

ISAMAR VALDEVINO FROIO TORRES

ASPECTOS DO TRÁGICO EM *LUZIA-HOMEM* DE DOMINGOS OLÍMPIO

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO - UNEMAT

TANGARÁ DA SERRA – MT

2014

ISAMAR VALDEVINO FROIO TORRES

ASPECTOS DO TRÁGICO EM *LUZIA-HOMEM* DE DOMINGOS OLÍMPIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Professora Doutora Olga Maria Castrillon-Mendes.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO - UNEMAT

TANGARÁ DA SERRA

2014

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT

CAMPUS DE TANGARÁ DA SERRA - MT

ISAMAR VALDEVINO FROIO TORRES

ASPECTOS DO TRÁGICO EM *LUZIA-HOMEM* DE DOMINGOS OLÍMPIO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Olga Maria Castrillon Mendes (Orientadora)

Profa. Dra. Lilian Reichert (avaliador externo)

Prof. Dr. Dante Gatto (avaliador interno)

Aprovada em ____/____/2014

Às mulheres que permaneceram mulheres

AGRADECIMENTOS

A Deus

Aos familiares que souberam compreender a minha ausência do seu convívio diário.

Aos professores do PPGEL.

Aos colegas pelo companheirismo e incentivo.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente cruzaram meu caminho e de alguma forma contribuíram para a conclusão desta pós-graduação.

“A tragédia ática nos mostra muitos traços grandiosos, e um dos maiores é esse laço indiscutível entre o viver e o pensar de seu povo, laço que a converte numa arte social, no mais nobre sentido da palavra”. (LESKY, 2010, p. 131).

RESUMO

Refletimos acerca do trágico em uma narrativa escrita no final do século XIX. Isto implicou considerar quase vinte e cinco séculos das condições originais da tragédia grega em que o trágico alcançou a conhecida exuberância. Contamos, enquanto fundamentação do trágico, notadamente, com a *Poética* de Aristóteles e *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo* de Nietzsche. Este último sustenta novas perspectivas do trágico na modernidade. O processo reflexivo implicou inserção analítica e os estudos teóricos em torno da narrativa se fizeram utilizáveis, tais como, *O discurso da narrativa* de Genette, os estudos em torno do espaço da narrativa de Osman Lins, reflexões acerca da personagem de Forster e Cândido, bem como aspectos dos respectivos períodos literários dos quais *Luzia-Homem* representa esteticamente uma fecunda dialética. A fortuna crítica do autor foi utilizada para respaldar algumas afirmações, mas posicionamo-nos criticamente em determinadas questões como a tensão que se estabelece entre narrador e personagem, no sentido em que aquele se apresenta claramente preconceituoso e misógino, mas a personagem, digamos assim, o redime. No primeiro capítulo, de caráter introdutório, que denominamos genericamente de “Preliminares”, trazemos dados do autor, da estrutura da obra, da fortuna crítica, considerações acerca de gênero e forma, e nossa proposta metodológica que basicamente consiste na abordagem analítica. No segundo e terceiro capítulos, intitulados respectivamente “em busca do trágico” e “o núcleo do trágico” avançamos analiticamente, acrescentando o que já anunciamos, isto é, subsidiando nosso discurso por vezes com a fortuna crítica, com questões teóricas e o recurso da metalinguagem adequada à análise e reflexões e questões que suscitam a periodização literária. Atentamos à orientação de que tudo deve partir do texto literário, nosso objeto de estudo. Tal estrutura indica que consideramos o núcleo do trágico não o desfecho catastrófico, a morte de Luzia, mas a vigorosa luta que se processa na protagonista entre o racionalismo que a fez homem e os impulsos por conta do sentimento amoroso que apontam o renascimento da mulher. Luzia resgata-se como *ser*, tomando a vida na sua inteireza como um imperativo categórico, mas em um plano diferente do plano humano, já que o resgate da personagem se dá no momento de sua morte e de sua libertação do não-ser que foi feito a ela. Como argumentamos, à catarse aristotélica Luzia alcança o devir nietzschiano em termos de concepção trágica.

Palavras-chave: Trágico, tragédia, personagem, narrador, *Luzia-homem*.

ABSTRACT

Reflect upon the tragic in a writing in the late nineteenth century narrative. This involved considering nearly twenty-five centuries of the original conditions of Greek tragedy in which the tragic reached exuberance known. Count, while the tragic reasons, notably Aristotle's Poetics and The Birth of Tragedy or Hellenism and pessimism of Nietzsche. The latter holds new perspectives on the tragic modernity. The reflective process involved inserting analytical and theoretical studies around the narrative became usable: The discourse of narrative Genette, studies around the narrative of Osman Lins, reflections on the character of Candide Forster and space, as well as aspects of respective literary periods of which Luzia-Man is aesthetically fruitful dialectic. The critical fortune of the author was used to support some statements, but positioned ourselves critically on certain issues such as the tension established between narrator and character, in the sense that he presents clearly bigoted and misogynistic, but the character, say, redeems. In the first chapters, yet the introductory character, which we call generically "Foreplay", bring the author's data, the structure of the work, critical fortune, considerations of genre and form, and our methodological proposal which basically consists of the analytical approach. In the second and third chapters, entitled respectively "in search of the tragic" and "the core of the tragic" move analytically adding what we preached, subsidizing our speech sometimes with critical fortune with theoretical issues and proper meta analysis and reflections and issues of literary periodization. We alert the guidance that everything must start from the literary text, our object of study. This structure indicates that we consider the core of the tragic not catastrophic outcome, the death of Luzia, but vigorous fight that takes place in the protagonist between rationalism that made man and impulses because of the loving feeling that link the Renaissance woman. Lucy is rescued as be taking life in its entirety a categorical imperative, but in a different plane from the human plane, since the character of the rescue occurs at the time of his death and his release from non-being that was made her. As we have argued, the Aristotelian catharsis Luzia reaches the Nietzschean becoming tragic in terms of design.

Keywords: Tragic; Tragedy; Character; Narrator; Luzia-Homem.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1.PRELIMINARES.....	13
2. EM BUSCA DO TRÁGICO.....	16
3. NÚCLEO DO TRÁGICO.....	47
4. A MORTE E A MORTE DE LUZIA.....	64
4.1 A morte sexual de Luzia	68
4.2 A morte social de Luzia.....	72
4.3 A morte física de Luzia.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

A obra de Domingos Olímpio, *Luzia-Homem* é tida, por quase todos os críticos da literatura como uma obra tardia do Naturalismo brasileiro, haja vista sua publicação, já no início do século XX representar um contra senso a respeito das manifestações literárias. Isso porque a Literatura Brasileira, dominada pela prosa machadiana com sua verve irônica, ou mesmo a crueza da linguagem de um Lima Barreto, ou a poética incisiva de Augusto dos Anjos, não davam espaço para uma forma romanesca que se considerava ultrapassada para aquele momento histórico.

Com isso, a obra de Domingos Olímpio ficou praticamente esquecida, ou foi pouco analisada em um contexto mais amplo e diversificado, que une a filosofia, a sociologia, a geografia, e a poética em um mesmo espaço de ação. Da mesma forma, a obra *Luzia-Homem* é uma “filha única” de Domingos Olímpio, ou seja, a sua incursão pelas letras iniciou-se e cessou com esse livro.

A leitura de *Luiza-homem*, todavia, independentemente de sua classificação nos movimentos estéticos brasileiros, apresenta traços e temas de discussão que unem aspectos da tragédia helenística – numa rememoração de vinte e cinco séculos de tradição aristotélica – visões nuas de uma sociedade estruturadas em níveis e classes sociais estanques, conflitos de gênero – ainda que aparente – e posições sexistas em uma sociedade machista.

Luzia-Homem é um retrato aberto da situação do homem nordestino atacado pela grande seca do final do século XIX, e, portanto, deslocado do mundo, já que não recebe apoio governamental, nem muito menos antevê uma solução para a sua situação. Nesse espaço geográfico, a dinâmica da despersonalização, da transformação do homem em um traço da paisagem natural, em um “cabra”.

Luzia, personagem principal da obra *Luzia-Homem* vai de encontro a esse estereótipo, pois ela é a mulher que não aceita essa condição. Não aceita ser um ser passivo em meio à despersonalização das pessoas. Traveste-se de homem, em uma releitura mítica da história de Joana D’Arc, assume seu próprio destino e busca fazer a diferença em um mundo dicotomizado e mesmerizado pela seca.

Mas também há uma dinâmica discursiva em que temas da filosofia nietzscheana são abordados. Questões como moralidade, caridade, bondade cristã são postas à prova e lavados até sua extensão máxima, de modo que faz o leitor

pensar sobre assuntos furtivos que estão presentes no discurso de Olímpio. *Luzia-Homem* transita nesse universo de temas e provocações filosóficas, sociológicas e econômicas que a maioria preferia deixar escondido, ou trancado em algum escaninho da memória, ou mesmo esquecer.

Na minha trajetória profissional, o romance *Luzia-Homem* apresentou-se como um não-romance, e sim como uma provocação sobre a condição histórica da mulher, o travestimento, o protagonismo em um mundo masculino e a tomada de decisão sobre a vida e sobre o destino. Isso implica em dizer que Luzia não aceita o papel que lhe foi reservado, mas assume papéis diferenciados como Joana D’Arc, Maria, Lilith, ou mesmo Madalena, com sua moralidade não contaminada pela maledicência alheia.

Essas facetas que o romance *Luzia-Homem* apresenta ao leitor foi motivo instigador para que eu buscasse mais informações e procurasse discutir as temáticas trazidas por Domingos Olímpio em sua obra única, mas significativa para o período. Isso coloca a obra, não como um naturalismo tardio, mas sim como uma provocação estética e filosófica de temas pertinentes sobre a vida das mulheres em uma sociedade machista e estratificada, passível de releituras em outras temporalidades.

No primeiro capítulo, que denominamos genericamente “Preliminares”, trazemos dados do autor, da estrutura da obra, da fortuna crítica, considerações acerca de gênero e forma, e nossa proposta metodológica que basicamente consiste na abordagem analítica.

No segundo e terceiro capítulos, intitulados respectivamente “em busca do trágico” e “o núcleo do trágico” avançamos analiticamente acrescentando o que já anunciamos, isto é, subsidiando nosso discurso por vezes com a fortuna crítica, com questões teóricas e metalinguagem adequada à análise e reflexões, e questões que suscitam a periodização literária. Atentamos a orientação de que tudo deve partir do texto literário, nosso objeto de estudo.

Tal estrutura indica que consideramos o núcleo do trágico não o desfecho catastrófico, a morte de Luzia, mas a vigorosa luta que se processa na protagonista entre o racionalismo que a fez, por assim dizer, homem e os impulsos por conta do sentimento amoroso que apontam o renascimento da mulher.

No quarto capítulo, encetamos reflexão acerca do processo trágico como um todo que implica, digamos assim, as mortes de Luzia que antecederam a morte

propriamente dita que é a morte física. Apoiamos numa concepção de vida enquanto imperativo categórico,

Optamos por principiar a argumentação pela análise do objeto para, em circunstância adequada, inserir a concepção de trágico segunda fundamentação teórica que julgamos pertinente.

1. PRELIMINARES

Domingos Olímpio Braga Cavalcante nasceu na cidade de Sobral em 1850 e estudou Direito em Recife onde trava contato com Castro Alves e Tobias Barreto. Nesse período passa a escrever peças teatrais que são ambientadas e representadas em Sobral, sua cidade natal.

Em 1873, retorna a Sobral onde assume a função de Promotor Público. Sua permanência nessa cidade o faz tomar contato com a grande seca nordestina de 1877 que gera subsídios para a sua obra *Luzia-Homem* quanto a personagens, cenários, tipos físicos e situação socioeconômica.

Apesar da seca de 1877 também ser um campo de análise para a formação de seu enredo literário, *Luzia-Homem* só vem a lume em 1903 quanto o escritor já está residindo no Rio de Janeiro e colabora em jornais como *Jornal do Comércio* e *Gazeta de Notícias*. Entre 1880 e 1900, trava contato com o maneirismo de Guy de Maupassant, Eça de Queirós e sofre forte influência de José Veríssimo na sua prosa literária.

Discutir a produção de Domingos Olímpio na relação canônica da Literatura Brasileira é uma tarefa um tanto complicada, uma vez que, dele se pode dizer, é autor “viúvo de uma obra só”, conforme dizia Herberto Sales (1993)¹, já que temos notícias apenas da obra *Luzia-Homem* como sua produção artística.

Luzia-Homem, de acordo com a maioria dos críticos literários e historiadores da Literatura como Afrânio Coutinho (2004), Massaud Moisés (1993), Nelson Werneck Sodré (1989), indicam a obra como uma tardia publicação naturalista de cunho regional. Para José Guilherme Merquior (1996), no entanto, a obra *Luzia-Homem*, apesar de seu caráter eminentemente naturalista, já interpõe elementos narrativos de caráter regionalista da segunda fase da prosa moderna que serão encontrados em *Vidas Secas*, *O Quinze* e *Fogo Morto*.

