vis serventias, trapo que foi adorno cobiçado, molambo que vestiu damas formosas, casca de fruto saboroso e aromático.

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. [LH, 1991, XI: 56, g.n].

Para Leite Jr., tanto a vida como o amor, que faz parte da vida e o que nos torna mais humanos, em **LH** são dolorosos:

(...) Porque o narrador impede a efetivação da felicidade e do império do prazer? A resposta parece estar na escola filosófica anterior, ou seja, no platonismo. No entender do idealismo platônico, a vida não é a que se vive; esta não passa de um espectro ideal. (...) Mais importante do que viver, em **LH**, é lutar pelo triunfo da verdade. E tais atributos caracterizariam o casal de namorados que afinal saem vitoriosos, isto é,

satisfazem os requisitos da moral idealista e são reconhecidos por isso; Alexandre é publicamente considerado vítima do ardil de Crapiúna, graças à intervenção de Teresinha; e Luzia conquista sua glória pelo amor (a virgem do Ipu ou a santa de Siracusa?). O Sacrificio em *LH* sublinha, pois, o caráter idealista do livro, não especificamente vinculado ao platonismo grego, mas ao neoplatonismo cristão [OLIVEIRA JÚNIOR., 1995, 03: 40].

São poucos os recursos naturalistas que Domingos Olímpio utilizou. Seus ingredientes principais foram o sentimentalismo, a tragédia, a cultura popular tirados do modelo francês que tende ao universalismo. No entanto, em seu estudo sobre o pictórico em *LH*, Leite Jr. consegue demonstrar que pelo uso da linguagem o autor pintava, dentro de seu romance, quadros de paisagens, natureza-morta, além de se utilizar de sinestésias. O crítico afirma que o escritor não se utilizava desse artifício de modo aleatório, pois segundo Herman Lima (1961), Domingos Olímpio teve aulas de desenhos e pintava a óleo, conhecia bem a pintura, o que talvez o aproximasse da estética que viria posteriormente, o Impressionismo.

3.4.O OLHAR IMPRESSIONISTA

Em seus trabalhos Afrânio Coutinho contestou o que muitos críticos brasileiros chamaram de “Pré-Modernismo”. Para ele, esse período, entre o final do século XIX e a primeira década do século XX, seria uma fase de transição e sincretismo no qual se revezaram traços do Parnasianismo, Impressionismo e do Simbolismo. A

importância desse período é que, juntamente com outras estéticas como o Futurismo, o Expressionismo, o Dadaísmo, trouxe-nos a revolução Modernista.

A origem do nome “impressionismo” está ligada ao quadro *L’Impression, le soleil levant* de Claude Monet que apareceu como objeto de repúdio, em Paris, no artigo de Louis Leroy a propósito de sua exposição em 1874. Outros nomes representativos dessa época são: Eduard Manet, Camile Pissaro, Edgar Degas, Auguste Renoir, Auguste Rodin, além de outros. Na música, seus principais expoentes foram Debussy, Ravel e Respighi. Como movimento literário tornou-se bastante fecundo, ostentando nomes da grande Literatura: Henry James, Pierre Loti, Joseph Conrad, Anton Tchekov, Stephen Crane, Marcel Proust, Katherine Mansfield, Thomas Wolfe.

Para o impressionista¹⁹ a realidade ainda persiste como foco principal, assim como no realismo-naturalismo, mas o objetivo maior é captar a impressão que ela provoca no momento exato em que deve ser descrita. Ao seguirem os princípios de Heráclito de que não mergulhamos duas vezes na mesma água de um rio, os impressionistas modificaram a concepção do tempo e do espaço, pois toda experiência da realidade se modificaria no fluir do tempo. “O presente é o resultado do passado, daí a necessidade de recordar, reviver, ressuscitar o passado perdido” (COUTINHO, 2001). Devido a essa peculiaridade, o Impressionismo se destacou do Realismo, vindo a se confundir, mais tarde, com a re-espiritualização da arte do Simbolismo.

No Brasil, temos como principais representantes dessa estética: Raul Pompéia, Graça Aranha, Adelino Magalhães e, certamente, tantos outros escritores ditos “inclassificáveis” por constituírem marco de uma estética pouco estudada, além de rechaçada pelas academias, no entanto, captada por Araripe Jr. no início do século passado.

¹⁹ “A técnica impressionista é o ‘pontilhismo’, ou pintura com palavras, captando a realidade não em estado de repouso, mas nas impressões e no conhecimento afetivo de aspectos e partes do real”. (COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2001, p.224).

Do programa estético apresentado sobre o impressionismo o que é mais notório em *LH* é a valorização da cor e dos efeitos tonais da atmosfera, traço que revela influência da pintura em que as cenas e situações são quebradas e reunidas de novo, salientando-se apenas os detalhes que interessam ao efeito em vista. Trata-se da percepção visual do instante. Também podemos perceber a utilização de uma sintaxe onírica, além do uso de anacolutos, metáforas, símiles, sinestesia e dos verbos no imperfeito:

Ao espetáculo do alvorecer sem alegria (...) ela revia a infância, na fazenda Ipueiras: (...) com o cheiro do pasto florido, dos aguapés flutuantes na lagoa azulada, nenúfares de caçoilas entreabertas, sentia o fartum da prodigiosa terra exuberante, e o bafio agro dos rebanhos fecundados. *Recordava-se* do banho na lagoa, que espalhava o céu, e a paisagem pitoresca, e onde ela nadava como as marrecas ariscas; mergulhava e voltava a flux, espadanando a água com o açoite de cangapés acrobáticos.... *Como era saboroso o leite morno, espumando nas cuias, o tassalho de carne-do-sol chiando no espeto, o cuscuz vaporoso e os queijinhos de cabra, em forma de peito de moça; as merendas e o mel de rapadura e macaxeira, o mocunzá com coco da praia, a coalhada escorrida e os fofos manuês assados em folha de bananeira?!...*

Nessa evocação saudosa de um passado morto, ressurgiram as adoráveis peripécias da infância, os episódios da vida de adolescente na penumbra da puberdade (...) Sentia ainda zumbir o vento nos ouvidos, quando, em desapoderada carreira, o Castanho perseguia, através dos campos em flor, as novilhas lisas ou os fuscos barbatões, que espirravam dos

magotes; o ecoar da voz gutural do pai, cavalgando, à ilharga, o melado caxito, e bradando-lhe, quente de entusiasmo: Atalha, rapariga!... Não deixes ganharem a caatinga!... E quando ela, *triumfante das façanhas* do campeão, o castanho a passarinhar nas pontas dos cascos, garboso, vibrátil de árdego, as ventas resfolegantes, os grandes e meigos olhos rutilantes, todo ele reluzente de suor, como um bronze iluminado, o enlevo do pai a contemplá-la, orgulhoso, e indicando-a aos outros vaqueiros: Vejam rapaziada!... Isto não é rapariga, *é um homem como trinta*, o meu braço direito, uma prenda que Deus me deu... E as moças, suas companheiras, murmuravam espantadas: Virgem Maria! Credo!... Como é que a Luzia não tem vergonha de montar escanchada!...

Paisagem, fatos, coisas, criaturas queridas perpassavam, confundidos, sós, ou em torvelinhos fantásticos: tudo ao longe, num horizonte de nebrinas, como recordações truncadas e vagas de um delicioso sonho interrompido. [LH, 1991, IX: 44, g.n].

Segundo Leite Jr. muitas das críticas a Domingos Olímpio se referem a sua linguagem onírica que faz um retorno e um apelo à memória, uma vez que esta o conduz à sua cidade natal, precisamente à seca que ele mesmo testemunhou, a de 1877. Ao contrário de Adolfo Caminha ou Aluísio Azevedo, existe entre o escritor e a cidade um reconhecimento de suas próprias raízes, muito mais romântica que o naturalismo empregado pelos outros dois:

No cabeça saturado de sangue, nu e árido, destacando-se do perfil verde-escuro da serra Meruoca, e dominando o vale, onde repousava reluzente ao sol, *a formosa cidade intelectual* [LH, 1991, I: 11, g.n.].

A salvação estava em Sobral, *na cidade formosa e opulenta*, oásis hospitaleiro anelado pelas caravanas de pegureiros esqueléticos. [LH, 1991, XI: 56, g.n.].

Existe também a criação do que Borges chamou de “ficção dentro da ficção” que seriam histórias dentro da história, e em *LH* muitas são contadas por Raulino Uchoa. Essas pequenas narrativas também simbolizam o resgate do passado, o único tempo bom para ser vivido, feito por quase todas as personagens: Luzia, Alexandre, Raulino, Teresinha, D. Zefinha, entre outros.

Por causa da “ficção dentro da ficção” é que percebemos a chave da metamorfose de Luzia, ou as várias Luzias que existem dentro do texto: uma que é exposta e vista por todos, uma que sonha com um passado na fazenda onde podia exercer sua força e andar livremente sem o olhar judicativo do outro, e a que vive a realidade de uma retirante que se descobre feminina e frágil:

(...) *Deus não queria*. Era forçoso ficar, amarrada àquele poste de amor e sacrifício, onde morria em lento martírio, a mãe adorada, arrostar o perigo pressentido, o acinte da paixão lúbrica do soldado. (...) Sob os músculos poderosos de Luzia-Homem *estava a mulher tímida e frágil, afogada no sofrimento que não transbordava em pranto, e só irradiava em chispas fulvas, nos grandes olhos de luminosa treva*. [LH, 1991, IV: 20, g.n.].

Observa-se também na narrativa a criação de quadros, o retrato do instante, descrito caprichosamente pelo narrador se utilizando da linguagem pictórica, algumas vezes com referências a artistas conhecidos como Espanholeto ou Rembrandt, ou a criação de naturezas mortas, imagens congeladas pelo narrador:

Teresinha 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 da pobreza sofredora e resignada [LH, 1991, VIII: 43, g.n].

No ambiente escuro da prisão cruzavam-se redes em todas as direções, umas sobre outras, paralelas ou atravessadas, todas sujas e nauseabundas. A um canto estava o barril d'água; noutra, a cuba do despejo; e, defronte do amplo portão, das quatro janelas largas, abertas para a praça, protegidas por dupla grade de grossos vergalhões de ferro, trabalhavam os sentenciados em sapatos, chapéus de palha e obras de funileiro. Essas janelas eram o parlatório e o balcão dos negócios. Diante delas estavam, continuamente aglomerados, agentes de comércio, ou pessoas da família, mulheres, mães, irmãs ou amantes dos reclusos no ergástulo fedorento e imundo, que a piedade dos Comissários ia extinguir, construindo a penitenciária no morro do Curral do Açougue [LH, 1991, VIII: 40].

Teresinha dormia ainda, estirada na esteira, seminua, num abandono ingênuo, debuxando-se-lhe as formas delgadas e graciosas. No alpendre esmoreciam, na extremidade dos grossos tições, *grandes brasas rubras*, sob tênue camada de cinzas brancas. [LH, 1991, IX: 43, g.n].