A narrativa compõe-se de vinte e sete capítulos com extensão variável. Pensamos oportuno classificá-la, genericamente, como novela. Há muitos indícios nesse sentido, como veremos analiticamente. O enredo complexo com número ilimitado de conflitos, cujo conflito principal não fica tão distante do desfecho, o que

¹ Discurso de acolhida de José Cândido de Carvalho proferido em 1983 na sede da Academia Brasileira de Letras. Sales foi o padrinho da entronização de Carvalho na Galeria de Imortais da ABL.

assegura uma série de células dramáticas que, lidas separadamente, dá forma autônoma ao romance, aproximando-o do teatro mais que do romance, por conta do discurso direto e a pouca intervenção do narrador. Nesse sentido, a narrativa condensa uma ação que se desenrola continuamente, em capítulos sequencias, sem aprofundamento da análise dos conteúdos dramáticos. O tempo, em geral, cronológico e intercalado, sofre metamorfoses para se adaptar ao panorama dramático, numa ordem sucessiva, mas não rigorosa, isto é, o romancista não esgota o conteúdo de uma unidade para depois realizar o mesmo com a seguinte.

A Novela seria um corte da vida, mais limitado que o romance que poderíamos configurar como a vida. Uma série de pequenos contos. Mínimo de profundidade, máximo de anestésico. Ao conto cabe a dimensão de um caso. Normalmente, na novela, a personagem não tem um valor em si, mas faz parte da estrutura do evento. Neste caso, Luzia configura-se com uma complexidade particular por conta da androginia.

Deve-se considerar, no entanto, como fez Bakhtin (1988, p.427) a natureza acanônica do romance: “Trata-se da sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir.” Por vezes, analiticamente, reflexões acerca do romance caberão utilmente na abordagem do que pensamos *novela*.

A mediação da linguagem, que molda todas as relações sociais em *Luzia-Homem* já delimita, com anterioridade, as tendências da literatura regional que vai florescer nas décadas de 30 e 40 do século XX e que exporá a situação do homem comum nordestino em relação à miséria, à seca, à exploração do latifúndio.

Note-se, porém, que Domingos Olímpio não se utiliza desses motivos literários para construir uma estética panfletária, ao contrário. Segundo Merquior (1996), Olímpio é reticente em se aprofundar mais em questões que envolvem políticas sociais, ou mesmo a política da República florescente que se implantou no Brasil a menos de dois decênios de sua época.

Note-se que a narrativa não coloca em planos de ações antagônicas as personagens em função de sua situação socioeconômica, o que, de certa forma, afasta a narrativa de Olímpio do Naturalismo de um Aluísio Azevedo, ou mesmo de um Adolfo Caminha.

Inseriremos outros aspectos da fortuna crítica, se for o caso, na abordagem analítica que é a nossa meta, em busca do trágico na narrativa. A densidade do conflito se faz significativa e nisto todo detalhe importa. O trágico não deixa de ser condição ontológica do ser, mas em se pensando em literatura, arte da palavra, a construção estética implica na acentuação do fenômeno.

2. EM BUSCA DO TRÁGICO

A protagonista da história é Luzia, uma jovem dotada de grande força física que, por conta disto, passou a ser denominada Luzia-homem. Só saberemos do seu nome de batismo no sétimo capítulo: Luzia Maria da Conceição.

No romance *Luzia-Homem*, um primeiro aspecto que salta à vista é a noção de feminilidade e masculinidade da personagem. Domingos Olímpio constrói sua personagem não somente como um tipo acabado de mulher em um contexto histórico e social de miséria. Luzia é um *eidolon* – nessa acepção seria apenas a imagem refletiva em um espelho, mas sim um alter-ego que se contrapõe e se choca com o ego – de si mesma. Mas também revela o naturalismo tardio de Olímpio na construção da personagem e na ambientação de sua narrativa.

A marca da narrativa tradicional se faz presente. O primeiro capítulo guarda cuidadosa descrição do espaço (ambientação franca, conforme a tipologia de O. Lins²): o morro do curral do açougue, antigo matadouro, onde se está construindo a penitenciária de Sobral.

Domingos Olímpio fixou no papel suas experiências da grande seca de 1877, conforme explicita na narrativa, a modo dos romances históricos:

Setembro de 1878 ia em meados, e não apareciam no céu límpido, de azul polido e luminoso, indícios de auspiciosa mudança de tempo. Não se encastelavam no horizonte, os colossais flocos a estufarem como iriada espuma; nem, pela madrugada, cirros, penachos inflamados, ou, em pleno dia, nuvens pardacentas, esmagadas em torrões. À noite, constelações de rutilante esplendor tauxiavam o firmamento, e a lua percorria, melancólica, a silenciosa senda. (p.53).³

² Osman Lins (1976) sistematiza três tipos de ambientação: a *franca*, a *reflexa* e a *dissimulada*. A *franca* é caracterizada pela introdução pura e simples de um narrador independente que não participa da ação e que se pauta pelo descritivismo. Em termos de ambientação *reflexa*, Osman Lins propõe aquela em que são percebidas através da personagem, sem a colaboração sistemática do narrador que acompanha a perspectiva da personagem numa focalização interna e visão *com*. Na ambientação dissimulada ou oblíqua as personagens vão fazendo surgir o que o cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos. É como se a personagem se tornasse o próprio espaço ou nele se dissolvesse. Neste caso a descrição não é inserida em forma de bloco, mas disseminada pelo texto. Em “Missa do Galo”, conto de Machado de Assis (1968), o jovem Nogueira, na inquietante noite da Missa, lia *Os Três Mosqueteiros*. Conceição pergunta-lhe d’*a Moreninha*. Pouco depois se faz uma descrição dos quadros que suscitam interpretações variadas, conforme a que se fizer também das intenções das personagens.

³ Quando se tratar de referência do nosso objeto de estudo, a novela *Luzia-Homem*, indicaremos apenas a página em que retiramos a citação.

Há uma cuidadosa descrição do cotidiano dos flagelados.

Acertara a Comissão de Socorros em substituir a esmola depressora pelo salário emulativo, pago em rações de farinha de mandioca, arroz, carne de charque, feijão e bacalhau, verdadeiras gulodices para infelizes criaturas, açoitadas pelo flagelo da seca, a calamidade estupenda e horrível que devastava o sertão combusto. Vinham de longe aqueles magotes heroicos, atravessando montanhas e planícies, por estradas ásperas, quase nus, nutridos de cardos, raízes intoxicantes e palmitos amargos, devoradas as entranhas pela sede, a pele curtida pelo implacável sol incandescente. (p.24).

Havia trabalho para todos, adequado às eventuais debilitações físicas. O narrador ainda se estenderá na descrição da vida noturna, nos acampamentos, após o trabalho. Evidencia-se com clareza, neste ponto, o estilo olimpiano da prosa poética, cujos hipérbatos, comparações e metáforas não comprometem a limpidez das informações, bem como a musicalidade simbolista:

No céu límpido, profundo e sereno, em quietitude de lago tranquilo, sem as manchas de nuvens errantes, tremeluziam em esplêndidas constelações, miríades de estrelas. Na terra escura, um colar de luzes tímidas, como círios melancólicos velando enorme esquife, cercava a cidade adormecida em torpor de monstro saciado. E no alto sinistro do curral do Açougue, erguia-se, silenciosa e solitária, a molhe sombria da penitenciária, como um lúgubre monumento consagrado à maldade humana. (p.25).

Há até circunstância em que o narrador intervém intrusamente,⁴ demonstrando sua erudição, mas é raro tal postura:

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. (p.75).

Constitui-se, pois, o primeiro capítulo, em um grande sumário, apresentando o espaço. No caso, sumário cenarizado, ambientação franca com personagens

⁴ Talvez por conta disto Norman Friedman (2002) identifique o modelo como *autor* onisciente intruso.

ainda indistintos, o que R. Bourneuf e R. Ouellett (*L'univers du roman*) designaram como personagem com função decorativa. (BRAIT, 1993, p.48).

No segundo capítulo teremos a apresentação das personagens principais, inseridos à cena, em modo dramático, mas os perfis completos dos personagens vão se dando aos poucos, conforme exige o conflito. Diríamos que a densidade do conflito em discurso direto tem a adequada dose de inserção do narrador, narrando ou descrevendo.

O primeiro personagem a ser apresentado, o francês Paul, trata-se apenas de um recurso retórico para iluminar o fenômeno Luzia, tendo em vista que ele não aparecerá mais no enredo. Fica a anotação, extremamente significativa, da desenvoltura dela: “Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça”. (p.27). As demais personagens, inseridas culturalmente no contexto apreciariam Luzia preconceituosamente. O recurso de inserir o representante de outra cultura para apreciar o que temos de substancial e não reconhecemos foi uma saída brilhante e será amplamente explorado por Mário de Andrade, preocupadíssimo com a consciência cultural brasileira.⁵

Há uma pequena lista dos feitos de Luzia. Numa ocasião:

[...] removera, e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários, que haviam tentado, em vão, a façanha e, com eles, Raulino Uchoa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza, que chibanteava em pitorescas narrativas. (p.27).

De fato, as narrativas de Raulino apresentar-se-ão em duas circunstâncias com função metadieética.⁶ Raulino fechará a novela com Luzia, na cena fatal,

⁵ Conforme Gatto (2004, p.163), “O narrador personagem de “Brasília”, projetando sua vontade para uma cultura diversa da sua, fez o mesmo que nós brasileiros, notadamente na belle époque carioca, fazíamos, em relação a nossa cultura. Aliás, ele mesmo, no sumário inicial, indaga destas ‘pátrias novas sem verdadeiras tradições de meio’, confessando sua irritação, entre ironia e enjoo, o esforço em imitar a civilização da Europa e Paris ‘com a mais insultante das ignorâncias’. Bem, como nosso herói, trazíamos também esse “espírito de contradição” (a coisa não mudou muito, diga-se de passagem) pela falta de medida do valor das influências. Foi, por fim, uma tragédia, sem desfecho trágico, isto é, uma situação trágica foi o que aproximou o herói da sua verdade, da clara consciência de si mesmo. E se podemos ver alguma nobreza no seu caso pela admiração entusiasta pelo descobrimento do outro, não há nenhuma no nosso caso, cuja cultura da reprodução se resume à etiqueta e modos. E, ainda, se a ignorância cultural do herói é um traço da sua sensibilidade dirigida para o outro, nacionalmente falando; nós pecamos pela completa falta de sensibilidade, evidenciada na ignorância de nós mesmos, no desprezo à história, à tradição e pela cópia grosseira de outra cultura”.

⁶ Genette (s.d.) chamará de nível à distância do narrador dos fatos narrados. Estabelece, pois, três níveis: o *extradieético*, o *intradieético* e o *metadieético*. O extradieético consiste no afastamento

desfecho catastrófico, que ceifará a vida da moça. O efeito de fechar a novela com os mesmos elementos apresentados no prólogo, conferindo um sentido de unidade, é sempre produtivo à nossa apreensão lúdica. Talvez a mais clara compreensão disto esteja na concepção que trazemos da vida como punição por conta do pecado original, como está inserido no *Gênesis* (3, 19): “No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela fostes formado; porque és pó e ao pó retornarás”. A narrativa, como a vida, vai sendo composta de elementos para ir se descartando deles e morrer.

O narrador não apresentará aquele desempenho, acelerado pelos modernistas de 1922, com inserção, inclusive linguagem (coloquialidade), na diegese. Por exemplo, como acentua Antonio Cândido:

[...] a obtenção do ritmo oral em José Lins do Rego; a transfusão de poesia e a composição descontínua do primeiro Jorge Amado; a atualização da linguagem tradicional em Graciliano Ramos ou Marques Rebelo; o contundente prosaísmo de Dionélio Machado; a simplicidade chã de Érico Veríssimo. (CÂNDIDO, 1987, p.205).

Distanciará o narrador, também, por outro lado, do modelo monológico do realismo naturalismo, imediatamente antecedente.

O narrador de Domingos Olímpio, se considerarmos a fórmula genettiana, apresenta-se heterodiegético,⁷ com focalização múltipla,⁸ isto corresponde à onisciência seletiva múltipla, conforme identificou Friedman (2002). Isto implicará no

do narrador dos acontecimentos narrados por uma questão temporal ou espacial, como acontece no conto de Machado de Assis “Missa do galo” ou o romance *Dom Casmurro*. O intradiegético, por sua vez, o narrador participa dos acontecimentos. O metadiegético é uma terceira possibilidade: consiste numa narrativa de segundo grau. Neste último caso, os contos das mil e uma noites configuram-se como um bom exemplo. Todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa. A instância narrativa primeira é por definição extradiegética, como a instância narrativa de uma narrativa segunda (metadiegética) é por definição diegética.

⁷ Genette (s.d.) chamará de voz três possibilidades narrativas: autodiegético; homodiegético; heterodiegético. Na *focalização heterodiegético* o narrador não é um dos atores da diegese romanesca, enquanto que na *focalização homodiegética* o narrador participa como agente da diegese narrada, mas não é o protagonista. O *autodiegético* será o narrador que também é personagem protagonista.

⁸ A perspectiva do narrador onisciente Genette (s.d.) chama de *focalização zero*, aquele que nos revela mais do que a personagem sabe. A *Focalização Interna* constitui-se da onisciência a partir da perspectiva da personagem. Portanto, o narrador demonstra saber aquilo que a personagem sabe. Informações surgidas por outras fontes, como cartas, notícias de jornais etc., seria *focalização múltipla*. Tem-se ainda a *fixa*, a partir de um único personagem, a *variável*, vários personagens e, por fim, a *externa* de completa neutralidade.

discurso indireto livre não centrado apenas no protagonista como fazia Clarice Lispector, mas na maioria das personagens, o que confere bastante verossimilhança ao relato, uma vez que procura justificar a perspectiva particular de cada um, por mais díspares que sejam. Tal modelo é bastante adequado à novela.

A estrutura dos capítulos apresentará, na maioria das vezes, uma rápida sumarização para inserir-se na cena (discurso direto) em que apresentará a maioria das informações ligadas à ação e mesmo à caracterização das personagens. Nos desfechos há sínteses ligadas às personagens ou ao espaço, narrativamente. Por vezes, o narrador encerra o capítulo com a personagem, em discurso indireto livre.