No cabeço saturado de sangue, nu e árido, destacando-se do perfil verde-escuro da serra Meruoca, e dominando o vale, onde repousava reluzente ao sol, a formosa cidade intelectual, a casaria branca alinhada em ruas extensas e largas, os telhados vermelhos e as altas torres dos templos, rebrilhando em esplendores abrasados, surgia em linhas severas e fortes, o castelo da prisão, traçado pelo engenho de João Braga, massa ainda informe, áspera e escura, de muralhas sem reboco, enteadas em confusa floresta de andaimes a esgalharem e crescerem, dia a dia, numa exuberância fantástica de vegetação despida de folhas, de flores e frutos. Pela encosta de cortante piçarra, desagregado em finíssimo pó, subia e descia, em fileiras tortuosas, o formigueiro de retirantes, velhos e moços, mulheres e meninos, conduzindo materiais para a obra. Era um incessante vai e vem de figuras pitorescas, esquálidas, pacientes, recordando os heróicos povos cativos, erguendo monumentos imortais ao vencedor [LH, 1991, I: 11].

Apesar das “críticas” feitas a **LH**, percebemos que se trata de um romance bastante rico em sua composição e que, certamente, receberá com o tempo seu devido lugar nos manuais de Literatura, talvez não como Impressionista, mas como o romance esteticamente sincrético que se apresenta. Sânzio de Azevedo [1976] prevê para ele algo

maior que o reconhecimento da crítica, o reconhecimento dos leitores, razão de suas constantes reedições.

4. *LUZIA-HOMEM: A CRÍTICA NA FORMAÇÃO DE UM CÂNONE*

O crítico certamente foi o maior responsável pelo estabelecimento do cânone literário. No século XX, em especial, desenvolveu métodos, separou a obra de seu autor para se concentrar no texto, passando a exercer autoridade sobre o sentido, a estrutura, as relações internas e, através do exercício profissional, tornar amplamente conhecidas suas interpretações, formulando premissas e propósitos, sejam eles conscientes ou não.

Tratando-se de um evento histórico, podemos rastrear o cânone em sua construção e disseminação. Por exemplo, no Brasil, a busca pela identidade nacional sedimentou nosso cânone com obras que falavam de “cor local”, indianismo, sertanismo, com heróis que correspondiam às necessidades ideológicas da nascente “aristocracia nacional”. O cânon²⁰ brasileiro tem início no século XVIII com a formação de nosso sistema literário pela organização das Academias, cujos principais integrantes eram letrados e doutores, bastante raros na sociedade colonial, mas que, em sua maioria, eram filhos de latifundiários e atendiam aos desejos de sua classe.

Com o esforço da consolidação monárquica do início do século XIX, o olhar deslumbrado dos viajantes diante do novo “império tropical” influenciou a maior parte da nossa prosa de ficção. Mas foi com a chegada do Romantismo, já no Segundo Império, que o projeto de afirmação da nacionalidade se estabeleceu empenhando-se também em elevar o país ao nível das nações civilizadas. Desse período contamos com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Colégio Pedro II, dos vários

²⁰ “O termo (do grego, *kanon*, espécie de vara de medir) entrou para as línguas românicas como ‘lei’. Durante os primórdios da cristandade, teólogos o utilizavam para selecionar aqueles autores e textos que mereciam ser preservados e, em consequência, banir da Bíblia os que não se prestavam para disseminar as ‘verdades’ que deveriam ser incorporadas aos livros sagrados...”. REIS, Roberto, “Palavras da Crítica” in: JOBIM, José Luís (org) *Palavras da Crítica*. RJ: Imago, 1993, p 70.

jornais porta-vozes das elites pensantes e do regime monárquico, além das Universidades. Nessa época, o valor das obras literárias era medido pelo maior ou menor grau de “emancipação” da nossa cultura.

O ideário da República trazia na nova bandeira as palavras de “ordem e progresso” que já se apresentavam com o surto do “pensamento brasileiro” pela Escola do Recife. O Brasil passava por um crescente processo de urbanização e industrialização, acarretando o aburguesamento maior das elites letradas que adotarão um discurso higienista e o racismo científico, procurando, dessa forma, colocar o país nos trilhos de um Estado considerado então nacional e moderno. Nesse ínterim, além das obras literárias, temos a legitimação da crítica com Silvio Romero, José Veríssimo, entre outros, e com isso a sedimentação do nosso cânone.

Ao fazermos esse pequeno histórico da formação do cânon brasileiro, percebemos que a nossa produção literária se deu em torno dos interesses políticos daqueles que detêm o poder. Para Foucault, em *A Ordem do Discurso*, entre outros trabalhos, todo discurso é uma violência, uma prática que impomos às coisas e ao mundo. Na cultura ocidental, saber e escrita sempre funcionaram como instrumentos de dominação. Por isso, não podemos dissociar os textos das ideologias que falam, diacronicamente, da posição social daqueles que exerceram a autoridade.

Por conseguinte, o principal critério para a problematização de uma obra seria a nossa conscientização de que, num dado momento histórico, indivíduos dotados de poder intelectual atribuíram-lhe o status de “literária”, canonizando-a. Por isso, não é acrescentando “minorias”, como “autoras” ou “autores não-ocidentais” ao cânone, que iremos resolver o problema da seleção (exclusão) de escritores e livros.

No entanto, Barthes, ao falar sobre escritura e linguagem, coloca em xeque a “inocência” desta última, assim como Foucault, mas liberta o escritor e sua arte da obediência consciente ao sistema:

Não é dado ao escritor escolher sua escritura numa espécie de arsenal intemporal das formas literárias. É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor: existe uma História da Escritura; mas essa História é dupla: no exato momento em que a História geral propõe — ou impõe — uma nova problemática da linguagem literária, a escritura continua ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente [BARTHES. 2000: 16-7].

Além disso, sabemos que o processo da leitura implica um jogo de diferenças na cadeia significante e a interferência do intérprete. Interpretar, segundo Roberto Reis [1993], em seu estudo sobre o cânon, significa construir a partir de signos físicos, enquadrando o que deve ser interpretado num conjunto de referências culturais, ou seja, trata-se de uma atividade radicalmente histórica.

A crítica, por sua vez, apresenta parte dessas variações interpretativas, além de auxiliar na construção do horizonte de expectativa do leitor, como, por exemplo, na classificação das obras. De forma canônica, nosso objeto de estudo, **LH**, localiza-se no início do século XX, mas ainda com características do “naturalismo regionalista”. Na maior parte das vezes, isso foi dito de maneira automática, sem nem mesmo atentar para o período de sincretismo estético que o Brasil e a Europa atravessavam. Concomitantemente, convivíamos com as obras de Euclides da Cunha, Graça Aranha, Raul Pompéia, entre outros, que apresentavam características distintas.

Embora nossa reflexão se dê em cima de um conceito já existente em que histórias, questões, opiniões já foram emitidas, tentaremos discutir o modo como essa classificação é colocada, a partir da fortuna crítica à qual tivemos acesso, verificaremos, então, a paradoxal fragilidade do cânone classificatório.

4.1.LUZIA-HOMEM: SOB O OLHAR A CRÍTICA

Do material coletado podemos perceber muito do impressionismo crítico, ou seja, a questão do “gosto” do crítico com relação à **LH**. As críticas são feitas em torno da linguagem utilizada pelo autor com “laivos de espiritualismo romântico” como primeiro afirmou José Veríssimo e as comparações a Oliveira Paiva de “linguagem viva, espontânea e inventiva” são constantes, principalmente por Lucia Miguel - Pereira e José Maurício Gomes de Almeida. Lúcia Miguel - Pereira ressalta ainda os poucos conhecimentos geográficos do autor, pois “logo no período inicial de **LH** há uma troca entre ‘aclive’ e ‘declive’, extremamente chocante”, mas o escritor não deixa de ser um “autêntico e forte romancista regional”.

Assim como Alencar e Machado de Assis, Domingos Olímpio também foi acusado de conivência com o sistema, no caso, a miséria dos retirantes, o patriarcalismo, o nepotismo e o coronelismo gerados pela “indústria da seca” como encontramos em Teoberto Landim e Maria Elisalene Alves do Santos. Também foi apontado pelas questões de gênero ao escrever a história de uma “homossexual”, ou de não ter a “coragem” de fazê-lo, como afirmou categoricamente Wilson Martins e alguns outros que fizeram da “orientação sexual” da personagem o sentido primeiro da obra.

Porém, diferenciando-se desse quadro, como apresentamos no capítulo anterior, a pesquisa de Leite Jr. *O Pictórico em Luzia-Homem*²¹ propõe uma nova classificação para **LH**, ressaltando o discurso onírico do autor, caracterizando um aspecto impressionista, rechaçando a teoria de uma obra apenas “naturalista de inspiração regional”, ajudando-nos a questionar sobre a Tradição reflexiva para a classificação das obras.

No entanto, embora de maneira menos aprofundada muitos também percebessem o hibridismo estético em **LH**, somente Otacílio Colares, em 1975, pela leitura de Otto Maria Carpeaux, considerava a classificação de obra naturalista “até certo ponto aligeirada e cômoda”. Porém, quase todos ressaltaram a influência dos regionalistas desse período, não apenas Domingos Olímpio, na literatura regional de 1930.

Transcreveremos em ordem cronológica, a partir da fortuna crítica à qual tivemos acesso, as diversas opiniões sobre Domingos Olímpio e **LH**, também como uma forma de entendermos a recepção de ambos:

(...) **Os melhores livros do ano**, foram, acho eu, *Luzia-Homem* (Rio de Janeiro) de um provinciano carioca, o Sr. Domingos Olímpio e o *Brigue Flibusteiro*, de outro provinciano, este do Sul, naturalizado carioca, o Sr. Virgílio Várzea. É do Ceará o autor de *Luzia-Homem* e da vida cearense a interessante narrativa. (...) Mas **salvo uns laivos de espiritualismo romântico**, o romance é, melhor que o de um jovem com experiências e excessos da juventude, o de um espírito em plena maturidade. A narrativa, talvez tanto ou quanto **sobrecarregada de descrições**, quase todas belas,

²¹ OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. *O pictórico em Luzia-Homem*. Fortaleza: Links, 1997.

aliás, mas sem nenhuma distinção especial, de digressões e diálogos, igualmente bem feitos, mas que por ventura lucrariam em ser encurtados, podia, sem prejuízo do mérito do livro, ser menos longa. Mas, repito, é interessante, e deixa-nos com **a impressão de um quadro exato e bem feito da terra e da vida cearense**, a certeza de que há no Sr. **Domingos Olímpio um romancista de merecimento**, um escritor, uma **imaginação de poeta**, que apenas tardou em manifestar-se no livro. [VERÍSSIMO. 1977: 112, *grifo nosso*].

(...) *Luzia-Homem* é um desses livros que servem de colunas ao edifício literário nacional. **Romance regionalista** há nele **vida universal** bastante para não interessar somente ao rincão que o inspirou, mas para dar-lhe foros de romance nacional, e como tal, **refletir a vida humana** sob a forma que lhe deram as tradições, o clima e as condições econômicas, como elementos componentes da gênese brasileira.

(...) Nenhum outro livro dá a idéia mais fiel da terra cearense do que esse quadro em que ele se nos mostra sob seus múltiplos **aspectos de tragédia, de comédia e de poesia**. O que está nessas páginas é flagrante, é verídico, é vivido.