Mesmo as personagens não são apresentadas em um único golpe. O narrador dá alguns sinais suficientes para alimentar a ação e se esconde, servindo-se do discurso direto. Saberemos a explicação, bastante naturalista, de Luzia somente no sétimo capítulo, em que ela invade a audiência para defender Alexandre acusado de roubo.

Por um lado, sofremos influência do meio; por outro, o meio não é determinante. Mas a situação é verossímil e é isto o que importa. Mais detalhes do passado de Luzia teremos no nono capítulo, por meio das memórias da personagem, em discurso indireto livre:

Nessa evocação saudosa de um passado morto, ressurgiram as adoráveis peripécias da infância, os episódios da vida de adolescente na penumbra da puberdade, salteada pelas primeiras investidas dos instintos; as festas, os Sãos Gonçalos, os Bumba-meu-boi, as vaquejadas, as caçadas de avoantes nos bebedoiros, a colheita dos ovos que elas, abatendo-se em nuvens sobre as várzeas, punham aos milhões, junto dos seixos, das toiceiras de capim, ou nas barrocas feitas, durante o inverno, pelas patas do gado. (p.78).

O sumário, do segundo capítulo, como já nos referimos, fixa-se nas anotações do francês Paul e cai-se para a cena, abruptamente: uma conversa sobre Luzia em que as personagens, por breves intervenções do narrador entre as falas, são apresentadas sucintamente. Ficamos sabendo de Teresinha: “[...] loura, delgada e grácil, de olhar petulante e irônico, toda ela requebrada em movimentos suaves de gata amorosa”. (p.28).

Teresinha, com Luzia e Raulino Uchoa, comporá a última cena da novela. Teresinha apresenta-se nesta cena defendendo Luzia do preconceito que a cerca em relação a um conceito de feminilidade:

- É de uma soberbia desmarcada - diziam as moças da mesma idade, na grande maioria desenvoltas ou deprimidas e infamadas pela miséria.
- A modos que despreza de falar com a gente, como se fosse uma senhora dona - murmuravam os rapazes remordidos pelo despeito da invencível recusa, impassível às suas insinuações galantes.
- Aquilo nem parece mulher fêmea - observava uma velha. alcoveta e curandeira de profissão. Reparem que ela tem cabelos nos braços e um buço que parece bigode de homem... (p.28).

A negação de atributos físicos e comportamentais aceitos como femininos (“cabelos nos braços”, “buço”) resultará em tensão esteticamente produtiva, como veremos no avançar da análise.

Outra personagem importantíssima será apresentada neste capítulo: Crapiúna. Antagonista, em se pensando na sintaxe das personagens, conforme Propp (2010). Pois bem, desde esta primeira cena ele se apresentará explicitamente inclinado à Luzia. Na apresentação do personagem, rompendo o discurso direto, o narrador denunciará um aspecto importante no texto:

Crapiúna, o tal soldado, era mal afamado entre os homens e muito acatado pelas mulheres, graças à correção do fardamento irrepreensível, os botões doirados, o cinturão e a baioneta polidos e reluzentes: todo ele tresandando ao patchouli da pomada, que lhe embastia a marrafa e o bigode, teso e fino como um espeto. Possuía, apesar das duras feições, o encanto militar, a que é tão caroável o animal caprichoso, e fútil, a mulher de todas as categorias e condições sociais, talvez porque, sendo fraca, naturalmente, se deixa atrair pelas manifestações da força. (p.29).

A analogia da atração da fraqueza pela força está articulada por um “talvez”, mas não deixa de denotar uma perspectiva reduzida em relação à complexidade do fenômeno humano. Inclusive, refere-se à mulher “de todas as categorias e condições sociais”. Durante a narrativa haverá outros momentos que identificamos o mesmo caráter misógino: “os olhares de maligna curiosidade do mulherio” (p.61), por exemplo.

O narrador se estenderá em comentários sobre a vida pregressa de Crapiúna, na perseguição de criminosos célebres em que ele fez parte da escolta, e

que fora guarda-costas de um famigerado fazendeiro, executando proezas cruéis de pasmar, além de três mortes e outros crimes menores que lhe conferia “temeroso respeito do povo”. (p.30). Não precisava ser tão maniqueísta, mas, devemos concordar que isto tem lá o seu efeito novelístico.

Luzia, por sua vez, permanecia impermeável ao assédio cerrado do soldado e se queixará ao administrador da Comissão de Socorros, o que resultará na remoção dele da construção da penitenciária para outros serviços, afastando-o da reclamante. O fato acarretará um sentimento ambíguo em Crapiúna: amor por ela e ódio pela rejeição. A opinião pública favorável à punição ainda mais lhe aquecia os impulsos negativos.

Como argumentamos da voz narrativa, o narrador externará o estado de espírito do polêmico soldado (onisciência seletiva e discurso indireto livre), fazendo o texto ganhar em verossimilhança:

Quanto à remoção, até dava graças a Deus por se ver livre daquela cambada de retirantes nojentos e leprosos, cujo aspecto, em jejum, causava engulhos; seria, entretanto, melhor sair da obra por sua livre vontade e não por queixa... E logo de quem? De Luzia-Homem... Oh? o diabo daquela sonsa era capaz de virar pelo avesso o juízo de uma criatura, e provocar muita desgraça por causa daquele imposição de querer ser melhor que as outras... Tirando-lhe a força bruta, não passava de uma pobre tatu, que só tem por si o dia e a noite. (p.31-32)

A novela está atravessada pela religiosidade do povo. O soldado Belota, que também terá importância no enredo (adjuvante, conforme Propp [2010]), atendendo a confiança de Crapiúna, aconselha-o:

- Você está... - mas é fígado pela macho e fêmea - arriscou o camarada Belota que lhe ouvia a confiança - Aquilo tem **mandinga**... Quem sabe se não te enfeitiçou! ... Olha que ela tem uns olhos que furam a gente... E então - aquela cabeleira... Acho melhor pedir à Chica Seridó uma oração forte para **desmanchar quebrantos e fechar o corpo contra mau olhado**. (p.32). (Negritos nossos).

No capítulo V, no entanto, observa-se um discreto anticlericalismo na recusa de Luzia em ir à missa, por conta de um dia santo: “- Já fiz as minhas orações, mãezinha. O meu lugar - Deus me perdoe - é aqui a seu lado, tratando-a, a ver se podemos deixar logo esta terra”. (p.46). Mas a perspectiva católica cristã apresenta-

se também em vários momentos: “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 registo do Anjo da Guarda, levando a alma de um inocente para o céu”. (p.47). A feiticeira Rosa Veado, que será apresentada no oitavo capítulo, e estará ligada, também, ao sincretismo religioso, envolvendo Santo Antônio: “Conheço uma velha que faz a adivinhação da urupema e sabe rezar o respônsio de Santo Antônio”. (p.70).

O diálogo de Crapiúna e Belota, retornando ao segundo capítulo, será muito produtivo. Teremos comentários acerca da natureza da paixão, de sua (in)justificação e da fascinação que exerce Luzia:

E deixa falar quem quiser, que é soberba, sonsa, mal-ensinada... Ela não é nenhum peixe podre. Não reparaste naqueles quartos redondos, no caculo do queixo. Na boca encarnada como um cravo?! E o buço?! ... Sou caidinho por um buço ... Ela quase que tem passa-piolho, o demônio da cabrocha... (p.32).

Este comentário é da personagem Belota, tentando justificar a fascinação que Luzia exerce em Crapiúna. O que resulta é esta imagem ambígua de Luzia que atíça o imaginário popular e confere mais verossimilhança ao designativo “Luzia-Homem” pelo caráter andrógino do buço e do passa-piolho, sem falar na força física.

No caso de Luzia, o seu travestimento com roupas masculinas aponta para duas visões que se estabelecem entre o sacro e o profano e que retoma o discurso da Joana D’Arc revivida em uma retirante nordestina. No primeiro caso, levando-se em conta o processo de embrutecimento da personagem, devido ao meio geográfico de fome e seca. Luzia renuncia à sua feminilidade em busca de elementos para a sua sobrevivência. É a sua primeira morte. Morte escolhida, diga-se de passagem, em que a personagem abraça a causa da morte, haja vista outros imperativos categóricos mais prementes.

A descrição que o narrador faz da personagem, com compleição física de homem, jeito de homem e força física de homem retoma mais tarde na obra *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa (2000) e sua personagem Diadorim. Ora, a respeito de Diadorim, Primo (2011, p. 15) aponta:

O corpo é a principal fonte de libido, sendo que o masculino, geralmente, é representado como forte e viril, mas em *Grande Sertão: Veredas* o corpo desejanste é delicado e efeminado. A relação

de Riobaldo para com Diadorim é de proteção, na fase adulta, já que Diadorim passou tranquilidade para Riobaldo na travessia do rio, nos tempos de criança. Diadorim personifica um efeminado, apesar de ser extremamente corajoso, como se comprova no seu primeiro encontro com Riobaldo, como já foi dito, ao atravessar o rio, mesmo sem saber nadar.

Então, Luzia, para poder se equiparar ao homem tende a apagar seu corpo, tende a renunciar e a matar os seus trejeitos de feminilidade. Mesmo Primo (2011) abordando a relação do corpo e do travestimento em uma personagem posterior à Luzia, seu postulado não deixa de chamar a atenção, uma vez que as dinâmicas de atuação das personagens são muito similares e ancoradas em um meio físico adverso à personagem e sua condição de mulher.

Ora, esse mote do apagamento do corpo leva-nos ainda mais longe e mais profundo na análise da complexidade da personagem a partir de sua dinâmica e de sua interação com o meio e com as demais personagens. Luzia não quer apenas ser vista como uma mulher, mas sim como uma *persona* que age e interage no mundo e nas relações cotidianas. Seu corpo, nesse caso seria um empecilho para a concretização dessa dinâmica e desse intento. Deve-se lembrar que imperativos mais prementes – a fome, o instinto de sobrevivência – é que moldam a personagem e que a fazem matar a mulher que existe dentro da pessoa.

Essa característica liga-se diretamente ao mito de Eva e Lilith e a condenação do pecado e da transgressão do homem. Se a primeira mulher do mundo – Lilith – foi a sensual e diabólica mulher que expressou a sua rebeldia pela sexualidade e pela não submissão ao homem (BALLESTER, 1979) indo buscar uma vida independente e livre das amarras do sexo e da rotulação que essas amarras trazem sobre si, Luzia prefere seguir outro caminho, aquele que a aproxima do sacrifício do sexo, da feminilidade e do desejo na busca do resgate do pecado do homem e da sua condição falha e desobediente.

Observe-se no caminhar da narrativa como a estratégia de apagamento da feminilidade é calculada e muito antiga, de modo que a personagem se assumia como tal, um homem preso no corpo de uma mulher com um objetivo e uma missão a ser cumprida. A cena abaixo se refere ao momento que Luzia invade a audiência com o intuito de defender Alexandre:

Ela aludia a gritos e gargalhadas do povilhéu, bradando na rua: Luzia-Homem!... Metam ela na cadeia que se descobre tudo!.. Aviem os pobres que estão aqui esperando com fome!..

- Por que lhe deram essa alcunha?

- Eu lhe digo, seu doutor. Desde menina fui acostumada a andar vestida de homem para poder ajudar meu pai no serviço. Pastorava o gado; cavava bebedores e cacimbas; vaquejava a cavalo com o defunto; fazia todo o serviço da fazenda, até o de foice e machado na derrubada dos roçados. Só deixei de usar camisa e ceroula e andar encoirada, quando já era moça demais, ali por obra dos dezoito anos. Muita gente me tomava por homem de verdade. Depois meu pai, coitadinho, que era forte como um touro, e matava um bode taludo com um murro no cabeloiro, morreu de moléstias, que apanhou na influência da ambição de melhorar de sorte, na cavação de ouro no riacho do Juré. Daí em diante, começamos a desandar. Minha mãe, sempre muito doente, e nós duas muito pobres de tudo, menos da graça de Deus, vendemos as miúças e cabeças de gado, que tiramos à sorte da produção da fazenda, os animais de campo e até o meu cavalo castanho-escuro, calçado dos quatro pés e com uma estrela na testa ... o meu querido Temporal... Tudo isso para não morrermos de fome quando veio esta seca...

Soluços lhe embarcaram a voz, e desatou em copioso pranto. (65).

O travestimento da mulher em homem aponta para o momento, para a situação em que ela e mãe irão viver e se debater. Esse momento também a aproxima cada vez mais da hora do sacrifício, da Joana D'Arc que revive e resgata seus pecados e aponta um caminho diferente e novo para o homem.

Em outra situação, ou momento de análise, Luzia é a personagem travestida e cosmogônica do ser humano que festeja e alegra-se efusivamente com o princípio gerador da vida, ou Elán vital que Bérqson (1999) aponta como fator humano da vida.

Para Bakhtin (1993), o travestimento de homem em mulher e de mulher em homem não possui a conotação pejorativa que a modernidade emprestou a ela e que ainda resiste nos festejos carnavalescos brasileiros. De acordo com Cunha (2004) o travestimento é uma forma de se comemorar e de se cultuar a força vital humana.

Quando o homem se traveste de mulher, intrinsecamente busca comemorar o fato da mulher ser a grande fonte geradora de vida, de energia e de perpetuidade da espécie através da concepção. Sua força maior não está no sexo, ou mesmo na sexualidade, mas sim na capacidade de carregar uma vida nova e um novo ser dentro de si que comunga com a cosmovisão da humanidade como parte pertencente a um ciclo perene e perpétuo de vida e de morte. (BAKHTIN, 1993).