Entretanto quem conheceu de perto Domingos Olímpio, **sente que só uma parte de seu opulento organismo mental ele usou na composição de *Luzia Homem*** [SALES, 1938: 210, *g. n*].

(...) Publicou *Luzia-Homem*, sua obra-prima, **romance realista, cruamente realista mesmo**, com admiráveis **lances trágicos, de estilo**

claro, de linguagem vibrante, em cujos fundos de paisagens sertanejas as figuras se movem virilmente recortadas; **de entrecabo rude como o próprio meio** em que se passa com inesquecíveis e inapagáveis traços da psicologia (...). É por isso que o romance de *Luzia-Homem* se ergue como farol ao meio da obra literária de Domingos Olímpio, iluminando-a toda com sua claridade transbordante [BARROSO, 1929:11, g. n].

(...) Escritor **sem grande poder verbal**, ataviado demais, **sem verdadeiro domínio das palavras**, que não se ajustam ao tema, e são muitas vezes arrevesadas, outras impróprias — logo no período inicial de *Luzia-Homem* há uma troca entre “declive” e “active”, extremante chocante — Domingos Olímpio é, entretanto um autêntico **romancista regional**. (...). Taciturna e forte, solitária e boa, a heroína Luzia-Homem é **um dos tipos mais complexos da nossa ficção...**

(...) **Situam o romance entre a esteira de Graça Aranha e a de Aluísio Azevedo**; a técnica ainda é o **naturalismo**, já **em declínio** quando do seu aparecimento, mas o espírito é diferente: a observação, apesar de minuciosa, não ocupa o primeiro lugar, ultrapassada como é por outro interesse — **o de captar o enigma da vida**. (...).

A grande **deficiência** deste livro reside no **desnível entre a concepção e a execução**, na grandeza daquela, na fraqueza desta. O escritor fica muito aquém do criador (...).

Essa cabocla de alma feminina prisioneira de um corpo másculo, viveu o drama de **Hermafrodite**. Criatura **intermediária entre os dois sexos**, a extraordinária pujança física não lhe permitia dar azo aos sentimentos

femininos. [Luzia] **Sem nenhuma tendência lésbica**, pura e inocente, o seu retraimento provém, sobretudo de ser como um animal bravo, incapaz de submissão.

(...) **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; todas essas tendências do mesmo passo se completando e se abrandando umas pelas outras, é **difícil de classificar esse livro** [MIGUEL-PEREIRA, 1957: 204-8 g. n].

(...) Domingos Olímpio iniciará a corrente dos **romances-do-norte**, que encontrarão, mais tarde, a **realização definitiva** nas obras de José de Américo de Almeida... e outros. (...) No que pesem as qualidades de *Luzia-Homem*, sua importância é antes de tudo cronológica, o que não basta para dar à obra resistência indefinida em face das **limitações formais** a debilitam.

(...) É possível que seu estilo, ao ter de transferir-se dos arazoados ou dos artigos de jornal para o novo gênero a que tão verde vinha a abalançar-se, se tenha ressentido da antiga retórica, que tão bem lhe bastara até então; enfática, de uma eloquência eivada de lugares comuns e adjetivos bombásticos, de um **mau gosto** exemplar. [TÁTI, 1958:83-5 g. n].

Luzia-Homem, no entanto, **não é o primeiro romance da seca**, segundo se diz, geralmente. Treze anos antes (em 1890), Rodolfo Teófilo já havia

publicado, em Fortaleza, *A Fome*, que é, este sim, o primeiro livro da chamada *literatura das secas*, da classificação de Tristão de Ataíde. (...).

A Luzia-Homem, por esse lado, cabe, inegavelmente, a palma no gênero, pois se trata de um genuíno romance, sendo mesmo sua **estruturação**, como se acentuou antes **das mais sólidas**. Se ao escritor faltava a dutilidade estilística para a fixação de certos conflitos psicológicos de que o livro é fértil, por sinal, o romancista, no entanto, se mostra em todo o vigor de sua criação (...).

Significativo, por excelência, dessa **fidelidade aos cânones do realismo** é o recurso de Domingos Olímpio à narração oral por parte de alguns dos personagens, sempre que traz do passado alguma ação relacionada com o drama principal [LIMA, 1961:14-6 g. n].

Luzia-Homem é, levando-se em conta a época em que surgiu um **romance naturalista**, se quisermos aceitar uma **classificação** até certo ponto **aligeirada e cômoda**, embora recentemente **abandonada pelo crítico Otto Maria Carpeaux**: “Domingos Olímpio foi um dos últimos naturalistas da literatura brasileira. Usando esse estilo para fins do **regionalismo literário**, tornou-se precursor do romance nordestino” (...) A verdade porém, é que *Luzia-Homem*, ao longo de seu entrecho, bem pouco oferece de tais tonalidades [naturalistas] específicas [COLARES, 1965:18-9 g. n].

O exemplo mais expressivo está em Domingos Olímpio. O **drama da seca** aparece em muitos dos seus traços mais fortes no único romance do ficcionista cearense que tomou forma de livro. Nele, **o papel modelador da natureza reflete-se profundamente nas criaturas**. Existe a repetição do exemplo de **Oliveira Paiva**, como a apresentação de um tipo raro, o da **mulher masculinizada**, num meio em que o patriarcalismo ainda estava presente e dominante. *Luzia-Homem* (1903) assinala, apesar dos seus **laivos românticos**, um instante curioso do **regionalismo nordestino**, quase **inteiramente calcado no quadro da seca** e dos seus efeitos sobre as criaturas, **projetando-se para o futuro**, como ponte para a literatura que o pós-modernismo apresentaria. [SODRÉ, 1969: 414, g. n].

Luzia-Homem, que Lucia Miguel-Pereira considerou — com razão — **um livro difícil de ser classificado**, pode ser tido como **romance realista**, com algumas **pinceladas naturalistas** (estando a escola de Zola praticamente extinta), mas igualmente ostentando **notas românticas**...o autor não primava pela concisão sendo longos os seus períodos e, por isso, às vezes pesados(...). Ainda que **pecando pela falta de unidade formal** (o livro, como afirmamos, oscila entre o **Realismo**, com notas **naturalistas** e **puro romantismo** para não aludirmos à linguagem às vezes **barroca**), *Luzia-Homem* é um romance verdadeiramente **imortal**, razão de suas constantes reedições [AZEVEDO, 1976: 131-3, g. n].

É injusta, ao contrário, a **superestimação** em que se tem em *Luzia-Homem*, do “trêfego e desajeitado” Domingos Olímpio,... **Semelhante à de Rodolfo Teófilo**, a literatura de Domingos Olímpio pode ser chamada “**o naturalismo sem naturalidade**”: os **diálogos empolados** e artificiais, o **estilo retórico e advocatício**, a preocupação com o pitoresco, os tipos convencionais e excessivos, **o desenlace arbitrário e inverossímil**, são outros **tantos defeitos** que aconselhariam aos historiadores da literatura no estudo e na avaliação desse romance. (...).

É que, como **Adolfo Caminha** tivera a coragem de **escrever uma novela sobre a pederastia**, Domingos Olímpio, sob o título que todos têm lido apenas como uma imagem, não hesitou em publicar **o romance da lesbiana que se ignorava**. (...). Com braços e pernas peludas, ela não podia esconder “um buço que parece bigode de homem”; era a “mulher-homem”, diz o romancista em diversas passagens, **singularmente fria e paralisada** diante do **amor masculino**, mesmo o do seu “noivo” Alexandre, cuja **proposta de casamento rejeita** sem razões convincentes (reciprocamente **é fácil, espontânea e inquieta a amizade** que a liga à frágil e sofredora **Teresinha**). É, aliás, no banho de rio, depois de surpreendê-la nua, que **esta última se liga pra sempre à Luzia-Homem**, passando, **sem qualquer pretexto a viver com ela**. (...).

Manietado pelos princípios morais de seu tempo e do seu meio, Domingos Olímpio, *que não era romancista*, **deixou de dar a sua matéria** o desenvolvimento explícito que **a tornaria um verdadeiro romance naturalista** (em lugar do **romance romântico** que acabou

sendo); contudo, o que ele diz é mais do que suficiente para que o leitor chegue às suas conclusões. (...).

Luzia-Homem é, pois, interessante não por ser o **“precursor” da ficção nordestina da década de 30** ou qualquer outra razão do mesmo naipe, **nem por suas qualidades (que são poucas, intrinsecamente)**, mas antes por aqueles aspectos do momento intelectual brasileiro que podemos **vislumbrar através dos seus defeitos** [MARTINS, 1978: 233-5, g. n].

Luzia-Homem confina-se nos limites do **Naturalismo**, mas dum modo *sui generis*, a principiar da **conformação física da heroína...** Na antinomia da compleição, que lhe reflete a **dualidade meiguice versus energia moral** do temperamento, estampa-se a batalha travada entre o **substrato romântico** (representado pela beleza) e a **doutrinação naturalista** (concentrada na força). (...) Contrariamente a José de Alencar, cujos romances regionalistas se caracterizavam por uma expressa intenção apologética, o **sertanejismo** de *Luzia-Homem* procura **respeitar fielmente a realidade** dos fatos, por mais cruentos que sejam. Daí o ar de **romance-reportagem** ou documentário, em que o **trinômio de Taine é empregado** com moderação, resultante das causas determinantes do conflito básico, centradas no estilo avassalador, saltarem à vista. (...). Não obstante, *Luzia-Homem* enfileira-se **junto do melhor que nosso Realismo produziu**, e cooperou para o clima de interesse efetivo pelo Nordeste que **viria a fomentar o romance engajado de 1930** [MOISÉS, 1979: 261-2, g. n].

Embora um tanto rústico no estilo, Domingos Olímpio Braga Cavalcante (1850-1906), com *Luzia-Homem* (1903), tornou-se o mais conhecido e discutido **romancista do “ciclo das secas”**. **Pela primeira vez**, na literatura brasileira, **fazia-se de uma mulher a personagem central** de um romance nas condições de Luzia, quase **uma virago** nas mãos do autor, mas sem perder a feição feminina (...).

Com esse romance, conseguiu Domingos Olímpio uma notoriedade, que não é fácil no público brasileiro, graças à força descritiva de quem é **possuidor e à segurança do diálogo curto e incisivo**. *Luzia-Homem* é um romance que muito bem se enquadra na **prosa de ficção nordestina** do século atual, não só pelas suas qualidades formais como também, pelo conteúdo da história. Se quiséssemos fazer uma comparação com alguns romances posteriores a 1922 ... são da mesma linhagem de *Luzia Homem*. [JUREMA, 1986: 240-1, g. n].

Não há no narrador de *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, **a intenção de denunciar a corrupção das autoridades** do poder público como fizeram os narradores de *A Fome*. (...)

Em *Luzia-Homem* **a ação do governo** foi sempre destacada. Suas atitudes foram sempre ao encontro de interesses do povo necessitado; sendo as providências tomadas no sentido de atender a população emergente,... E, através de Alexandre, o narrador relaciona as ofertas de trabalho — Sobral, de fato, era exemplo de administração pública, numa região onde **a seca era “indústria” e “inverno” para muitos** [LANDIM, 1992: 100-1, g. n].

Considerando a **incidência de elementos sensoriais**, em particular os **relativos à visão**, nas constantes descrições, a **predominância** muitas vezes do **efeito sobre o conteúdo** e ainda a contribuição de **LH** como **paradigma para o romance de 30**, fica mesmo forçoso **classificar esta obra como pertencente ao Impressionismo**, em sua expressão literária. Se tivermos, de alguma forma, contribuído para uma **classificação da obra-prima de Domingos Olímpio** ao lado de trabalhos como *Canaã* ou *O Ateneu*, fica a certeza de que o esforço empreendido não foi em vão. [OLIVEIRA JÚNIOR, 1993: 96 g. n]

Do Ceará, terra de Adolfo Caminha, também provieram outros **naturalistas** que dariam à região da seca e do cangaço uma **fisionomia literária** bem marcada e **capaz de prolongamentos** tenazes até o **romance moderno**. (...).

A vivacidade desse contexto cultural permitiu virem à luz alguns romances regionais: *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio Braga Cavalcanti (1850-1906), **ingênua e bela história** de uma retirante de 77, cujos modos **másculos ocultavam sentimentos bem femininos**; *A Fome* (1890), *Os Brilhantes* (1895), *O Paroara* (1899), de Rodolfo Teófilo, livros atulhados de jargão científico do tempo, mas que valem como retorno literário ao pesadelo da seca e **da imigração**. **Este último fenômeno** mais feliz em *Aves de Arribação* (1913), romance de Antônio Sales, epígono provinciano, mas que se lê ainda hoje com agrado [BOSI, 1994: 194-5, g. n].

Cumprido, porém examinar, ainda que brevemente, outra obra que tem sido, ao longo do tempo, privilegiada pela atenção da crítica como o exemplo mais significativo do **romance regionalista** dentro dos parâmetros estéticos do **Naturalismo**; referimo-nos a *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio (...).

Conquanto posterior de mais de dez anos a *Dona Guidinha do Poço*, *Luzia-Homem* situa-se esteticamente em uma **posição bem mais conservadora** do que a obra de Oliveira Paiva. (...).

Domingos Olímpio, como a maior parte dos ficcionistas da época, limita-se a um aproveitamento mais ou menos direto de **sugestões naturalistas**, combinadas a **sobrevivências românticas**. O fenômeno se faz sentir, sobretudo no nível da trama e da linguagem (...).

Em Oliveira Paiva a linguagem é viva, espontânea, interativa:(...)

Nenhum resíduo do clichê ou da frase de efeito, mas uma estranha assimilação harmoniosa do falar coloquial da região (...).

Domingos Olímpio deixa perceber que **não conseguiu libertar-se dos clichês do folhetim romântico**, que nele se combina de forma deficiente aos elementos naturalistas de sua formação intelectual, gerando um hibridismo pouco convincente (...) prefere o caminho conhecido e de efeito seguro: o apelo ao sentimentalismo, glosando uma vez mais o desgastado tema da prostituta arrependida e de alma pura (...).

Em *Luzia-Homem* a parte mais positiva está na **construção da heroína**, que consegue sobreviver à inépcia estilística do autor e afirma-se como

um dos **personagens mais marcantes da ficção brasileira** dessa fase
(...) [ALMEIDA, 1999: 177-81, g. n]

Em *Luzia-Homem*, essa realidade [a seca] nada mais é que uma forma de **escravidão de retirantes**, presas fáceis de inescrupulosos que se aproveitam do sofrimento alheio. No entanto, **não percebemos na citada obra, um discurso de denúncia a essa realidade** [SANTOS, 2004: 16, g. n].

Apesar de propor um estudo “mais concentrado em aspectos relativos à sua construção, levando em conta elementos de amarração frasal, a organização dos parágrafos, bem como, e, sobretudo, a escolha vocabular, isto é, lexical” de *LH*, o ensaio “*Luzia-Homem*: falhas ou desatenções de Domingos Olímpio”, de Marcos Roberto dos Santos Amaral, se diz longe da linha comumente percorrida no espaço acadêmico “de resumir a obra, interpretá-la, consoante princípios hermenêuticos ou, então, perscrutar-lhe os aspectos simbólicos, as representações culturais; se não, apontar-lhe a abertura enquanto arte; ou, ainda, pô-la ao lado de uma outra, visando, desse modo, a um meditado estudo no campo da literatura comparada.” Mas parece se concentrar nas “intenções” do autor e apresentar as falhas gramaticais, além do já tão discutido desnível dos diálogos. Sobre esse tema, transcreveremos uma das observações do ensaísta:

Quando Crapiúna recorre a um expediente retórico de amalgamar idéias contraditórias, excludentes, revela educação de expressão em tal grau, ademais sobre um tema universalmente humano que é o Amor. Desse

modo, ao dizer “ficar-se tomado por dentro de uma dor que não dói”, sua fala leva direto à lembrança dos célebres de Camões: “[Amor] é ferida que dói e não se sente; é dor que desatina sem doer”. Esta meditação faz crer que Crapiúna tivesse ou estivesse com uma expressividade de fino engenho que, a rigor, somente elevadas almas, como o poeta português, demonstraram possuir [AMARAL, 2008:3].

Harold Bloom [1991] dizia em a *Angústia da Influência* que um autor era feito de suas influências conscientes e inconscientes, além daquelas que lhe eram atribuídas pelos outros. Domingos Olímpio foi um leitor voraz dos clássicos da literatura portuguesa, francesa, grega, entre outras, mas não sabemos se essa foi a sua “intenção” nesse trecho citado acima. Crapiúna, algumas vezes, nos dá mostras de um sentimento puro, embora obsessivo, por Luzia, e se expressa com lucidez em raros momentos. No entanto, acusar Domingos Olímpio de se referir diretamente a Camões por tão pouco, é quase uma “desatenção”:

(...) não se pode falar do conceito de **influência** em Literatura, em Filosofia e até mesmo na pesquisa científica, se não se põe no topo do triângulo, um X. Podemos chamar este X de cultura, de cadeia de influências precedentes? Para sermos coerentes em nossos discursos destes dias, chamá-lo-emos de universo da enciclopédia. Este X deve ser considerado, e nunca como no caso de Borges é preciso considerá-lo, visto que, como Joyce, embora de outro modo, usou a cultura universal como instrumento de jogo [ECO, 2003: 114].

Até quando as propostas de estudo sobre *LH*, salvas as exceções, parecer-nos-ão tão contraditórias e sem metodologia? De antemão, lembramos de Iser [1996], que estudaremos no próximo capítulo, ao refletir sobre o que seria Literatura e os métodos que se propunham estudá-la: “de um lado, a reflexão que enfatiza o literário hipostasia a literatura — embora o faça no esforço de salvá-la; de outro, a linha de pensamento que se entende como esclarecimento sociológico reduz a literatura a mero documento”. Não há um método perfeito.

5. LUZIA-HOMEM E A CIDADE: A QUEBRA DO ACORDO FICCIONAL

“É hoje amplamente aceito que os textos literários são de natureza ficcional”.
(W. Iser)

Wolfgang Iser, em sua teoria sobre o ficcional literário²² publicada, pela primeira vez na Alemanha em 1991, desfaz a oposição realidade/ficção aceita pelo “saber tácito” de que todos os textos fictícios sempre estariam longe da realidade e da verdade que conhecemos. Segundo Iser essa oposição seria tríplice, pois os textos ficcionais são compostos pelo real (que não deve ser somente identificado com o contexto da realidade social, mas também com a ordem sentimental e emocional); pelo fictício marcado pelo *ato de fingir*, que, por sua vez, ocorre com a repetição da realidade (aquela retomada pelo texto); e pelo imaginário que, por meio da repetição, se transforma em signo e depois em efeito ou um atributo de realidade ganho pelos objetivos do ato de fingir.

Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de acesso ao mundo, porém esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere. Para que se imponha, é preciso que nele seja inserido, não imitando as estruturas existentes de organização, como se pensa, mas, sim, decompondo-as. Dessa maneira, resulta a *seleção* dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sócio-cultural ou mesmo literária, necessária a cada texto ficcional. A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto se

²² ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados.

Como um ato de fingir, a seleção neste suprimir, complementar e valorizar possibilita a *intencionalidade* de um texto. Ela faz com que determinados sistemas de sentido da vida real se convertam em campos de referências do texto e estes se transmutem no contexto de interpretações recíprocas, permitindo a visibilidade do mundo reunido no campo de referência. Também como ato de fingir, a seleção encontra sua correspondência intratextual na *combinação*, que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações.

A combinação tem como produto *o relacionamento*, o qual não se refere apenas à elaboração dos campos de referências a partir do material selecionado, mas igualmente ao mútuo relacionamento desses campos. Isso nos leva a reconhecer a diferenciação relativa à qualidade do fictício de importância essencial como ato de fingir: *o desnudamento da ficcionalidade*. Ele é o sinal da ficção no texto reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam em sinais correspondentes. Porém, esse sinal não designa mais a ficção como tal, mas sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto, não como discurso, mas como “discurso encenado”. Temos como exemplos de regulamentações ou de desnudamento da ficcionalidade os gêneros literários que permitem uma multiplicidade de variações históricas nas condições contratuais entre autor e público.

A ficção se utiliza dessas ferramentas como uma forma de explicar a dissimulação de seu estatuto próprio, pois só assim pode funcionar como condição transcendental de constituição da realidade, ou seja, através de sinais o contrato vigente

entre autor e leitor mudará a atitude em relação ao texto que se apresenta. Quando isso não acontece surgem erros do leitor que a literatura várias vezes tematizou.

Apoiado em Iser, mas de uma maneira menos teórica, Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* [1999], dissertará algumas controvérsias que a quebra desse “contrato” causou dentro de sua obra como escritor. Ele relata que, apesar de estranho, existem leitores que “esquecem” a norma básica de lidar com a ficção e confundem um acontecimento literário com um fato real. Essa “confusão” seria o que ele chamou de “quebra do acordo ficcional”.

O ensaísta explica que isso acontece quando escritores tomam emprestadas as características do mundo real, porém alguns leitores pegam essas características e as levam para sua memória particular, sobrepondo as expectativas do “autor-modelo”, aquele que escreve para um “leitor-modelo”, uma pessoa disposta a aceitar sua narrativa, sem confundir as fronteiras do “mundo real”, ocorrendo, então, a suspensão do acordo. Daí, o fato de chegarem cartas endereçadas a Baker Street para Sherlock Holmes e outras endereçadas ao próprio, Umberto Eco, sobre os “erros” de seus romances, como o incêndio que o personagem de *O pêndulo de Foucault* (1988) não viu e que ocorreu na rua por onde este passava em 1984:

O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o que o escritor está contando é mentira... O autor simplesmente finge dizer a verdade... e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu... Em geral, os leitores conhecem muito bem esse acordo ficcional. Depois, e por certo além da marca do meio milhão, entra-se numa terra de ninguém [ECO, 1994, p. 82].

Porém, algumas vezes, essa possibilidade de projeção para o real, torna-se uma tática do mercado para consumo e diversão como os roteiros turísticos que apresentam o percurso de *best-sellers* ou de clássicos, onde os clientes/leitores vêem/lêem o enredo de forma “concreta”, mas sabendo que estão participando de um “faz-de-conta”, tal como os fãs de James Joyce que vão a Dublin, precisamente a Eccles Street, ver a casa de Leopold Bloom de onde refazem seu trajeto como em 16 de junho.