Travestir-se, nesse contexto implica em compreender e aceitar a identidade social reservada a cada um dos sexos na dinâmica da sociedade, mas também é uma forma de rebeldia inata do ser humano que aponta para Lilith e para a primeira manifestação da rebelião humana contra algo que ele não compreendia ou não aceitava como algo natural.

Dessa forma, na análise das festas carnavalescas da Idade Média e do Renascimento, do travestimento apontam para a necessidade de apagamento de fronteiras sociais, de preconceito e de falsa moralidade, a fim de “esculhambar” as formas hierárquicas de organização da sociedade e depois o seu retorno às mesmas condições e que esperam o período da quaresma e do silêncio da penitência da Semana Santa.

Luzia travestir-se em homem é também uma forma de união do indivíduo com o todo universal. A força, a virilidade, a iniciativa, a tenacidade em vencer obstáculos torna Luzia o arquétipo perfeito da personagem carnavalesca que não se conforma com papéis definidos e imóveis em uma ambientação geográfica que se move e se transforma de uma maneira rápida e insegura para o homem.

Suas lembranças apontam para essa visão carnavalizada do ser humano:

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 catinga!... E quando ela, triunfante 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!... (p.78-79).

Em princípio, a vibração da moça que se veste de homem estando em um mundo em que as mudanças ocorrem muito lentamente é motivo de alegria e de festa, porém, como toda ambientação carnavalesca, esse ambiente tende a ser mutável de maneira rápida, que impede o ser humano de acompanhar sua dinâmica. O que de início era apenas um cacoete passa a ser uma necessidade de se subverter e de confirmar as estruturas hierarquizadas da sociedade humana.

Luzia é o homem cosmogônico da festa carnavalesca que zomba do homem macho, do homem viril através de seus atos e ações para poder confirmar que existe uma separação bem demarcada entre os dois sexos. Bakhtin (1993) pontua que, ao fazer esse tipo de ação, o que se busca não é subverter a ordem de maneira permanente, mas sim confirmar essa ordem hierárquica como se fosse algo naturalmente construído e comportamentalmente aceito desde o início da história humana.

Mircea Eliade (s.d., p. 21) comenta o mito da androginia humana. O homem primordial, em muitas religiões, é tratado como um andrógino. A bissexualidade do homem primitivo forma uma tradição ainda viva nas variedades primitivas – por exemplo, na Austrália e na Oceania. O “homem primordial” (ELIADE, s.d., p.22), bissexuado, bem como o mito do deus andrógino é paradigmático em relação a todo um conjunto de cerimônias que tendem a ritualizar periodicamente esta condição inicial que é considerada como o modo perfeito da humanidade. Esta necessidade do reencontro a “totalidade primordial, um estado que lhe facilita a compreensão total do cosmos, anulando por um breve momento uma condição diferenciada, explica-se pela mesma necessidade da “orgia” periódica que opera uma desintegração das formas em busca do “Mesmo”, do Todo-Uno”, anterior à criação. Há uma necessidade de abolir memória e passado, também. É o recomeço de uma nova vida por uma nova criação: “a reintegração na condição paradisíaca do ‘homem primordial’.” (ELIADE, s.d., p.23). Argumentamos que o fenômeno pode ser estendido inclusive à estrutura da narrativa.

Explica, também, Eliade (s.d., p.23) que os mitos fundamentais revelam arquétipos que o homem aplica para além da vida religiosa propriamente dita. Além das operações cirúrgicas, troca de trajes, orgia ritual, a androginia obtém-se pela alquimia – *Rebis* fórmula da pedra filosofal, também chamada a “androginia hermética”, por casamento, por exemplo na Cabala – e até pelo ato sexual (na ideologia romântica alemã). Pode-se, até, falar de uma “androginização” do homem pelo amor visto que cada sexo conquista as “qualidades” do sexo oposto (a graça, a submissão, o devotamento adquirido pelo homem amoroso).

Retomemos a narrativa. Teremos a apresentação da personagem Alexandre, analepticamente, no diálogo entre Belota e Crapiúna e ficamos sabendo, além do ciúme de Crapiúna, que Alexandre servia de apontador na obra, passou depois para o armazém da Comissão, e que gosta de Luzia. O triângulo amoroso é

por demais produtivo no sentido de intensificar o conflito e alimentar a narrativa. E isto de apresentar a personagem por meio do diálogo e mais teatral do que romanesco.

O terceiro capítulo constitui uma analepse externa completiva, no sentido de dar ciência das razões de Luzia em se instalar no morro do curral do açougue. Cabe aqui uma explicação de ordem teórica. Conforme Genette (s.d., p.63), o tempo da enunciação pode ser linear ou sofrer inversões. É linear, quando a narração segue a ordem cronológica dos fatos; é invertido, quando o narrador nos diz antes um fato que aconteceu depois na história ou vice-versa. O primeiro tipo de inversão temporal é chamado por Genette de *prolepse* (seria o *flashforward*): antecipação, no plano do discurso, de um fato que, em obediência à cronologia diegética, só deveria ser narrado mais tarde; o segundo tipo de inversão temporal, segundo Genette (s.d., p.47) é chamado de *analepse* (*flashback*): o início da trama não coincide com o início da fábula; a narração começa pelo meio ou pelo fim e só mais, mediante o recurso técnico-estilístico da retrospectiva, o narrador informa o leitor do início dos acontecimentos. A distância temporal, em relação ao presente diegético da *narrativa primária* (aquela a partir da qual houve antecipações ou recuos, isto é, anacronias) caracteriza as anacronias em *externas*, *internas* e *mistas*. As primeiras são aquelas cuja amplitude começa e acaba antes do início da diegese da narrativa primária; nas *anacronias internas* a amplitude começa depois do início da diegese da narrativa primária; as *mistas*, verdadeiramente raras, são aquelas cuja amplitude começa antes do início diegético da narrativa primária e termina depois dela.

As anacronias internas, por sua vez, podem ser subdivididas em anacronias *heterodiegéticas*, se dizem respeito a uma personagem ou a uma linha de história que não figuravam na narrativa primária, e em anacronias *homodiegéticas*, no caso inverso. As anacronias homodiegéticas podem ainda ser caracterizadas como *completivas*, se preenchem lacunas ou omissões, anteriores ou posteriores, da diegese da narrativa primária, ou como *repetitivas* (ou *explicativas*), se reiteram, produzindo determinados efeitos de redundância, às vezes com o objetivo de inserir uma explicação necessária para o andamento da história.

Entendemos o início da narrativa primária a situação em que Luzia se encontra no morro do curral do açougue, entre admiração e ódio, entre Alexandre e Crapiúna, no serviço da construção da Penitenciária. Mas ela viera, também, fugindo da seca.

Luzia viera na enxurrada, marchando, lentamente, a curtas jornadas, e fora forçada a esbarrar na cidade, por já não poder conduzir a mãe doente. Do capitão Francisco Marçal, o homem mais popular da terra, tão procurado padrinho, que contratara com o vigário pagar-lhe uma quantia certa, todos os anos, por espórtulas dos batizados, obtivera, por felicidade, uma casinha velha e desaprumada, onde se aboletou com relativo conforto. (p.35).

Fora, no entanto, as pretensões de Crapiúna que lhe acordou a ideia de emigrar em busca das praias que contrastavam à planície seca e estorricada. Tal viagem, no entanto, se fazia inviável por conta da mãe doente, quase entrevada. Ficou, portanto, tendo como defensor, contra Crapiúna, o “moço de maneiras brandas”, Alexandre, que, inclusive, convida-se a intervir prontamente às afrontas do soldado. Luzia, no entanto, pede para que ele desconsidere a situação, ignorando o agressor, uma vez que qualquer embate poderia expô-la, situação que a avexaria por demais. Uma carta de Crapiúna, a esta altura dos acontecimentos, levou-a ao desespero. O narrador excede no maniqueísmo:

[...] transbordante de frases de amor, em prosa e verso – protestos lânguidos e trovas populares, escritas em péssima letra sobre papel de cercadura rendilhada, tendo, no ângulo superior, à esquerda, um coração em relevo, crivado de setas, desfechadas por travessos Cupidinhos alados. (p.37).

Segue-se a premonição do desfecho catastrófico: “- Este homem será o causador da minha desgraça - murmurou ela com um soluço de pranto Sufocado”. (p.38). E temos em construção a complexa estrutura psicológica da personagem, terminando o capítulo: “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 trevas”. (p.38).

No quarto capítulo, temos uma intensificação dos elementos que compuseram os capítulos anteriores: os sentimentos em relação aos insultos de Crapiúna em discurso indireto livre, bem como a descrição das características que apontamos anteriormente, como androginia. Vale a pena citar:

As moças da mesma idade, ainda não contaminadas pelo vírus pecaminoso, que empestava o ambiente, evitavam-na com maneiras tímidas, discreto acanhamento, como não fossem iguais na condição e infortúnio. Muitas se afastavam dela, da orgulhosa e seca Luzia-

Homem com secreto terror, e lhe faziam a furto figas e cruces. Mulher que tinha buço de rapaz, pernas e braços forrados de pelúcia crespa e entonos de força, com ares varonis, uma virago, avessa a homens, devera ser um desses erros da natureza, marcados com o estigma dos desvios monstruosos do ventre maldito que os concebera. Desgraça que lhe acontecesse não seria lamentada; ninguém se apiedaria dela, que mais se diria um réprobo, abandonado, separado pela cerca de espinhos da ironia malquerente, em redor da qual girava o povilhéu feroz a lapidá-la com chacotas, dictérios e remoques. Tal se lhe figurava, através dos exageros pessimistas, a sua triste situação. (p.39-40).

Se a androginia tem força arquetípica, constitui-se complexo da condição verdadeiramente trágica o peso que a cultura exerce neste processo. Dizendo de outra forma, o que uma cultura não absorve ela tende a destruir. Ora, a cultura é em grande parte velada, pré-consciente, mas poderosa a ponto de dar significação a nossa realidade e controlar nosso comportamento. “Nada se torna significativo se não passa pela cultura.” (LOUBET, 1993. p.106). A cultura, por sua vez, projetou a ilusão de homogeneidade na recusa em aceitar as marcas significativas do outro, sob pena de ameaça à metafísica idealizada do sujeito.

No paradigma humanista em que se pautou o desenvolvimento da cultura ocidental, cultura vem a ser um conjunto de práticas que compõem o processo social dando-lhe um certo padrão organizacional, o qual liga todas as partes da formação social em um todo, uma totalidade social. Calcado na concepção de um mundo não-contraditório e com uma identidade coesa, unitária e estável, esse paradigma tende a sublinhar a força do mesmo e a reprimir a diferença, já que essa não pode ser assimilada a um todo que se pretende coerente. (SCHMIDT, 1995, p.186).

Retornando ao enredo da novela, neste capítulo ocorrerá a aproximação de Luzia e Teresinha. O esquema é o mesmo: sumário com comentários do narrador; aproximação à personagem com discurso indireto livre e, por fim, discurso direto em que conversam Luzia e Teresinha, estabelecendo-se forte tessitura com os capítulos anteriores. Estando Luzia a banhar-se, depois de cheio o grande pote, na cacimba aberta no leito de areia do rio, em sítio distante dos caminhos e aguadas mais frequentadas, surpreendeu-a Teresinha: Luzia assusta-se e tem acanhamento por causa da nudez; Teresinha tem uma postura completamente diversa, mas acabam se entendendo. Começa aqui um jogo de diferenças que se fará muito produtivo ao enredo. Teresinha revelará as intenções de Crapiúna, externadas na conversa

coletiva do primeiro capítulo, de vencer a resistência de Luzia; revelará a história, envolvendo Alexandre, de Quinotinha (“uma criança inocente”) e Crapiúna. O caso é que o primeiro defendeu a segunda contra o terceiro. A indisposição de Alexandre e Crapiúna já se encadeará por conta mesmo de Luzia. A confirmação de Teresinha acentuará um estado de coisa: “- Ora, eu sei que ele gosta de você, mas não tem coragem de se declarar. Olhe, minha camarada, procurando com uma vela acesa, não encontrará homem de bem igual a ele”. (p.40). Tal declaração de fato recomporá o ânimo de Luzia.

Teresinha, ainda contará um pouco da sua história, sairá de casa com o Cazuzza, casados, mas ele acabou morrendo e ela ficou sozinha no mundo: “E por aqui ando como um molambo, sem uma criatura que se doa de mim...” (p.42).

Em seguida, Crapiúna entrará em cena (“Era o triste cortejo da faxina diária da cadeia”) e a cena é bem indicativa dos impulsos que subsidiarão o desfecho catastrófico, do jogo tensivo de amor e ódio:

- 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...
- Deixe a gente sossegada, seu Crapiúna – atalhou Teresinha. Siga o seu caminho e não se importe com o que não é da sua conta...
- Não estou falando contigo, tábua de bater roupa. O meu negócio é com esta feiticeira soberba que furtou meu coração... (p.42-43).

Seguir-se-á uma séria de agressões verbais mútuas entre Crapiúna e Teresinha. Luzia se recolhe “não ousando erguer os olhos para o sinistro homem”. (p.43). Teresinha ainda confessara que o mataria se pudesse, se tivesse a força de Luzia. Esta, por sua vez, não admite a ideia de matar um homem: seria “horrível”. Bastante significativo esta explicitação das ideias íntimas, tendo em vista que Luzia matará Crapiúna para salvar Teresinha. A identificação de tal oposição é relevante à construção da narrativa, principalmente, na acentuação do *clímax*.