No entanto, sem as mesmas pretensões turísticas, em Sobral, no Ceará, a 225 km da Capital, a narrativa de Domingos Olímpio projetou-se para o mundo real. Entre os habitantes da cidade, não se sabe ao certo a “verdadeira história” da retirante Luzia Maria da Conceição, a “Luzia-Homem”, que chegou à cidade durante a seca de 1877, e devido a sua “força física”, trabalhou, junto aos homens, na construção da Cadeia Pública, prédio ainda existente, e que teve iniciada a sua construção exatamente naquele ano. Não há certeza se a retirante foi vítima de um crime passionai na estrada da Serra da Meruoca pelo soldado Capiúna como conta o livro; se possuía os mesmos traços e as mesmas virtudes retratados; se tivera uma mãe enferma, uma amiga, Teresinha, e dois enamorados; ou se foi apenas uma “musa inspiradora” do autor.

O “problema” ocorre porque Domingos Olímpio, ao reconstruir dentro de sua ficção a cidade, seus costumes, suas igrejas, seus personagens cujos nomes podemos ver em ruas, praças e localidades, utilizou-se dos ícones que, mais tarde, o imaginário dos habitantes tomará como referência-símbolo para a reprodução da imagem da personagem:

Sempre que eu subia a serra da Meruoca, e passava por aquela cachoeira que tem logo no início da subida - e que está sempre seca - alguém

comentava que era ali que havia morrido a Luzia-Homem, ou alguma coisa desse tipo, não me recordo bem...²³.

Como já relatamos nos capítulos anteriores, *LH* apareceu, antes da publicação em livro de 1903, como folhetim no *Jornal do Comércio*. Esquecido pela crítica, retorna ao cenário literário apenas em 1930 com a proliferação de narrativas em que predomina a temática da seca, mas depois cai, novamente, no esquecimento. Nos manuais de Literatura está classificado como “naturalista de inspiração regional” e retrata “uma ingênua e bela história de uma retirante de 77, cujos modos másculos ocultavam sentimentos bem femininos” (BOSI, 1980, p. 195). Mesmo conscientes (ou não) dessas informações, em Sobral o discurso se transforma, a obra é de “grande expressividade”, e, dentro da própria crítica, a protagonista, mais uma vez, se confunde e se concretiza. Assim, escreve Raimunda Maria Borges de Vasconcelos, pós-graduada em Literatura Portuguesa e Brasileira, em seu artigo:

Quem lê o célebre Domingos Olímpio em sua autobiografia (...) já pode sentir a grandeza e alma de sua gente. Seu Luzia-Homem obra-prima da Literatura Brasileira mostra o refinamento do seu estilo e o pulsar da sua sensibilidade... É a “Luzia Sobralense” construindo a cadeia pública naquela época de terrível seca cuja soleira da porta ainda hoje perdura em seu lugar, **por ela** colocada desde os tempos dos seus ancestrais²⁴.

²³ Depoimento do estudante de Letras da UFC, Cláudio Henrique Medeiros, em correspondência pessoal com a mestranda no ano de 2006.

²⁴ VASCONCELOS, Raimunda M. B. de, “A atração que Sobral exerce sobre os municípios vizinhos em relação ao comércio, Santa Casa e UVA”, *Zona Norte* (periódico sobralense), 1ª quinzena de abril de 2005, p. 7.

Uma das justificativas para esse fenômeno é que o leitor não faz a distinção entre o narrador de *LH* e o escritor Domingos Olímpio, cuja identidade civil é Domingos Olímpio Braga Cavalcanti, nascido em Sobral a 18 de setembro de 1850, onde exerceu o cargo de promotor, de 1875 a 1879. Porém, sabemos por meio da teoria literária as diferenças entre: autor-empírico, leitor-empírico, autor-modelo e leitor-modelo²⁵. O primeiro é o escritor, ou seja, o autor do livro, no caso, Domingos Olímpio; o segundo, podemos dizer que somos todos nós quando lemos um texto. Já o autor-modelo é voz que narra a história lida; segundo Eco, essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir para agirmos como leitor-modelo, aqueles que sabem dar continuidade ao jogo da investigação (interpretação) proposta. Um exemplo clássico de leitores-modelos são os de contos de fadas, as crianças que, na grande maioria das vezes, aceitam, pela “suspensão da descrença”, o mundo das bruxas e dos dragões.

Contudo, a perícia do autor-modelo de *LH* ao fazer o entrecruzamento de várias narrativas correntes do imaginário popular sertanejo e também ao se aproximar do modo de ser do cearense, de sua cultura, fez com que essas “estratégias” se transformassem em “armadilhas”, ocorrendo quebra do acordo-ficcional. Podemos citar, além do cenário²⁶, as figuras do promotor e de Raulino Uchôa. O primeiro por ter a mesma profissão do escritor e agir como uma pessoa justa, muito próxima da idéia que fazemos do próprio (para quem conhece ou não sua biografia). Raulino, por sua vez, é descrito como “um sertanejo muito afamado, alto, todo músculos, de cabelos vermelhos

²⁵ Embora saibamos das terminologias utilizadas por Iser em *O Ato de ler* (leitor-implícito e leitor-fictício), optamos pelas de Umberto Eco.

²⁶ Podemos encontrar as referências dos nomes de ruas, localidades e das pessoas citadas por Domingos Olímpio em FROTA, D. José Tupinambá da. *História de Sobral*. Fortaleza. IOCE, 1995, alguns ainda os conservam. Citaremos alguns: Morro do Curral do Açogue, Serra da Meruoca e Serra Grande, Crato, Cel. João Braga, os criminosos José Gabriel e o cangaceiro Zé Antônio do Fechado, a lagoa do Junco, Cel. José Julio, Beco da Gangorra, Rua da Vitória, Capitão Antônio Marçal, as Missões do Padre Ibiapina, Padre Fialho, entre outros.

e olhos azuis, genuíno tipo bretão, bravo e meigo, contador de história de grande voga” que lembra muito a descrição que Antônio Sales faz do próprio Domingos Olímpio: “Era um homem alto, corpulento, de tez clara, rosada, com olhos azuis, com o nariz um pouco arrebitado e certa semelhança com Bismark. Mas era um Bismark alegre”, [SALLES, 1938]. Ele é o sertanejo contador de causos, aquele que guarda na memória todas as lembranças, os costumes de seu povo e os salva da perda total, o esquecimento.

Para Landim [1992] é através dos casos mais populares narrados por Raulino que se percebe a mudança da preocupação cientificista da época para uma estética menos agressiva que abria espaço para a “sabedoria popular”. Aliás, um outro ponto de entrecruzamento com a realidade, pois a maneira como o autor relata os costumes, as crenças e os comportamentos religiosos fazem com que nos sintamos ainda próximos do que encontramos hoje em algumas localidades do sertão nordestino. Domingos Olímpio faz referência ao livro das Missões Abreviadas, ao Lunário Perpétuo, às promessas a São Francisco das Chagas do Canindé, São Gonçalo dos Cocos, além das práticas e dos saberes da medicina popular e de como as “rezadeiras” que exerciam influência na vida das pessoas.

No ensaio de Miridan Knox Falci, em *História das Mulheres no Brasil* [2006], ela nos aponta a prática da venda dos cabelos pelas retirantes para sobreviver, assim como encontramos em *LH*, porém seu relato ocorreu no sertão de OEIRAS, Piauí:

Uma coisa as nordestinas do sertão pareciam ter em comum: o apreço pelos longos cabelos. Basta dizer que, na seca de 1877, mulheres famintas, esqueléticas chegaram na casa do major Selemérico, em Oeiras, antiga residência do presidente da província, e, em agonia de morte, ofereciam cortar o cabelo em troca de água [FALCI, 2006: 245].

Essa passagem em **LH** transmite o sacrifício que Luzia se propunha a fazer por amor, vendendo os cabelos para ajudar Alexandre e, com isso, ressalta também o caráter feminino da personagem em contraste com sua condição de retirante:

— Eu queria pedir-lhe um favor, pelo bem que quer a sa dona...

— Fale...

— Lembrei-me que achou os meus cabelos bonitos...

— Sim, é verdade – afirmou o Promotor corando — E... depois?...

— Então vim aqui para lhe vender...

— Vender os cabelos, Luzia?!...

— Não tenho mais o que vender... É a necessidade... Contento-me com dois mil réis por eles... Não é caro...

— Dois mil réis por esse tesouro?!... Eis um bom negócio, Matilde – disse, dirigindo-se à esposa, formosa senhora, que, em adorável traje matinal, um roupão de cambraia e rendas, entrava no gabinete — Esta moça quer vender os cabelos...

Deslumbrada com a presença da senhora, cujos belos olhos, claros e suavíssimos, se fitavam nela compassivos, ergueu-se e arrancando o pente, deixou caírem as fartas, fulvas madeixas encaracoladas.

— Magníficos — continuou Matilde — Mas... para que serviriam? São muito diferentes dos meus...

— Faça-me esta esmola, minha dona. Veja, não é por me gabar, parece cabelo de branca... Pegue neles, não tenha nojo...

Matilde, após curta hesitação, tomou as madeixas nas mãos alvas e delicadas; fixou nelas os finos dedos, com unhas de nácar, e apertou-os a rangerem como meadas de retrós.

(...)

— Fico sim... – respondeu Matilde, tomando súbita resolução – Dou-lhe cinco mil réis por eles; mas... imponho uma condição.

— Quer cortá-los já?... – atalhou Luzia, vivamente.

— Ao contrário – continuou a senhora – não os cortará. São meus, mas ficam na sua cabeça [*LH*, 1991, IX: 48-9].

Ao nos descrever a trajetória das mulheres do sertão nordestino, Miridan Knox Falci também nos chama a atenção para o fato de que as abastadas teriam seus nomes lembrados em inventários, livros, cartas, fotografias, enquanto as pobres, não possuindo nem imagem, nem registro, chegar-nos-iam pela oralidade, canções, narrativas familiares ou pelos relatos de viajantes. Foi através dos cadernos de viagens do francês Paul que o narrador nos imprimiu ficcionalmente a “existência futura” de Luzia-Homem, logo nos primeiros capítulos da trama, ou seja, mais uma vez a realidade se dilui em ficção:

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

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

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

Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos [LH, 1991, II: 13].

Em *À Margem da História do Ceará*, uma coletânea composta por setenta e seis artigos e crônicas sobre a História do Ceará, escritos por Gustavo Barroso, o pesquisador dedica um pequeno estudo ao cenário histórico de **LH**. Porém, seu trabalho não se propõe a ser o resultado de um exercício de *ficção sociológica* que, segundo FREITAS [2007], seria tomar **LH**, não como uma “história verdadeira”, mas como se fosse uma fonte de pesquisa com relatos detalhados de *acontecimentos reais* para entender, no caso, a questão dos *retirantes* que chegam à cidade cearense de Sobral, no final do século XIX.