O quinto capítulo intensificará a ideia já exteriorizada nos capítulos anteriores, no esquema que designamos como tessitura, o que é recursos inerentes ao realismo naturalismo: com onisciência seletiva e discurso indireto livre ficamos sabendo dos sentimentos de Luzia em face ao ocorrido anteriormente, no rio com Crapiúna e Teresinha, lembrando de Alexandre e Quinotinha. “Luzia está a caminho de casa onde depositará o grande pote sobre as três garrafas de uma forquilha de

sabiá”. (p.45). Em seguida, fecha-se na cena em discurso direto de Luzia com a mãe, Dona Zefinha. Somos inseridos no cotidiano, com detalhes, todos funcionais, alguns atrelados aos capítulos anteriores e outros anunciando novas perspectivas, alimentadoras da ação.

A visita de Alexandre trazendo novidades no que se refere às facilidades que a Casa da Comissão oferece à “saída do povo” e confessa que pelo seu gosto já não estava mais no morro do curral do açougue. Inquirido por Luzia sobre os impedimentos em ir embora ele confessará seu amor. Na preparação de tão importante confissão, o moço lembrará como Luzia salvou Raulino. Amor à primeira vista: “- Desde, então – continuou ele – não pensei mais em assentar praça, nem abandonar esta terra”. (p.48). Identificamos forte traço romântico em tal perspectiva. “O ‘primeiro olhar’ é uma atitude comunicativa, uma apreensão intuitiva das qualidades do outro. É um processo de atração por alguém que pode tornar a vida de outro alguém, digamos assim, ‘completa’ ”. (GIDDENS, 1993, p.51). É claro que o romantismo ficará no plano ideal, sem adentrar nas perspectivas cotidianas, isto é, realista, da vida.

Alexandre presenteará Luzia com uma laranja, um mimo, tendo em vista as condições de miséria tangida pela seca. Luzia mostra-se sensível e a conversa se encaminha para a briga de Alexandre com Crapiúna por conta de Quinotinha. Luzia pede-lhe, mais uma vez, que se afaste do soldado: “- Ninguém está livre de uma traição..”. (p.50). Alexandre jura-lhe que assim fará. A conversa se encaminha à necessidade de levar a velha mãe à Barra do Acaracu? A aproximação deles criou condições propícias para que Alexandre propusesse casamento. Este é o ponto fundamental que justifica a descrição do processo. Luzia estremeceu, corando, e a coisa fica neste ponto, com o desfecho do capítulo fixando-se na ambientação, uma saída interessante no sentido de salvar a protagonista do desconforto, bem como, intensificar o conflito, por conta da pressão da opinião pública, a qual Luzia será muito suscetível, situação perfeitamente plausível do contexto de produção:

No mesmo instante, passava pelo terreiro, rente à casa, um magote de mulheres, com trajes domingueiros, grazinando em desbragada conversa.

- Que lhes dizia eu?... Vote!... Já estão bem principiadados no namoro! – exclamou uma delas indicando, com um gesto do mento, Luzia e Alexandre, transidos de pejo, como delinquentes apanhados em flagrante crime de amor.

O grupo desapareceu correndo e tagarelado, aos empurrões e palmadas, com maneiras desenvoltas. Dominava o murmúrio de risos e chacotas grosseiras, a gargalhada estridente e sarcástica de Romana, a lúbrica, a roliça e quente cabocla de dentes pontiagudos. (p.51).

A resposta ao pedido de casamento de Alexandre ficará pendente. No capítulo seis a história (ficção) cede espaço ao discurso, descrevendo as condições históricas. É o que Genette designa como alongamento.⁹ Vamos citar uma pequena parte da descrição:

Não havia mais esperança. Os horóscopos populares aceitos pela credence, como infalíveis: a experiência de Santa Luzia, as indicações do Lunário Perpétuo e a tradição conservada pelos velhos mais atilados, eram negativas, e afirmavam uma seca pior que a de 1825, de sinistra impressão na memória dos sertanejos, pois olhos-d'água, mananciais que nunca haviam estancado, já não merejavam. Os socorros, distribuídos pelo Governo, não podiam chegar aos centros afastados, por falta de condução, ou eram os comboios de víveres assaltados por bandos de famintos, malfeitores e bandidos, organizados em legiões de famosos cangaceiros. Em tão aflitiva conjunção, era natural que os retirantes, por instinto de conservação, procurassem o litoral, e abandonassem o sertão querido, onde nada mais tinham que perder; onde já não podiam ganhar a vida, porque à miséria precedera o fatal cortejo de moléstias infecciosas, competindo com a fome e a sede na terrível faina de destruição. (p.54)

Como já comentamos, Luzia encontrara em Sobral abrigo e possibilidade de sobrevivência, mas a sombra da desmedida paixão de Crapiúna a impedia de cogitar tal opção. Era forçoso, portanto, procurar outro refúgio, mas isto dependia da melhora da mãe para arriscarem na sonhada viagem ao litoral. Luzia consegue um abono da Comissão para cuidar da mãe. Não precisava estar todos os dias ao trabalho, mas continuava recebendo sua cota de ração. Alexandre, também, dividia o que recebia com as duas mulheres, uma vez que ele vivia folgadoamente, porque passara de apontador a fiel do armazém. Dona Zefinha piora. A velha não tomava o remédio recomendado pelo médico, por conta de suspeita, fundamentada na

⁹ Genette (s.d.) discerne algumas figuras de duração (anisocronia): no sumário (aceleração), o tempo da história é maior que o tempo do discurso; no alongamento, o tempo da história é menor que o tempo do discurso; na cena, o tempo da história corresponde ao tempo do discurso; na pausa, o tempo da história é muito menor que o tempo do discurso e na elipse, o tempo da história é muito maior que o tempo do discurso.

crendice popular, de que o remédio contivesse *doreto*, mas como sua situação se agrava, a velha resigna-se ao que supunha venenoso.

Luzia não responde ao pedido de casamento consultada uma segunda vez, bem como oculta de Alexandre uma carta de amor enviada por Crapiúna em que ele ameaça acabar com a própria vida. Uma serenata do soldado levará Luzia à indignação. “- É preciso acabar com isto, custe o que custar, – murmurou a moça inflamada de cólera – Este malvado me há de desgraçar...” (p.57). Novamente a premonição trágica, cujo efeito estético é significativo: frequência anafórica repetitiva.

Em cena sumarizada, há um embate entre a medicina científica (“remédio de botica”) e as opções populares, mas o mais significativo deste capítulo será a prisão de Alexandre, acusado de roubo do armazém da distribuição de socorros. No caso, de provimentos destinados aos retirantes. Luzia deixará Terezinha, que lhe contou o ocorrido, inclusive com detalhes da opinião popular, e sairá em “desvairada corrida”.

Interessante este recurso de trazer a opinião popular ao contexto do conflito. Inclusive, no decorrer de toda a narrativa Luzia, como um radar, captará o que se conversam a respeito dela: comentário, informações e inferências. Inevitável não aproximar tal recurso estético ao papel do coro da tragédia. Vamos nos estender um pouco sobre tal recurso estético.

A tradição ensina que a tragédia nasceu do coro trágico e que originalmente ela era somente coro e nada mais. Nietzsche (1999, p.51-52) nega ser o coro, o “espectador ideal ou que deve representar o povo em face da região principesca da cena”. Para Schlegel, o coro seria o extrato da multidão de espectadores, como o ‘espectador ideal’. Nietzsche recupera Schiller: o coro seria como a muralha humana de proteção à tragédia para que esta decorresse íntegra, separada do mundo real, salvaguardando o seu domínio ideal e a sua liberdade poética. A finalidade artística do coro trágico “é conduzir a essência, situada além de toda a vida, à vivacidade e à plenitude”. (LUKÁCS, 2009, p.40). A tragédia grega estava além do dilema de proximidade da vida, uma vez que a plenitude não se fazia pela aproximação à vida. O coro cristalizava a lírica da situação e do destino, deixando somente as palavras aos atores que exprimem a nudez da dialética trágica e, no entanto, ambos jamais estarão separados entre si senão por suaves transições. Não há como, para nenhum deles, o perigo de uma proximidade da vida que destrua a forma dramática: “eis porque ambos podem expandir-se a uma plenitude não esquemática, embora

traçada *a priori*". (LUKÁCS, 2009, p.40). O herói da tragédia diferencia-se do herói do romance ou da novela? Conforme Nietzsche (1999, p.69), a tragédia grega, até Eurípides, tinha por objetivo único o sofrimento de Dioniso. Era, pois, o único herói em cena. Todas as afamadas figuras do palco grego (Prometeu, Édipo etc.), não foram mais do que máscaras do herói original. O real e verdadeiro Dioniso – único – aparece numa pluralidade de figuras ou máscaras de heróis combatentes e, ao mesmo tempo, fica enredado nas muralhas da vontade particular. Ousamos configurar Luzia neste conjunto. Retomaremos a questão oportunamente.

O sétimo capítulo ganhará em dramaticidade. Etimologicamente, preso à linguagem teatral, esclarece Moisés (2006, p.40), "drama" significava "ação". E com o tempo passou a designar toda peça destinada à representação. Transferido para a prosa de ficção, o termo "drama" entrou a significar "conflito". Nesse caso, "ação" e "conflito" se tornaram equivalentes, uma vez que toda ação pressupõe conflito, e este, promove a ação, ou por meio dela se manifesta; em suma, ambos se implicam mutuamente. Luzia romperá com o afastamento e a passividade.

Alexandre carregava a culpa do roubo de duzentos mil réis em dinheiro. A situação foi acompanhada por um inédito atraso de Alexandre e insinuações de Crapiúna e Belota. Alexandre foi interrogado. Estava tão abatido pela comoção, que fez declarações incongruentes, contraditórias e inverossímeis, nem pôde explicar, de modo plausível, a demora. Acossado pelas questões da autoridade, limitava-se a protestar com voz angustiada: "- Juro que sou inocente, seu Delegado. Eu nunca me sujei com o alheio. Antes me secassem as mãos e me faltasse a luz na hora da morte!" (p.63).

Luzia interromperá a audiência abrindo larga brecha, afastando aos empurrões homens e mulheres, "sob uma saraivada de remoques, queixumes e impropérios" (p.63), não ousaram impedi-la inclusive os soldados, dentre eles Crapiúna "inanido por estranho terror" (p.63). Detalhe bastante significativo, uma vez que a unidade narrativa ganha força quando se insere em todas as oportunidades elementos significativos ao clímax. Luzia só parou quando da indecisão de estar entre pessoas notáveis. Inquiriu então Alexandre que chorou. Situação muito verossímil, apesar da troca de paradigmas no que se refere ao gênero:

- Seja homem, Alexandre – disse-lhe então a moça, com voz vibrante e enérgica – Deus é grande!... Quem não deve, não teme! ...

- Choro de vergonha, porque nunca me vi em semelhante desgraça... Ela, animando Alexandre com a protetora carícia de um olhar inefável, voltou-se resoluta e calma para os circunstantes. Do desalinho das roupas, o lençol pendido do braço a arrastar pelo chão, o cabeção de renda emoldurando o seio nu e palpitante, as desgrenhadas madeixas a lhe caírem em ondulações fulvas de serpentes negras; dos olhos, do gesto e da voz, um concerto de convicção e firmeza, irradiava sobrenatural encanto, empolgando o auditório, subjugado pela esplêndida e fascinante exibição da força e da beleza, harmonizadas naquela admirável criatura. (p.64).

Se, por um lado, os paradigmas macho e fêmea ficam ideologicamente situados; por outro, a sensibilidade de Luzia abrirá perspectiva para a revolução. Luzia negará aproximação amorosa com Alexandre. Argumenta da amizade que estreitou com ele por conta, também, do afastamento que recebeu dos demais. Sua argumentação e o jogo de cena imobiliza os ouvintes. A situação, no entanto, se acomodará. O delegado será compassivo ao fato de Luzia não se conformar que Alexandre fique detido enquanto durarem as diligências do inquirido. Alexandre será retirado da sala e a figura de Crapiúna se insinuará no campo de visão de Luzia:

A figura do soldado, detestável de arrogância triunfante, substituindo o preso, no campo da visão desvairada, interrompeu imediatamente a aniquiladora impressão de mágoa; e a moça, transformada por encanto, estremeceu num esto de ódio, que lhe faiscou no olhar, como um corisco. (p.67).

A agilidade da prosa olimpiana fica exemplificada com tal procedimento. O *descrever* se ajusta admiravelmente ao *narrar*.

Luzia entrega a última carta de Crapiúna: O Promotor tomou a carta; leu-a, sorriu-se e passou-a ao delegado, segredando-lhe a possibilidade de se encontrarem diante de um “drama de amor”. (p.67). O escrivão revelará que foi por conta do assédio a Luzia que o soldado fora removido do Curral do Açougue. Crapiúna se justificará: “negócio de namoro”. (p.67). Crapiúna será advertido, Luzia pede desculpa ao promotor e ao delegado e sai desconsolada e envergonhada. A carta se revela ao promotor, no entanto: “um indício precioso”. (p.68).

O oitavo capítulo trará mais detalhes da vida de Teresinha. A justiça permanece indecisa no caso de Alexandre. Teremos a inserção de mais um personagem: a feiticeira Rosa Veado, cujo custo do feitiço para livrar Alexandre da cadeia será dois mil Reis, para comprar duas velas de libra. Teresinha empenha-se neste sentido, mas Luzia reluta. Será uma história contada pela amiga, atravessada

do sincretismo religioso, envolvendo Santo Antônio que convencerá Luzia.¹⁰ Não ficamos sabendo, ainda, nesse capítulo como Luzia fará para conseguir o dinheiro. Teresinha preocupa-se.

No nono capítulo teremos mais detalhes da vida pregressa de Luzia e detalhes que irão intensificando o conflito. Isto, como já acentuamos, é típico do discurso monológico realista-naturalista. Teremos, também, mais detalhes da personalidade de Luzia: vaidade feminina com que cuida dos cabelos. O promotor recebe Luzia que propõe vender-lhe os cabelos. Ficara sabendo por meio de Teresinha de tal possibilidade, isto é, que havia comércio com a intenção das perucas. Matilde, esposa do Promotor, comprará os cabelos de Luzia, permitindo que eles continuem na cabeça dela. Seguem-se agradecimentos e possibilidades de notícias breves sobre o caso de Alexandre. O mais ignorante leitor de obras literárias, com um frugal conhecimento das novelas televisivas identificaria, na narrativa, o tratamento novelesco.

O décimo capítulo é todo dedicado à feitiçaria de Rosa Veado. Teresinha é que vive o processo. A partir da oração “Creio em Deus Padre”, Teresinha entra em plena alucinação: “[...] não perdera, todavia, os sentidos e a ideia, fixada e dominante em seu cérebro conturbado: o crime imputado a Alexandre e a infamação do castigo. As suspeitas, que lhe haviam cavado largo sulco no espírito, se acentuavam com o testemunho dos olhos, porque via, nos vultos cabriolantes em redor, autores e cúmplices do delito, indicados por Santo Antônio. O responsório produzira o apetecido efeito”. No entanto, ao despertar restou-lhe que não tinha clareza do que virá. Rosa Veado a acalma e pede para aguardar que haverá de recordar tudo quando estiver com o juízo assentado e garante que a verdade será descoberta.

¹⁰ “- Ora... ora... ora!... É dito e feito... Tenho fé cega em Santo Antônio. Em casa de meu pai havia um deste tamaninho e milagroso como ele só. Quando se perdia alguma coisa, bastava prometer-lhe dois vinténs; a gente achava logo sem saber como. E, não se cumprindo a promessa, era castigo certo. De uma feita, desapareceu urna vaca leiteira. Meu pai, desconfiando que a houvessem furtado, chamou o pai Pedro, negro velho ladino e rastejador, e disse-lhe: "Não quero saber de histórias; vosmecê dá-me conta da vaca, ou come relho." Quando o velho falava assim, era aquela certeza. O negro coçou a cabeça, lastimou-se e saiu resmungando. Bateu capões de mato; esgravatou grotas e já estava desesperado, pensando no que lhe aconteceria, por voltar com as mãos abanando, quando se lembrou de prometer dois vinténs a Santo Antônio. Mal tinha feito a promessa, olhou para uma banda e o que havia de ver? A vaca pastando muito de seu, no lugar onde escondera o bezerro. Pedro pulou de contente, laçou a vaca, e partiu. Em caminho, entrou a pensar que o santo nada havia feito; ele é que estava banzando sem prestar atenção. Por que, então, lhe havia de dar o dinheiro?... Nisto, o animal deu um safanão; arrancou e deitou a boca no mundo: Que santo desconfiado!... Eu estava caçoando... Pago os dois vinténs e até mais!... A vaca voltou ao curral com os pés dela e foi o que valeu ao pai Pedro. Olhe, Luzia, tenho visto verdadeiros milagres...” (p.67-68).

O décimo primeiro capítulo iluminará o conflito interior de Luzia em relação à inocência de Alexandre. Teresinha descreverá a feitiçaria:

- Quando vi, minha negra, as horrendas figuras crescerem dançarem como demônios do inferno, são os ladrões – disse comigo – mas não lhes pude divisar bem as feições, tantas e tão feias era as caretas que me faziam. Parecia um bando de papangus.
- E não os reconheceu? ...
- Qual!... Aquilo foi, por força, arte do cão... Que horror!.. Disse-me a Rosa que esperasse com fé... Vamos ver... (p.96).

As suspeitas de Luzia bem como a de Teresinha recaem em “obra de soldado”. (p.97). Luzia é tomada de perplexidade e o narrador não esconde a misoginia que já apresentamos em outros momentos da novela:

Apesar da sua energia máscula, ela se sentia aniquilada, num colapso de nervos enrijados à contínua tensão de tantas amarguras e cuidados, vexames, a pobreza, duras privações de haveres, a moléstia da mãe, o pressentimento de perdê-la a qualquer momento e a obsessão do soldado, além da orfandade, o desamparo pela prisão de Alexandre, a única pessoa que a poderia ajudar a viver.

Não há paliativo ao termo “energia máscula”. Implica relatividade ao homem, à virilidade. Novamente há a intenção de associar valores de força à masculinidade. Luzia é tomada por reflexões que implicam mesmo o trágico da condição feminina. Ela conjecturará a possibilidade do pedido de casamento ser mero ato de generosidade para depois preteri-la por outra mulher como os outros homens fazem, no mais das vezes. Sozinha estaria em melhores condições de sobrevivência. Ao mesmo tempo, punia-se por identificar em si falta de caridade, julgando-o mal. O amor toma a proporção de fraqueza feminina:

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 tranquilos afetos, para sempre perdidos; e, por fim, consolada à torpeza do repúdio infame, à margem da estrada da vida, como um resíduo inútil, condenado a vis serventias, trapo que foi adorno cobiçado, molambo que vestiu damas formosas, casca de fruto saboroso e aromático. (p.99).

A situação se evidencia verdadeiramente trágica, tendo em vista que a condição amorosa e inerente à natureza humana. Haveremos de esclarecer convenientemente o que entendemos por trágico em momento mais adequado.

Luzia, por fim, se verga ao brutal racionalismo: “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”. (p.99).

Guardada as considerações que encetamos à misoginia, cabe lembrar, segundo Bosi (1994, p.xx), o realismo seria o produto da dialética entre esse suposto “mal-estar no mundo” e o sentimento de impotência ante as questões sociais. A literatura como nunca dantes esteve, no final do século XIX, ficou subserviente à ciência. A teoria do evolucionismo, de Charles Darwin (1809 – 1882), é uma das bases do realismo e do naturalismo. Consiste, o evolucionismo, na crença de que o homem é o produto da evolução natural das espécies. O reconhecimento dos mecanismos pelos quais essa evolução se processou deram à Biologia um papel fundamental e o domínio desse campo do conhecimento passa a influenciar vários outros (Psicologia, Sociologia etc.), como a própria literatura. O homem passa a ser visto meramente como um animal, regido pelo instinto biológico. Outra teoria científica do período que exerceu forte peso na literatura foi o positivismo, que defende posturas exclusivamente materialistas e limita o conhecimento das coisas apenas quando estas podem ser provadas cientificamente. A realidade é apenas aquilo que vemos, pegamos e podemos explicar, totalmente contrária as teorias metafísicas. Da influência dessa teoria, decorrerá o anticlericalismo. Politicamente, o socialismo ganhou peso. Trata-se de uma perspectiva social que estimula as lutas de classe e a organização política do proletariado. É uma resposta da exploração do operariado nas indústrias e nos grandes centros urbanos, resultantes de Revolução Industrial. Nessa teoria, Marx e Engels mostram o quanto o aspecto social está vinculado ao processo econômico e político. Sociologicamente, o determinismo e o experimentalismo tiveram, também, papel importante. Passou-se a acreditar que o homem é fruto do meio, da raça e do momento histórico, bem como, não se deve afirmar nada antes de ser comprovado. O chamado Romance de Tese ou Romance Experimental ganhou significação neste contexto. Domingos Olímpio não chegou a padecer deste mal. Podemos dizer, como demonstraremos à frente, que Luzia o salvou.

Em se pensando na dialética dos períodos literários, o realismo representou antítese ao romantismo. O Bovarismo, também, constituiu-se um fenômeno do período. As causas da decadência moral da mulher no século XIX estaria ligado à excessiva leitura de livros românticos, à vida ociosa e a religiosidade. Os efeitos psicológicos negativos do romantismo na consciência feminina foram altamente explorados. Luzia, nesse sentido, representa poderosa rejeição ao romantismo a ponto de pintá-la homem.

O bovarismo se insinua nos horizontes de Domingos Olímpio, na medida em que Luzia descarta a possibilidade do amor romântico, uma vez que fora marcada com “estigma varonil”, reconhecido pela sabedoria popular, e Teresinha, pelo contrário, afundou-se nele, tornando-se um molambo. Sim, se insinua, porque haverá uma reviravolta de tal perspectiva.

O décimo segundo capítulo, todo em modo dramático (FRIEDMAN, 2002), se volta completamente à Teresinha. Ela contará sua história amorosa à Luzia: largou a família para seguir Cazuzza a quem queria muito bem, mas ele morreu deixando-a inconsolável e abandonada. Não teve inclinação para outro homem, mas fingia gostar de quem se engraçava por ela. Conheceu Berto que a tratava com violência. O próprio amante trouxe para casa um “um moço rico e bonito” (Bentinho) que se encantou pela beleza dela o que provocou briga do casal. Pois bem, Teresinha foge com Bentinho. Estamos resumindo uma história de infinitas peripécias:

Passamos três dias como noivos: ele, fino como seda; eu, cheia de denguiques e manhas, como rapariga donzela. E, contudo, Luzia, você não é capaz de acreditar que, amimada pelo Bentinho, todo delicadezas e cerimônias, tinha saudades do Berto com o seu sangue na gueira, aqueles olhos devoradores, aquela brutalidade...
 - É possível?!... Pai do céu!...
 - Você não sabe de quanto o bicho mulher é capaz, quando vira a cabeça. (p.104).

Berto descobrirá o paradeiro de Teresinha. Trava-se uma verdadeira guerra, envolvendo seguidores de ambas as partes e Berto acaba levando a pior. Bentinho volta ferido e supõe que Teresinha chora pelas suas dores, mas ela chorava por Berto e ansiava ainda pedir-lhe perdão. Evidencia-se, pois, as contradições do sentimento que o realismo-naturalismo não poderia assimilar, pela poderosa pressão positivista. O relacionamento com Bentinho acabou pouco depois. Ela tinha

repugnância daquele homem manchado com o sangue do outro. Não era já a mesma mulher. O narrador não a poupará do discurso avaliativo,¹¹ enfatizando valores ligados à família e à “casa paterna” o que implica um tratamento ideológico para o discurso:¹²

Ela, com efeito, peregrinara pelo vasto sertão, de miséria em miséria, rastolhando, perdida como um pedaço de pau arrastado pela correnteza do rio, caindo nas cachoeiras, mergulhando nos rebojos, surgindo adiante, para bater de novo sobre pedras, tornando a ser arrebatado, até que, ao baixar das águas, para, coberto de paul e ervas secas, garranchos e flores, que transportou de longe, esperando a enchente na próxima estação, e continuando a trágica jornada, até apodrecer em ribas desoladas, ou perder-se na imensidade do oceano.

É essa a história da peregrinação mundana das desgraçadas, que se desterram no seio amigo da família, quebrando o suporte dos afetos puros, e vagando sem rumo, na ebriedade de gozos efêmeros, à mercê da fatalidade intangível e cega. (p.107-108).

Luzia demonstra sensibilidade às fraquezas femininas de Teresinha. Há, pois, um estado tensivo entre narrador e personagem, tendo em vista, como já acentuamos, o caráter misógino daquele. Bakhtin (2003, p. 46-47) afirma que a personagem do romance requer métodos absolutamente específicos de relação artística, isto porque o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é sua imagem rígida, mas o resultado definitivo de sua autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre o mundo.

Ser herói, argumenta Lukács, (2009, p. 41-42), “não é a forma natural de existência da esfera essencial”. O heroísmo tornou-se problemático: “é o elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos”. A extensão do caminho a ser percorrido pelo herói “dentro de sua

¹¹ Genette prevê algumas possibilidades: *objetivo*, *subjetivo*, *modalizado* e *figurado*. O discurso objetivo implica impessoalidade, afastamento do narrador, ausência de referências. O discurso subjetivo implica pessoalidade, presença explícita do Eu (enunciador), na maioria das vezes narrador autodiegético. O discurso modalizado fica no nível do *crer*, *parecer* (“é possível que”, “é provável”, “parece”). Sugere desconfiança, dúvida. É apropriado à focalização interna. Confere dinâmica especulativa ao discurso. Mostra *menos* a face do narrador. O discurso avaliativo fica ao nível do ser. Postura firme, afirmativa. Contrasta com o discurso modalizado. Apropriado à focalização zero, onisciente. É o discurso da sanção. Mostra *mais* a face do narrador. O discurso figurado: marcado pela presença das metáforas, metonímias, etc. que instauram uma certa polivalência de sentidos.

¹² Genette (s.d., p.253-257) estabelece as correspondentes funções do narrador: *função narrativa*; *função de regência*; *função de comunicação*; função **testemunhal** ou de **atestação** e *função ideológica*.

própria alma” choca-se à “esbelteza” da forma dramática, aproximando-se das formas épicas. O “acento polêmico do heroísmo” resulta “uma exorbitância de lírica puramente lírica”.

Não se pode negar, também, a presença do autor neste processo, tendo em vista, como observa Cândido (1968, p.65), a impossibilidade de captar a totalidade. Copiar uma personagem da realidade dispensaria a criação artística e não resultaria naquele conhecimento específico, diferente e mais completo que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção: a incógnita pessoal do autor é sempre acrescentada à personagem, na tentativa de revelar a incógnita da pessoa copiada que é o mistério que lhe escapa à interpretação. Cabe lembrar o posicionamento flaubertiano: “Mme Bovary sou eu.” (BRAIT, 1993, p.84).