(...) o texto que ora se apresenta é fruto da arte de imaginar a obra literária como um relato descritivo, criado pelo autor do romance, de acontecimentos não ponderados enquanto fontes de pesquisa, mas que são aqui analisados enquanto tal. Dessa forma, é um exercício que serve para pensar concepções de uma época refletidas no texto literário que imagina relações sociais não tematizadas antropologicamente, mas que são significativas de um tempo e de um espaço sociais [FREITAS, 2007: 27].

Gustavo Barroso, reconhecido como literato e historiador, fala-nos de **LH** como um dos três romances sertanejos do Ceará que se “baseiam em fatos reais e descrevem ambientes históricos”. Primeiramente, apresenta a biografia de Domingos

Olímpio fazendo a relação entre o autor e a cidade natal. Depois enumera-nos as personagens e as ruas “reais” que aparecem no livro:

O cenário principal do romance é a cidade sertaneja de Sobral, invadida pelos retirantes ou flagelados, como hoje se diz, durante a terrível seca de 1877 a 1879. A antiga aldeia Acaracu, segundo Milliet de Saint Adolphe, nele surge com suas ruas tradicionais: a do Menino Deus, a do Rosário, o Beco da Gangorra; com seu velho sino da Câmara, o Rendengue, tocando as horas certas; com suas Igrejas cujas torres brancas avultam ao longe na planura batida pelo sol — a Matriz da Conceição, dominando o casario, a do Rosário com seu cruzeiro “sobre um sólido pedestal de alvenaria”, onde se rezava o terço. Há referência, a propósito dos socorros às vítimas do flagelo que assolava os sertões, em setembro de 1878, ao barão de Sobral, que governava a província, o Dr. José Júlio de Albuquerque Barros: “o Dr. José Júlio deu ordem para facilitar a saída do povo”. E a novela se inicia na construção da nova cadeia pelos retirantes, que assim faziam jus às rações diárias que recebiam.

Essa obra devido ao engenho do mestre pedreiro João Braga, personagem real, se alevantava no alto de um outeiro antes reservado à matança de gado para abastecimento da população. “O Morro do Curral do Açougue — escreve o novelista — emergia em suave declive da campina ondulada. Escorchado, indigente de arvoredo, o cômoro, enegrecido pelo sangue de reses sem conto, deixara de ser o sítio sinistro do matadouro e a pousada predileta de bandos de urubus...”. Observando o trabalho dos retirantes nessa edificação, diz o próprio Domingos Olímpio que o francês Paul, então de passagem por Sobral, anotara ter

visto “uma mulher extraordinária carregando uma parede na cabeça”
[BARROSO, 2004:330].

O escritor ainda atesta a existência da personagem:

Era, a heroína do romance, Luzia-Homem, sertaneja forçada que a terra seca tangeria, em companhia da velha mãe, do rincão natal e viera ter à cidade, onde se empregara nas obras da cadeia. Alta, robusta, decidida, tivera das companheiras o apelido pelo qual logo se tornara conhecida. No entanto toda a sua força e estrutura não a impediam de ser esbelta e graciosa, capaz de despertar o amor no sexo oposto. **Ela existiu de fato.** Domingos Olímpio não a tirou da própria imaginação: tirou-a da existência real. Seus músculos desenvolvidos não só lhe permitiam de levar à cabeça sobre uma tábua, empilhados, tantos tijolos que ao observador francês parece uma parede como conduzir para os amassadores de barro uma enorme jarra d’água e mais ainda: De outra feita, removera e assentara no lugar próprio a soleira de granito da porta principal da prisão”. Ela lá se conserva e quem visita a cadeia de Sobral, construída em 1878 no alto do Curral do Açougue, até hoje pode ver essa muda testemunha da passagem de Luzia-Homem por Sobral.

[BARROSO, 2004:330-1, g.n.]

Gustavo Barroso observa também que a utilização de dados reais pelo escritor comprova a “veracidade” da narrativa, pois o próprio escritor é testemunha da

existência de algumas personagens secundárias e que seu estudo fazia “revelações” sobre a obra:

O cuidado de Domingos Olímpio em cifrar-se no seu romance aos dados da realidade chega ao ponto de se não permitir sequer apresentar um personagem secundário que não tenha existido. É, por exemplo, o caso do comandante do destacamento local a que pertencia o Crapiúna: o sargento Carne-Viva. Esse militar chegou ao posto de capitão e nele morreu. **Quando menino, ainda conheci** sua viúva, vivendo pobremente do pequeno soldo deixado pelo marido e da venda de “papelões de renda”, isto é modelos de desenhos para as rendeiras, numa casinha de taipa, de porta e janela, já desaparecida na Rua 24 de Maio, quase ao chegar à antiga Praça da Estação ou Castro Carreira, em Fortaleza. Andava ruas acima e ruas abaixo com seu saco de papelões às costas, muito curvada, arrastando os passos e, como se tivesse panos ou machas esbranquiçadas na pele do rosto e dos braços, a garotada a chamava de Velha-Onça do que dava grande cavaco.

Essas rápidas **revelações** sobre o livro de Domingos Olímpio vêm mais uma vez demonstrar que o maior romance de todos é a própria vida, pois que dos seus episódios reais é que saem as obras-primas da impropriamente chamada literatura de ficção [BARROSO, 2004:331, g.n].

Ficção ou não, Leite Jr. explica que o que fez de Luzia-Homem mito foi essa inegável proximidade que há entre ela e o real e também a universalidade que sua “história” transmite ainda hoje:

A personagem Luzia-Homem é um mito. Mito, no entender de Bachelard, em *Poética do Devaneio*, é a voz da terra. Sua ambivalência é simbólica: é um símbolo telúrico — tem o feminino do inverno do Nordeste, que é a estação das chuvas, tem o masculino da seca. É fêmea e fecunda como as várzeas do Ipueiras, onde nasceu. E é máscula e selvagem, é o filho que o pai não teve. É, ao nosso ver, a reinvenção realista de *Iracema*. Se esta é a lenda que traduz nossa miscigenação, Luzia é a reinvenção dessa Eva. Não é a Eva do pecado original, mas aquela que inspirou a mulher contemporânea, a que buscou no espelho do homem a chave para libertar-se do machismo opressor. [OLIVEIRA JÚNIOR, 2003: 54].

Leite Jr. também já havia observado que a relação do autor com a cidade natal ganha uma perspectiva de resgate e reconhecimento das próprias raízes, ao contrário do que fizeram Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha. O narrador emprega um discurso nostálgico, mais romântico que naturalista, por exemplo, “a salvação estava em Sobral, na cidade formosa e opulenta” ou se refere a ela ainda como “cidade intelectual”. Esse tom evocativo faz com que o leitor acredite que a voz do texto está narrando suas memórias e lhe retratando um outro lado do discurso, desconhecido para os “estrangeiros”. É o discurso que a cidade criou sobre si mesma, projetando para o seu imaginário a existência de vários mitos alimentados pela “sobralidade triunfante”.

Em *Sobral: Opulência e Tradição*²⁷, Nilson Almino de Freitas tenta recuperar a origem, a causa e as conseqüências dessa visão exacerbada da cidade sobre si mesma e para com as outras do estado. Afinal, é do conhecimento de todos os vários

²⁷ FREITAS, Nilson Almino. *Sobral: Opulência e Tradição*. Sobral. Edições Uva, 2000.

epítetos a ela referidos: “Princesa do Norte”, “Estados Unidos do Ceará”, “Capital da Zona Norte”.

Desde a sua origem como Vila Distinta Real de Sobral no século XVIII, a elite, que é sinônimo de poder tanto de posses dos meios de produção como do acesso ao saber, criou para si um discurso, ou esse mito da “sobralidade”, construindo-o em atas, documentos, monumentos, instituições. Trata-se de uma “tradição inventada” termo utilizado por Hobsbawn para justificar um passado que não se sabe como ou quem criou, mas que está no inconsciente coletivo. Vale ressaltar que até meados do século XIX, a cidade acumulava uma riqueza que a situava em uma posição privilegiada em relação à Capital, juntamente com Aracati e Icó. Havia uma autonomia econômica e um adensamento demográfico, o qual chegou a ser maior que o de Fortaleza. Porém, a Capital, na segunda metade do século XIX e início do XX, consegue sua hegemonia econômica, mas mesmo assim, as elites tanto de Fortaleza como de Sobral elaboraram discursos que se tornaram recorrentes até os dias de hoje, representando determinadas caracterizações e diferenciações com relação ao modo de ser dos seus habitantes. Esse chamado “sentimento de pertença” a um determinado território é o que orienta a elaboração desse discurso, caracterizando uma identificação coletiva dos moradores de cada local.

Essa idéia de “sobralidade” inspira uma organização discursiva sobre a Cidade que fala de eventos fundadores baseados em histórias de “heróis”, experiência e lugares, construindo uma aura de importância que tende a criar uma imagem de Sobral como pólo difusor dos padrões comportamentais, políticos e intelectuais, em âmbito regional, estadual e, em alguns momentos, até nacional. [FREITAS, 2000: 71].

A Literatura não deixou de “eternizar” esse “traço” em suas ficções. José Alcides Pinto, escritor nascido em Santana do Acaraú, município próximo a Sobral, falará dessa “distinção” e “antipatia” inexplicáveis dos sobralenses em a *Trilogia da maldição* como uma “mancha” que os condenará devido a sua soberba:

O mundo vai se acabar pela Região Norte, isto é, pelo Ceará. Um dragão monstruoso teria morada num vale, na planura de léguas e léguas de tabuleiro espinhento. Sobre este vale, sobre seus recessos ásperos, edificar-se-ia uma cidade, cujos habitantes seriam plasmados sob o orgulho. Gente execrável como ervas daninhas. Mas tarde a cidade possuiria um bispado. Floresceria em progresso: bancos, colégios, hospitais, fábricas, etc., mas a maldição estaria sobre ela, como o ódio do criador sobre Sodoma e Gomorra, pois o dragão dormia sob seu solo, as asas dominando a planura. Esta cidade, embora possuindo igrejas, santos padres, mesmo assim, estaria fadada à destruição, desapareceria sobre a face da terra, como Sodoma e Gomorra. Esta cidade, já se vê — é Sobral, cuja maldição Dom José Tupinambá da Frota já temia. Dragão vive mesmo em Sobral — declarou-me ele em Roma... — ao contrário como se explicaria o orgulho daquela gente? O calor infernal que se desprende daquele pedaço de chão? [PINTO, 1999: 71].

O também escritor Dimas Carvalho mencionará os poderes de Dom José Tupinambá da Frota em o *Itinerário do Reino da Barra* (1992), pois, mesmo sendo bispo-conde de Sobral, seus poderes interferiam na vida do “Reino da Barra”:

(...) O Vigário Xavier, que fizera 122 anos pelas festas da padroeira, inquietou-se com o rumo dos acontecimentos, e apesar das mãos trêmulas e dos passos tardos, tratou de escrever ao bispo Dom José Tupinambá da Frota solicitando providências urgentes, e depois ele fosse em pessoa verificar a famosa gruta. (...) Os delegados do bispo o encontraram quando voltava da gruta, arrimado à bengala de castão de prata, arquejando e maldizendo-se do esforço despendido, e imediatamente traçaram o plano que levariam a cabo, primeiramente enviando, em segredo, para não despertar a ira dos fiéis, a Santa a Sobral, e daí para Fortaleza [CARVALHO, 1993: 41-2].