O capítulo XIII é significativo de como Luzia instaura-se na narrativa.

Esteve-se Luzia absorta, fitando em Teresinha demorado olhar aceso de admiração, como se lhe ela se revelasse sob a forma estranha e sugestiva de uma heroína provada nos mais rudes lances da luta pela vida, e conservando ainda o coração sensível aos nobres impulsos de ternura, de dedicação e piedade do infortúnio alheio. Os episódios romanescos, que ouvira num enlevo de surpresa e espanto, como as crianças ouvem, tímidas, maravilhosas histórias de fadas e princesas encantadas, ou as proezas de lobisomem e cavalos sem cabeça, vagando pelos campos, nas noites tétricas em que os jacurutus sinistros piam à beira dos rios; todos aqueles casos da paixão dominadora arrastando, lentamente, para a voragem, a rapariga franzina, indiferente ao perigo, sem saudades da casa paterna e sem remorso da culpa que a poluíra, incapaz de resistir, e reincidindo no pecado como um vicioso na absorção de licores capitosos que o intoxicam, flutuando na embriaguez da volúpia e despertando maculada e resignada à própria vergonha, assumiam, na sua imaginação excitada, proporções gigantescas de feitos valorosos, extraordinárias façanhas de uma criatura forte, disfarçada sob ilusórias aparências de debilidade doentia. (p.109).

Podemos, portanto, pensar na superação do bovarismo na narrativa de Domingos Olímpio? Cabe lembrar que bovarismo implica leitura, mas a absorção das histórias, por meio do relato de Teresinha se faz algo similar. Teresinha alcança outro degrau na consciência de Luzia, tornada forte por força do amor. Sem dúvida, Luzia é um produto da dialética da realidade e da estética literária, e absorvida pelo viés regionalista de Domingos Olímpio. *Luzia-homem* sintetiza o romantismo, o realismo-naturalismo e apresenta um resultado mais acabado da vida e do amor. A citação que se segue ratifica isto. Ficcionalista Narrador e heroína se confundem. Não

devemos nos esquecer da prática do indireto livre e da visão *com* partilhada do narrador:

Disseram-lhe que o sofrimento embotava as delicadas fibras do coração; que o pecado o esterilizava, como o sol esteriliza a terra, e estiolava as florações sadias da semente do bem; entretanto, Teresinha era a negação viva dessas verdades afirmadas por uma moral de convenção, sentimental e absurda. Tinha a superioridade da mulher contente de sofrer pelo seu amor, como um crente pela sua fé, o martírio ultrajante do desprezo, o vilipêndio de viver execrada; aceitara, com resignação de forte, as consequências todas do primeiro passo, dado no enlevo de um sonho delicioso, para o declive fatal, onde ninguém mais se detém e se equilibra. (p.109-110).

Como argumentamos, trata-se de uma dialética romântico-realista que avança para uma visão crítica que o modernismo abarcaria. E, em se pensando na dimensão do sentimento amoroso bem caberia a Teresinha a postura daquele “soneto da fidelidade” de Vinícius de Moraes.¹³ Identificamos claros impulsos misóginos nas páginas anteriores, pela voz do narrador. A personagem, no entanto, apesar de ser fruto da criação do autor absorve de maneira mais adequada o fenômeno:

Deveriam ser fortes, admiráveis, as mulheres que sobrevivessem às provações do opróbrio, com a alma imaculada; e Luzia, apesar de seus músculos exuberantes, se sentia aniquilada, ao pensar em ser colhida por um só dos incidentes da pitoresca vida de Teresinha; morreria extenuada como um pássaro cativo na arapuca. Seria horrível ver morrer o homem amado, o abandono, o ser surrada pelo amante, brutalmente sensual, e, todavia, lamentar-lhe a morte...

¹³ De tudo, ao meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure. (MORAES, 1986, p.158).

Seria horrível, seria monstruosa essa escravidão da mulher desbriada ao senhor do seu corpo, essa passividade de animal, de coisa a mudar de dono. Ocorria-lhe, então, que não havendo experimentado essa abjeção, não tinha direito de maldizer da sua sorte, incomparavelmente mais propícia que a de Teresinha, a heroica rapariga que se não queixava. (p.110).

Como dizíamos, Luzia se constrói na narrativa e, enquanto personagem se revela convincente. E isto que interessa ao fenômeno literário:

[...] um romance é uma obra de arte, que se rege por suas próprias leis, que não são as mesmas da vida diária, e que um personagem de romance é real quando vive conforme essas leis. Diremos então que Amélia e Emma não poderiam estar presentes neste auditório porque elas só existem nos livros que levam seus nomes, só nos mundos de Fielding ou Jane Austen. A barreira da arte as separa de nós. Elas não são reais porque se parecem conosco (embora talvez se pareçam, de fato), e sim porque são convincentes. (FORSTER, 1998, p.86)

Se Olímpio deu luz à misoginia do narrador, redimiou-se por meio da personagem. Por meio da tensão dramática a personagem mulher encontra condições propícias para o, digamos assim, salto dialético. Monteiro (1964, p.14 *apud* FREITAS, 2011, p.30) argumenta, seguindo o pensamento de Lukács:

A obra que pretendendo-se literária, falseia, a bem das ideias que presume servir, a lógica dos sentimentos, que ofende a verossimilhança, que atenta contra toda a experiência para “demonstrar” que a ideia está certa, só pode contribuir – como tantas vezes tem acontecido – para comprometer aquela e servir de arma aos adversários, aos quais é fornecida assim uma fácil argumentação.

Ainda, este capítulo guardará evidência de que Crapiúna, acompanhado de duas mulheres, rondam a casa de Luzia. Luzia e Teresinha desconfiam de mandinga. Este capítulo se articulará a outro posterior comprovando as desconfianças. Os pensamentos de Luzia encaminham-se para uma vaga concepção de predestinação fatídica ou má sina, mau olhado: “Que havia feito para sofrer tanto? Que funesta influência exercia sobre as pessoas que lhe queriam? Fora, talvez, ela que trouxera desgraça a Alexandre. Bastou que ele lhe desse os cravos rubros, crestados ao calor de seu seio, para lhe imputarem um crime infamante e ser preso como um réprobo”. (p.113). Acaba por colocar em xeque a

providência divina: “Havia, então, criaturas, predestinadas para o bem e para o mal?... Nasciam umas para o sofrimento, outras para o gozo, da mesma forma que as havia destinadas ao céu ou ao inferno?... E Deus, Deus, pai de misericórdia, permitia isso, essa iniquidade revoltante?!... (p.113). Entenda-se, pois, a tensão religiosa que permeia a narrativa e, neste caso, compromete a fé de Luzia, aguçando o seu espírito crítico.

A má sina que Luiza se auto atribui comprometerá o seu relacionamento com Alexandre. Será esta a tônica do décimo quarto capítulo. Dona Zefa melhora e atribuirá o fenômeno a uma promessa a São Francisco das Chagas de Canindé. Luzia encontra condições propícias a voltar a se preocupar com Alexandre. A complicação que de resto é inerente a toda narrativa aqui ganha em detalhes, configurando o feitio de novela à narrativa. Gabrina, apresentada neste momento do enredo, compromete a inocência de Alexandre:

- Disse que eu [Alexandre] andava há muito tempo atrás dela, seduzindo-a com promessas de casamento e que, sozinha no mundo, sem ter quem se doesse dela, não se lhe dera de consentir... Veja que mulherzinha mais desalmada... E eu, disse ela, lhe dera os mimos para que ela saísse logo de casa comigo... (p.117-118).

Muita argumentação rodeia o caso. Há uma prolongada cena em modo dramático (discurso direto) apresentando a razão de ambos. Tudo muito verossímil. Luzia é tomada por, digamos assim, um ciúme implícito combinado a recente concepção de que traz uma má sina e acrescenta-se a este estado de coisas a preocupação de ficar *mal falada*. Resumindo, ela descartará a possibilidade de casamento. Ele, ressentido, pede que ela não volte mais, evitando-lhe o sacrifício. O capítulo termina com o narrador descrevendo os pensamentos de Luzia em discurso indireto livre. Isto se nos afigura com um fenômeno estético interessante uma vez que a personagem se compõe em face do enredo, não nasce pronta. Ela se apronta.

Ela não lhe respondeu. Retirou-se, de manso, com o andar lento e fatigado de quem vai a contragosto. Alexandre acompanhou-a, com os olhos desvairados, até que ela dobrou a esquina do João Padeiro, e desapareceu no beco do Coronel Braga. Pungia-lhe o coração imensa saudade, o pressentimento de nunca mais tornar a vê-lo, remorso de haver provocado a separação com o excesso de brio, ressumante nas palavras cruéis com as quais se desonerara da piedosa tarefa de visitá-lo todos os dias, para levar-lhe, talvez, o melhor quinhão da magra despensa de pobre, o precioso quinhão do

pobre, que se priva do apenas suficiente para não morrer à fome. Súbito, ele estremeceu de pasmo, de dolorosa surpresa, ao fitar a parede, onde se fincavam os vergalhões de ferro da dupla grade... Estavam ali, entre migalhas da comida, murchos e ressequidos, os cravos rubros que ele havia dado a Luzia... (p.120).

Continuaremos abordando a novela analiticamente, mas a partir do décimo quinto capítulo se anunciará uma evidência extremamente significativa ao enredo: o amor. Eis que estamos adentrando, segundo nossa interpretação, ao núcleo do trágico. Vamos aclarar isto.

3. NÚCLEO DO TRÁGICO

O décimo quinto capítulo ratificará os anteriores e anunciará novas possibilidades. O narrador, digamos assim, intensifica o afastamento: duas cenas, intercaladas por descrição do espaço em ambientação franca. O *background* histórico,¹⁴ pela perícia do autor-implícito,¹⁵ matiza, digamos assim, a ânime das personagens. A primeira cena realiza-se no encontro de Luiza e Matilde. O aspecto mais importante está na discreta evidência de que Luzia ama Alexandre: tem o rosto iluminado por conta de que o Procurador, conforme conta-lhe Matilde, não acreditou na história de Crapiúna. Luzia ainda inqueri Matilde sobre ciúmes o que é muito indicativo de que ela padece deste sentimento. A segunda cena se dá com Crapiúna e Cabecinha e paira em torno ao veneno do amor, mas descamba para a questão do feitiço que o soldado pretende fazer para amarrar Luzia, articulando este capítulo ao anterior. Revela-se, pois, a sua obstinação por Luzia. Nesta ocasião, Cabecinha da conta da bonita faca do outro. Sabemos que nenhum detalhe é inócuo. O desfecho catastrófico é arquitetado em todos os detalhes. A bonita faca será o objeto que matará Luzia.

No décimo sexto capítulo, Teresinha tenta intermediar a tensão que se estabeleceu no relacionamento de Luiza e Alexandre, mas o conflito se anuncia

¹⁴ “Magotes de crianças nuas, de hedionda magreza de esqueleto, de grandes ventres, obesos e lustrosos como grandes cabaças, lançavam olhares, terríveis de avidez, sobre pilhas de apaduras, grandes medidas de quarta, desbordantes de farinha e feijão, pencas de bananas, rimas de beijus, alvíssimas tapiocas, montes de laranjas pequeninas e vermelhas, colhidas na véspera, nos pomares murchos da Meruoca.

Os míseros pequenos, estatelados ao tantálico suplício da contemplação dessas gulodices, atiravam-se às cascas de frutas lançadas ao chão, e se enovelavam, na disputa desses resíduos misturados com terra, em ferozes pugilatos. Era indispensável ativa vigilância para não serem assaltadas e devoradas as provisões à venda, pela horda de meninos, que não falavam; não sabiam mais chorar, nem sorrir, e cujos rostos, polvilhados de descamações cinzentas, sem músculos, tinham a imobilidade de coiro curtido. Quando contrariados ou afastados pelos mercadores aos empuxões e pontapés, rugiam e mostravam os dentes rídeos de escorbuto. Eram órfãos quase todos, ou abandonados pelos pais; não sabiam os próprios nomes, nem donde vinham. Privados de memória, bestificados pela carência de carinhos, anestesiados pelo contínuo sofrer, eram esses pequeninos mendigos gravetos de uma floresta morta, despedaçados pelos vendavais, destroços de famílias, dispersadas pela ruptura de todos os laços de interesses e afetos.

Às vezes, a morte os surpreendia durante o sono, junto de um tronco ou na soleira de uma porta. Trespassavam como pássaros, sem contorções, sem estertor, sem um gemido, silenciosos, tranquilos, num sossego de morte, num sossego de liberdade”. (p.124-125).

¹⁵ Autor implícito é uma terminologia de Wayne C. Booth. Constitui-se, conforme explica Leite (1987, p. 27), numa “inteligência guia” implícita à narrativa que amolda o material de modo a despertar a expectativa do leitor.

incontornável. Luzia retoma ao trabalho da penitenciária. Os trabalhadores percebem a diferença, o surgimento da *mulher*:

Quando Luzia se apresentou ao apontador, houve um movimento geral de surpresa e curiosidade. Ninguém a esperava ver de novo; era considerado morto ou emigrado o trabalhador que desaparecia da obra. Notavam que estava mais esbelta, graciosa, a cor mais clara pelo repouso de alguns dias. Havia misteriosa alteração no seu semblante. As vigorosas linhas de energia máscula se contraíam em curvas melancólicas, e, nos olhos meigos, flutuava a sombra do ideal morto entre chispas fulvas de anéis incontentados. As atitudes lânguidas e os gestos lentos denunciavam fadiga moral, ou a preguiça voluptuosa das felinas amorosas. **Dir-se-ia que se lhe haviam atenuado os tons varonis, e, da crisálida Luzia-Homem, surgira a mulher com a doçura e fragilidade encantadora do sexo em plena florescência suntuosa.** Irradiavam dela fluidos de simpatia, empolgando os companheiros de infortúnio, como prestigiosa transfiguração. Estes não experimentavam já a repulsa que lhes causava a moça bisonha, arredia, taciturna, sempre enrolada no amplo lençol de mandapolão branco. (p.132-133). Grifos nossos.