Em 2003, Dimas Carvalho, em *Fábulas perversas*, retoma o tema, mas com o retorno de Domingos Olímpio a sua cidade natal, porém no século XXI:

Domingos Olímpio chegou a Sobral aos 18 dias de setembro do ano da graça de 2000, uma segunda-feira. Desembarcou na rodoviária e, ao puxar do colete seu cebolão, verificou que era meio-dia em ponto. O proverbial calor agora que saíra do ar-condicionado do ônibus fazia-o transpirar dentro de seu paletó de linho inglês (...) Ninguém o notara, nem sequer a indumentária inusitada fizera com que as pessoas o interpelassem (...) quando subiu no ônibus, lembrou que apenas uma criatura tentara dissuadi-lo daquela viagem. Fora ela, Luzia-Homem, com quem conversava todos os dias e que há muito se tornara sua confidente. [CARVALHO, 2003:30-1]

Mesmo prestando uma homenagem póstuma a José Alcides Pinto²⁸, o escritor Raymundo Netto, fortalezense, ciente dessa visão exacerbada de Sobral sobre os outros municípios, retorna ao tema do fim do mundo na crônica “A peleja de Dom Zé Alcides e o dragão de Sobral”, publicada no jornal *O Povo* de 16 de junho de 2008. O cronista faz uma intertextualidade clara com a obra do outro escritor, mas com acréscimos de fatos recentes, os tremores de terra e a nova gestão do governador do Estado, Cid Ferreira Gomes, reafirmando a identidade do lugar, “o centro das atenções”:

Foi então que vi, em meio à negra nuvem, a imagem grotesca de um dragão voador. Lembrei a profecia: “Reza a lenda que o mundo vai se acabar pelo Ceará. Um dragão monstruoso dormiria silencioso em sua morada sob uma cidade que, embora tenha muitas igrejas e santos padres, estaria condenada à destruição. Esta cidade é Sobral!”.

Sim, leitor amigo, os tremores de terra em Sobral foram causados pelo monstro desperto, a cumprir a sentença de pavor e morte, mandando às favas as placas tectônicas e os vulcões submarinos. Da mesma forma, aqueles “trovões” eram frutos da inexperiência aeronáutica da criatura que tombava nas torres da catedral e nas casas velhas da Justiniano de Serpa. Aliás, não sei se vocês souberam, mas elas desabaram!

Pasmo, assisti à romaria de sobralenses descambando, e até assumindo cargos públicos, em Fortaleza. Viriam os vivos, viriam todos e tudo, até o eclipse. [FERREIRA NETO: 2008].

²⁸ O escritor José Alcides Pinto faleceu em 02 de junho de 2008.

O discurso da “sobralidade triunfante” foi nutrido por seus governantes, principalmente por Dom José Tupinambá da Frota, o primeiro bispo da cidade, que assumiu a diocese de 10 de novembro de 1916 até sua morte em 25 de dezembro de 1959. É a ele creditada a criação da infra-estrutura que hoje Sobral possui em várias áreas: o museu (que tem seu nome), a Santa Casa de Misericórdia, o Seminário Diocesano (hoje a Universidade Estadual Vale do Acaraú), escolas e bancos. Tudo que é considerado bom para Sobral é atribuído a Dom José. Seu mito tem uma imagem diferente das outras personalidades religiosas como Antônio Conselheiro ou Padre Cícero. Enquanto estes são associados à humildade e à pobreza, ao “Bisbo-conde”, esse era seu título, são construídas representações com elementos nobres relacionados à Igreja e ao dogma disciplinador da religião. Portanto, não seria contrária a sua imagem dizer que foi ele quem primeiro impulsionou a escrita desse “passado glorioso” e que hoje se encaixa perfeitamente dentro do cotidiano dos habitantes consolidando uma determinada forma de identificação destes:

As imagens construídas e partilhadas pela elite da Cidade sobre o ser sobralense, como a do “porte aristocrático”, pioneirismo ou a autonomia econômica, cultural, como toda representação, não são criadas arbitrariamente. Existem bases concretas nas simbologias e mitologias cidadinas, nos espaços, nos discursos públicos e nos lugares, que são potencializados para afirmar estas imagens. [FREITAS, 2000: 73].

O discurso dos candidatos é sempre pautado na afirmação de uma identidade que exalta a figura do sobralense como referência idealizada que deve servir de exemplo nos planos municipal, estadual e até nacional, tanto na Cultura, como na Política ou na Economia, na

Medicina, no Direito, e em vários outros campos profissionais e sociais.

[Idem: 84].

A construção do mito de Dom José não impediu sua coexistência com outros “sobralenses ilustres”, por exemplo, Domingos Olímpio, embora anterior ao bispo. A memória sobre o escritor recorda sua atuação no campo artístico e literário, aliás, elevando a literatura sobralense ao circuito nacional. A ele foi edificado, em 1973, um monumento com a cena final de *LH* em comemoração aos 200 anos da cidade.

Laplantine afirma que para o processo de construção de mitos, o imaginário tem como referência o real, dando-lhe outros sentidos fornecidos pelo material simbólico que se utiliza. Foi a “Sobralidade Triunfante” que projetou Luzia-Homem para as ruas e o cotidiano das pessoas. A personagem será tomada como exemplo de nobreza, a mesma dos heróis medievais, digna de carregar os símbolos heráldicos da cidade, talvez uma donzela guerreira, uma Santa Joana d’Arc do sertão. Talvez por isso não tenha sido em vão que o próprio autor escolheu seu nome e sua morte pautados na história de Santa Luzia, a protetora dos olhos. No depoimento de D. Leônia Aragão, a personagem parece carregar essa imagem da castidade e da santidade. Também se percebe que dentro de seu discurso Luzia se liberta de sua memória e migra para o espaço real da cidade:

Eu tinha uma prima que morava perto do rio que dizia que a rua dela era a da Luzia-Homem, aquela rua por trás da Igreja da Sé. Ela disse que todas as mulheres da rua eram “perdidas”, menos ela, que foi a única que “casou moça”. Ela dizia que na rua dela havia o espírito da Luzia-

Homem e eu acho que protegia ela. Mas é isso, eu me lembro que tinha o espírito da Luzia-Homem na rua²⁹.

No artigo “A ‘macho e fêmea’ e a família: Luzia-homem e o sertão cearense”, Nilson Almino de Freitas toma **LH** como fonte para entender questões relativas à forma peculiar como *sertanejos* migrantes que chegam à cidade cearense de Sobral, no final do século XIX e observa, exatamente, a importância dos marcadores morais: *honra, proteção, fama*, como recurso de reconhecimento social. Provavelmente, foi por possuir esses valores que Luzia, de “aspecto marginal”, foi considerada digna de participar da galeria dos “heróis”.

O antropólogo analisa, nas figuras de Teresinha e Luzia, essa questão da aceitabilidade social através da “virtude”, pois, ambas pertencendo à condição de retirantes pobres, essa seria sua única forma de ascensão. A primeira conseguiu atingir seu objetivo, ou melhor, sua redenção ao se aproximar da segunda.

Tudo se resume a ter uma família, o que condiciona um reconhecimento social por parte do grupo de relação do indivíduo, ou ser um *desterrado*, um *perdido*, o que é mais grave quando diz respeito à condição social da mulher. Teresinha é exemplar neste sentido. A condição de fuga a pôs em uma situação de morte social para a sua família. Ela própria, de certa forma, incorpora e expressa este sentimento. Ter *consideração*, ser *honesto*, ser *honrada* são qualificações atribuídas às pessoas, mas que ganham força quando referidas à origem familiar. Se um indivíduo, principalmente a mulher, é *desterrado*, vira *qualquer um* ou é um desclassificado socialmente, tornando-se motivo de desconfiança para todos. O fato de ficar longe da família é trágico, principalmente para a

²⁹ Depoimento de Leônia Maria Aragão Matos Carlos em correspondência pessoal à mestranda.

mulher. Teresinha ressalta todo o seu drama contando a própria história de vida cheia de fugas, conflitos e problemas emocionais ocasionados por sua saída de casa. O fato de ajudar Luzia parece diluir um pouco o seu sofrimento por ser uma *desterrada*, pois o tipo de relação quase familiar com a mulher-homem parece compensar seu sofrimento. No romance, a condição social de aceitação ou não no seio da família cabe ao homem ou ao pater-família. [FREITAS, 2007: 28].

No caso de Luzia, o autor propositalmente, sempre destacou sua procedência como uma forma de diferenciá-la das outras mulheres, sem deixar dúvidas sobre seu “valor”:

Quando se pensa o caso de Luzia, outras questões além destas aparecem [conduta amorosa, sexual, portanto, moral]. A sua família é anunciada como se estivesse resumida à sua mãe doente. Porém, em vários momentos, dá ares de ser mais ampla no que se refere à afinidade, dependendo do contexto. Como já foi dito as *origens* familiar e espacial, principalmente, parecem ser o fundamento da pessoa. No entanto, no evento da defesa da *honra* de Alexandre, o promotor que cuidava do caso do roubo do almoxarifado da Comissão de Socorros inquiriu Luzia sobre a sua própria *honra*. O que parece estar implícito no questionamento do promotor é que, para defender uma *pessoa honrada*, ela também teria que ser *honrada*. Nesse sentido, ela responde que não é *desterrada da família nem qualquer uma* [FREITAS, 2007: 30].

Na disputa pela vaga na Academia Brasileira de Letras, Domingos Olímpio pode não ter recebido os louros da Literatura e, mesmo querendo eliminar a “imortalidade do quadro de suas aspirações”, sua personagem tornou-se um mito. Apesar de muitos autores escreverem romances históricos, misturando personagens reais com fictícios, não os encontramos, em parte alguma, por meios não-literários ou falamos deles como heróis. Machado de Assis escreveu um Rio de Janeiro conhecido de todos, mapeado, fotografado, mas não conhecemos ou conversamos com alguém que tenha conhecido Brás Cubas. Em uma de suas visitas a Sobral, Leite Jr. foi ao Museu de Sobral para conclusão de seus trabalhos e, desavisadamente, deparou-se com essa Luzia real:

A coleção de epítetos não nega o fato de que existe em torno de Sobral uma construção simbólica das mais curiosas. Não vejo isso em relação a Fortaleza (vivi minha infância e adolescência no Rio de Janeiro e tive oportunidade de ver Fortaleza a 2.800 km de distância...). Por outro lado, não tenho dificuldade de estabelecer uma analogia entre Sobral, Recife, Salvador e Porto Alegre. O problema é que nestas três últimas cidades houve toda uma história revolucionária para dar cimento ao respectivo mito... (Um parêntese: quando estive em Sobral, a Profa. Minerva, que dirigiu o Museu D. José, afirmou que a Luzia verdadeira teria morrido com seus sessenta anos, mais ou menos. Isso me impressionou, pois eu achava que tudo não passava da imaginação de Domingos Olímpio!)³⁰.

Segundo Leite Júnior, Luzia representa a mulher sertaneja e também a mulher contemporânea que buscou no espelho do homem, a chave para libertar-se do

³⁰ Depoimento de Leite Jr. em correspondência pessoal com a mestranda, datado de 16 de abril de 2008.

machismo opressor. Saber se essa personagem de fato existiu não é importante, o que importa é percebermos o papel inverso da Literatura que não tirou da realidade a sua ficção, mas a sua ficção se transformou em uma “realidade palpável”. E para os que acreditam nela, não há muita validade os três primeiros capítulos dessa pesquisa. Para eles, que importa se Domingos Olímpio cometeu falhas, se tinha laivos de romantismo, se utilizava recursos fora de moda? Nessa situação o que importa é “que o que não se vê em lugar algum, aqui se vê” ou, melhor ainda, que “pôs-se a fábula em ata”³¹.

³¹ As duas citações são paráfrases de Guimarães Rosa

6. CONCLUSÃO

Ao fazermos um histórico da crítica literária, percebemos que desde o seu início, com Platão e Aristóteles, persiste o dilema classificatório, afinal, “o que é literatura?”. A partir dessa indagação, métodos de estudos foram desenvolvidos, obras foram enquadradas em períodos literários. Porém, na linha do tempo, cada época apresenta sempre o “verdadeiro enfoque” até os dias de hoje.

Embora Marx se referisse à fragilidade do sistema capitalista ao dizer que “tudo o que é sólido se desmancha no ar”, poderíamos fazer também uma alusão a essa máxima quando nos deparamos, dentre o material sobre a crítica literária de *LH*, com os trabalhos de Leite Jr., ao nos demonstrar que é possível questionar o cânone literário quando propôs uma nova classificação para o livro. O pesquisador desconstrói a linguagem cristalizadamente naturalista e nos aponta o sincretismo estético, já observado por José Veríssimo que o compara a *Canaã* de Graça Aranha e também por Lucia Miguel - Pereira que o vê como um livro difícil de ser classificado, porém Leite Jr. ressalta, sobretudo, seus fortes traços impressionistas. Primeiramente, observa a valorização da cor e dos efeitos tonais da atmosfera dentro da narrativa, que revelam a influência da pintura, salientando apenas os detalhes que interessam ao efeito de vista. Depois, Leite Jr. destaca o discurso onírico do autor que se entrega aos devaneios narrativos, como já dissemos, fazendo uso de anacolutos, metáforas, símiles, sinestesia e verbos no imperfeito.

Foi também através do estudo da linguagem, ou do poder dela, que chegamos à segunda proposta dessa pesquisa: a formação do mito. Segundo Barthes são necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito, pois ele é

um modo de significação, uma forma cujos limites são impostos por fatores históricos, condições de funcionamento, revestidos pela sociedade. No caso do nosso objeto de estudo, a condição propícia para essa transformação, diferentemente dos livros de José de Alencar ou Machado de Assis, foi a existência da “sobralidade triunfante”. Nilson Almino de Freitas explica que a sobralidade inspira uma organização discursiva sobre a cidade de Sobral, falando-nos de eventos fundadores baseados em histórias de “heróis”, experiência e lugares, construindo uma aura de importância que tende a criar uma imagem da cidade como pólo difusor dos padrões comportamentais, políticos e intelectuais.

Em sua pesquisa, *Sobral: Opulência e Tradição*, Nilson Almino de Freitas observa que essa organização discursiva está presente na elite local carente de “heróis” que simbolizam seus ideais, seus pontos de referência, suas aspirações, mesmo quando não passam de uma “tradição inventada”, ou seja, eles justificam um passado que não se sabe como ou quem criou, mas que está no inconsciente coletivo, na inspiração de uma identidade a serviço de legitimar as relações sociais vigentes.

Assim como o mito de Dom José, Luzia-Homem, a personagem, embora de uma classe social inferior, e mesmo não sendo natural de Sobral, representa a virtude e a pureza, principalmente porque remete à história de Santa Luzia e ao seu martírio, além de observarmos nela o entrecruzamento de várias narrativas, partes do imaginário popular. Quanto ao livro em si, Domingos Olímpio fez conhecer a cidade de Sobral, em nível nacional, imortalizando-a através da literatura.

Percebemos também, a partir dos pequenos depoimentos transcritos nesse trabalho, que não há interferência da opinião especializada sobre a obra (das críticas positivas ou negativas) na projeção da personagem para a “realidade cotidiana” dos habitantes de Sobral. Como o mito faz parte da organização discursiva da elite local, ou

seja, que transcrevemos a fala de pessoas escolarizadas e com nível superior, certamente conscientes do que seria um texto literário, ainda assim, a personagem existiria de fato, talvez não da mesma forma como nos descreveu o autor, mas “algo semelhante”. Haveria, portanto, uma quebra coletiva do acordo-ficcional?

Não tivemos, com essa pesquisa, a intenção de provar se *LH* seria um texto fictício ou não, mas mostrar a tênue cortina que há entre a Literatura e a “realidade”, pois como dissemos, ao citarmos Mainguenu, a existência da literatura supõe, ao mesmo tempo, a impossibilidade de se fechar sobre si mesma e a de se confundir com a sociedade comum. Também não é freqüente trabalharmos com um objeto cuja primeira face apresentava-nos um caráter bibliográfico para, logo em seguida, revelar a sua atuação como um dos mitos para a identidade de um povo.

Ao ser questionado sobre essas duas vertentes desse trabalho: de um lado o discurso oficial da crítica, e do outro a fala sobre um mito que certamente poderia ser rechaçada pela Academia como uma mentira ou uma invenção, Nilson Almino de Freitas nos pergunta por que temos a necessidade de conceituar, catalogar, definir e provar tudo cientificamente, uma vez que nem sempre os objetos de estudo estão preparados para esta verdade.

7. BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1ª ed. (Brasil), 1976.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1999.

AMARAL, Roberto dos Santos. “*Luzia-Homem*: falhas ou desatenções de Domingos Olímpio” in *Diário do Nordeste*, 15 de maio de 2008.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. SP: Cultrix, 1997.

ASSIS, Machado de. *Crítica & Variedades*. SP: Globo, 1997.

AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura Cearense*. Fortaleza; Academia Cearense de Letras, 1976.

BARROSO, Gustavo. *À Margem da História do Ceará*. Rio- São Paulo-Fortaleza: FUNCET, 2004.

_____ “Prefácio” in OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1929.

BARTHES, Roland, *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Editora Perspectiva, 1982.

_____. *Mitologias*. Rita Bongermimo, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

_____. *O Grau Zero da Escrita*, trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O Rumor da Língua*, trad. Mário Laranjeira. 2ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Tópicos da Teoria para Investigação do Discurso Literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.
- CARVALHO, Dimas. *O itinerário do Reino da Barra*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1993.
- _____. *Fábulas perversas*. Acaraú: Expressão Gráfica, 2003.
- COLARES, Otacílio. *Lembrados e Esquecidos*. Ensaio sobre a Literatura Cearense. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1975.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2001.
- _____. *Enciclopédia de Literatura Brasileira/Oficina Literária*. Direção: Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, RJ: FAE, 1989.
- DEL PRIORE, Mary. *História do Amor no Brasil*. SP: Contexto, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. trad. Waltensir Dutra. SP: Martins Fontes, 4ª ed. 2001.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo. Cia. das Letras, 1999.
- _____. *Sobre a Literatura*. trad. Eliana Aguiar. Record: Rio de Janeiro, 2003.
- FALCI, Knox Miridan. “Mulheres do Sertão Nordestino” in *História das Mulheres no Brasil*. Org.: DEL PRIORE, Mary. Editora Contexto, SP, 2006.

FERREIRA NETO, Raimundo Alves. “A peleja de Dom Zé Alcides e o dragão de Sobral”, jornal *O Povo*, 16 de junho de 2008.

FOUCAULT, Michel, *A Ordem do Discurso*. Trad: Laura Fraga de Almeida Sampaio. ed. 13ª. Edições Loyola: São Paulo, 2006.

FREITAS, Nilson. Almino de. “A ‘macho e fêmea’ e a família: Luzia-Homem e o sertão cearense”. *Revista de Ciências Sociais (Fortaleza)*, v. 38, p. 26-39, 2007.

_____. *Sobral: opulência e tradição*. Sobral. Edições Uva, 2000.

FROTA, D. José Tupinambá da. *História de Sobral*. Fortaleza. IOCE, 1995.

HERADT, Marta, “História de Santa Luzia” in *A TARDE ON LINE*, 2007.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JOBIM, José Luís, *Formas da Teoria*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

_____. “Palavras da Crítica” in: Jobim, José Luís (org) *Palavras da Crítica*. RJ: Imago, 1993.

JUREMA, Aderbal, “Ciclo Nordeste”. in COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, 3ª ed. vol IV. Rio de Janeiro: José Olímpio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana (org.). São Paulo: Brasiliense, 2003.

LANDIM, Teoberto. *Seca: a estação do inferno*. Fortaleza: Casa José de Alencar, 1992.

LIMA, Herman. *Domingos Olímpio*. (Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Agir, 1961.

LINHARES, Mário. *História Literária do Ceará*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio. 1948.

LIRA, Pe. João Mendes, *A Vida e a Obra de Domingos Olympio*. Sobral, 1977.

- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da Obra Literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária no Brasil*. RJ: Francisco Alves, 1983.
- _____. *História da Inteligência Brasileira.v.V (1897-1914)*. São Paulo: Cultrix,1978.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos Textos*, 7ª edição, SP, 1979.
- _____. *Dicionário de termos literários*. SP: Cultrix, 12ª ed, 2004.
- _____. *História da Literatura Brasileira— Romantismo, Realismo — Vol.II*. SP: Cultrix, 1984.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Os Estilos Históricos na Literatura Ocidental” in *Teoria Literária*. org. PORTELLA, Eduardo. Rio de Janeiro: TB,1978.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1957.
- OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Editora Ática, 11ª edição, 1991.
- OLIVEIRA JÚNIOR, José Leite de. *O pictórico em Luzia-Homem*. Fortaleza: Links, 1997.
- _____. *Domingos Olímpio*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, (coleção terra bárbara), 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. SP: Cia. das Letras, 2ª ed, 2003.
- PINTO, José Alcides. *A trilogia da maldição*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- REIS, Roberto, “Palavras da Crítica” in: JOBIM, José Luís (org) *Palavras da Crítica*. RJ: Imago, 1993.
- ROCHA, Everardo. *O que é mito?* São Paulo: Brasiliense, 2001.
- SALLES, Antonio. *Retratos e Lembranças*. Fortaleza: Waldemar de Castro e Silva,1938.

SANTOS, Maria Elisalene Alves. *O Universo Fatalista em Luzia-Homem* (dissertação), UFC, Fortaleza, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1969.

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

TÁTI, Miécio. “A propósito de *Luzia-Homem*” in _____ *Estudos e Notas Críticas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1958.

VASCONCELOS, Raimunda M. B. de, “A atração que Sobral exerce sobre os municípios vizinhos em relação ao comércio, Santa Casa e UVA”, *Zona Norte* (periódico sobralense), 2005.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura*. 6ª série. Belo Horizonte: Itatiaia/SP:USP,1977.

WELLEK, René. *Conceitos da Crítica*. SP: Cultrix,1980.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)