Refletimos a dialética estética e estilística de *Luzia-homem*, enquanto avançávamos analiticamente, apontando sua inserção no realismo-naturalismo, tardiamente. Se faz necessário agora encetar novas considerações com relação a tal problemática.

Referimo-nos já à estética simbolista na musicalidade da prosa olimpiana. Sabemos que cada período literário, dialeticamente, negará o período anterior reaproveitando muita coisa. Nisto consiste sua saliência. Antes do simbolismo, que ocorreu no final do século XIX e começo do século XX, justamente no período da escritura da novela *Luzia-Homem*, assistíamos ao Realismo. Pois bem, o Simbolismo negou o Realismo. Este, por sua vez, representou a negação do Romantismo. Esta negação, no entanto, implica também reaproveitamento. Resumindo: no Romantismo, havia uma grande valorização do sentimento. O Realismo, por sua vez, negou a subjetividade do Romantismo, enfatizando os aspectos objetivos da realidade. Os artistas perceberam a decadência humana da Revolução Francesa e Industrial e atacavam o mundo burguês, apontando-lhe as contradições. O simbolismo, podemos dizer assim, foi o momento em que os artistas perceberam a impotência de melhorar o mundo através da arte objetiva do Realismo. Neste sentido, negou-se o Realismo e se foi buscar inspiração no Romantismo. Voltou, portanto, o sentimento e a subjetividade. Agora o que se

negava era a objetividade realista. Mas qual a diferença do Simbolismo em relação ao Romantismo? O simbolismo, ao contrário do Romantismo, não vai ficar circunscrito à superficialidade do sentimento, mas mergulhará no mundo imagético do inconsciente, onde nem sempre se encontra o código verbal que lhe seja aplicável, valorizando os aspectos sonoros.

Arnold Hauser (1972, p. 1051) vai mais além ao analisar o fenômeno realista na literatura, principalmente a estética realista, já que ele aponta esse fenômeno como algo:

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

Apesar de ser ambientado em 1877, o livro *Luzia-Homem* só foi publicado em 1903, como já comentamos, o que dá tempo para que o autor sofresse outras influências, além do naturalismo literário do período.

Nesse aspecto, a dissertação de Mestrado de Marta Bergamin (2010) deixa entender que *Luzia-Homem* sofreu várias reescritas ao longo dos anos, adaptando-se sempre às novas influências estéticas e correntes literárias. É possível perceber isso na densidade da linguagem, que ao mesmo tempo em que mescla elementos científicos do Naturalismo literário, apresenta uma construção enxuta, despojada do linguajar narrativo de uma pseudociência dos oitocentos:

A população da cidade triplicava com a extraordinária afluência de retirantes. Casas de taipa, palhoças, latadas, ranchos e abarracamentos do subúrbio estavam repletos a transbordarem. Mesmo sob os tamarineiros das praças se aboletavam famílias no extremo passo da miséria – resíduos da torrente humana que dia e noite atravessava a rua da Vitória, onde entroncavam os caminhos e a estrada real, traçado ao lado esquerdo do rio Acaraú, até ao mar. Eram pedaços da multidão, varrida dos lares pelo flagelo, encalhando no lento percurso da tétrica viagem através do sertão tostado, como terra de maldição ferida pela ira de Deus; esqueléticas criaturas de aspecto horripilante, esqueletos automáticos dentro de

fantásticos trajes, rendilhados de trapos sórdidos, de uma sujidade nauseante, empapados de sangue purulento das úlceras, que lhes carcomiam a pele, até descobrirem os ossos, nas articulações deformadas. (p.7).

Olímpio faz uma descrição seca, objetiva da situação socioeconômica no romance *Luzia-Homem*, mas em nenhum momento busca uma justificativa científica, deixando para o leitor tirar as suas próprias conclusões enquanto um ser “inferente” na obra – e entenda-se o ser inferente como aquele que faz as conjecturas e chega a uma conclusão por si.

Dessa forma, Domingos Olímpio realiza uma narrativa experimentalista em que elementos do Realismo, do Naturalismo e mesmo do Impressionismo coexistem com uma visão modernista de Literatura que antecipa em alguns anos a estética moderna regional que têm em Graciliano Ramos, Rachel de Queirós e José Lins do Rego seus maiores representantes.

Argumentamos que a transformação identificável na personagem Luzia só se fez possível diante da perspectiva apontada pelos estudos psicológicos desenvolvidos na segunda metade do século XIX que influenciaram sobremaneira, inclusive, no processo de construção de personagens.

Luzia está assimilando o sentimento amoroso e isto a deixa, digamos assim, com um flanco aberto. Anteriormente, apesar do medo de ficar mal falada, ela deslizava impermeável aos comentários públicos, mas agora,

[...] pálida e tímida, em angustioso sobressalto de consciência perturbada por inteira e desconhecida mácula, estranha sombra de homem projetando-se no vácuo, que a inocência lhe deixara no coração, como a pegada de um crime, ou o espectro de um remorso. Devia ser assim cruciante, o primeiro momento após o pecado: a alma escondida, envergonhada e temerosa, nos mais íntimos refolhos das entranhas profanadas, aguilhoadas pelos instintos insaciados, agueados pelo gozo revelado, traída por eles, delatores impudicos e implacáveis. Através do corpo diáfano, penetrariam depois olhares da turba, compassivos ou rancorosos, devassando as peripécias e os destroços da secreta luta, e condenando a vítima, que não pudera vencer. (p.133-134).

A anterior impermeabilidade de Luzia nos convidava a aproximá-la do herói da epopeia. Mas a temos agora completamente suscetível, absorvendo o novo contexto, transformada psicologicamente. Como argumenta Bakhtin (1988), a *profecia épica* se realiza totalmente nos limites do passado absoluto, se não em

dada epopeia, ao menos nos limites da tradição que a envolve. Ela não diz respeito ao leitor e ao seu tempo real. Já o romance quer predizer e influenciar o futuro real, do autor e dos leitores, uma vez que tem uma problemática nova e específica: seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro.

Vamos deixar Luzia, sem esquecê-la, e pensar no trágico e devemos assim proceder começando nossas reflexões a partir da tragédia. Afinal, por meio da tragédia o trágico conheceu sua significativa grandeza correlacionando as palavras. A tragédia surgiu num momento significativo da história da humanidade, na tensão do encontro do pensamento mítico com o pensamento racional. Ora, as circunstâncias que fizeram Luzia acomodar-se aos estereótipos masculinos denunciam, também, forte racionalismo.

Foi, a tragédia, a primeira manifestação artística desvinculada dos rituais litúrgicos:

Estamos aqui em presença de uma concepção de arte completamente nova; ela já não é um meio de atingir um fim em si mesmo. Na sua origem, todas as formas de empreendimento espiritual são totalmente determinadas pelo propósito útil a que servem; mas essas formas contêm em si a capacidade e a tendência a romperem as ligações com os seus fins originários e deles se libertarem, tornando-se independentes. [...] a arte que começou por ser mera servidora da magia e ritual [...] torna-se, até certo ponto, uma atividade pura, autônoma. (HAUSER, 1972, p.115).

Foi esplendoroso, mas breve o *tempo* da tragédia grega. Talvez a maneira mais didática em pensá-la seja por meio da sua morte. O racionalismo socrático está neste processo. Nietzsche argumenta que da mesma forma que Platão não podia entender o primeiro plano da atividade poética, Sócrates não podia entender a tragédia. Eurípedes pensava de maneira similar, na medida em que concebia o belo enquanto inteligibilidade. Como sabemos, os três grandes dramaturgos gregos foram Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, mas este último já se configura o arauto de uma nova arte, por conta do racionalismo.

O que foi a história do homem senão um processo de ascensão da burguesia? O pensamento mítico foi cedendo terreno ao pensamento racional. Nietzsche explica o fenômeno (1984, p. 17): antes de Sócrates, as “maneiras dialéticas” eram proscritas pela boa sociedade, tidas como inconvenientes. O

racionalismo tornou-se forçoso como remédio e, diante disto, não é pequeno o perigo de que outra força nos tire: ou sucumbir ou ser absolutamente racional. Opera-se, pois, uma completa inversão de valores. Agora, qualquer concessão aos instintos e ao inconsciente nos rebaixa. Vejam que Luzia é um caso exemplar deste fenômeno, na medida em que contingências inibiram os sentidos, criando um grande bloqueio aos sentimentos. O racionalismo a limitou enquanto fenômeno humano.

Na perspectiva kantiana, conforme Schiller (1964, p.47), razão é a faculdade das ideias, que, como postulado, ultrapassa o conhecimento conceitual e científico, uma vez que acolhe elementos de ordem sensível (*entendemos sentindo*) é por conta disto inventamos a arte. No entanto, praticamos cotidianamente o termo razão numa dimensão puramente de articulação de conceitos. Na verdade, o que praticamos é uma confusão do termo *razão* com o termo *racionalismo*. Racionalismo seria, pois, a razão eclipsada, atacada do pragmatismo que imprimimos à vida. Aliás, todos os *ismos* acabam resumindo o adjetivo à uma perspectiva reduzida e limitada. Como, então, saber o que é certo? Há uma força imperativa neste sentido, categórica como identificou Kant:

Ora, todos os Imperativos preceituam ou hipoteticamente ou categoricamente. Os imperativos hipotéticos representam a necessidade de uma ação possível, como meio para alcançar alguma outra coisa que se pretende (ou que, pelo menos, é possível que se pretenda). O imperativo categórico seria aquele que representa uma ação como necessária por si mesma, sem relação com nenhum outro escopo, como objetivamente necessária.¹⁶

Lukács (2009, p.32) argumenta que quando a tragédia configurou a pergunta de como a essência pode tornar-se viva, tomou-se consciência de que a vida como ela é (e todo dever-ser suprime a vida) perdeu-se a imanência da essência. A vida aniquila-se perante a única realidade verdadeira da essência, diante do qual a vida cotidiana não serve nem sequer de contraste.

A força irreprimível da palavra, no mundo da Grécia antiga, enquanto suprimento da democracia no século V a.C., vicejou no horizonte ainda dominado pela coerência mítica e o resultado disto foi a tragédia grega, como já nos referimos. O herói passou a prestar conta à comunidade, como um cidadão que se tornou, e na

¹⁶ KANT, Immanuel. Fundamentação da Metafísica dos Costumes. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s.d. Disponível em: file:///E:/Dante%20Gatto/Estudos/KANT-Fundamentacao_da_Metafisica_dos_Costumes.pdf Acesso em 15 jul 2014.

adequação a essa nova ordem é que se criaram condições propícias à inevitável catástrofe, que representa o encontro consigo mesmo. Não havia saída. Foi em momentos específicos de forte racionalismo, como na Grécia antiga ou na Inglaterra elisabetana, pela forte pressão da realidade. A tragédia, portanto, ganhou lugar na literatura como resposta à tentativa de suprimir os sentimentos e encarcerar o ser.

O racionalismo alcançou o paroxismo com o pragmatismo burguês ao mesmo tempo, por falta de saída, em que fomos inventando a “produtividade do espírito” (LUKÁCS, 2009, p.31) nas infinitas formas de conciliação e sublimação. A tragédia passou a ser individual e psicológica, metonímica de um contexto maior; e o júbilo ao despedaçamento dionisiaco, que tornava terrível a perspectiva nietzschiana, e por vezes incompreendida, ganha sentido de pura realização do espírito, de morte psicológica. A abertura de Luzia para o sentimento novo que se anuncia é um nascimento que implica uma morte, justamente morre a Luzia-Homem no nascimento da Luzia-Mulher se nós é permitida a redundante analogia.

No heroísmo clássico era forçosa a ênfase na posição social. O herói estava atrelado ao destino da casa ou do reino que o homem de posição incorporava, conforme argumenta Williams (2002, p.74-75). Era inevitável, portanto, que houvesse rejeição da burguesia. O indivíduo era uma entidade em si mesma e não o Estado. Isto implicou perda e ganho: o sofrimento individual podia ser considerado de maneira mais séria e direta, mas se perdia o caráter geral e público da tragédia. Ora, a ideia de uma ordem trágica passou a conviver com a perda de qualquer ordem desse tipo. No âmbito da teoria isto significou “a abstração da ordem e a sua mistificação”.¹⁷ Uma consequência foi a substituição da posição social na tragédia ao jogo de títulos dos dramas de costumes. A condição significativa da posição de rei (encarnação do povo) tornou-se um cerimonial vazio (condes, duques etc). “[...] uma ordem social reduzida a uma educação clássica sem viço ou vida”. A ligação homem, Estado e mundo tornou-se uma ordem puramente abstrata.

O despertar da consciência para a ausência de vida na existência se configura como elemento da tragédia contemporânea. Foi o que ocorreu com Luzia. Morremos para uma forma de vida ao mesmo tempo em que nascemos para outra, mesmo que as amarras do corpo não se tenham rompido. Luzia nasceu quando

¹⁷ mistificar é o ato de velar uma certa realidade com o objetivo de ludibriar a credulidade e o bom senso. Tornar algo concreto em abstrato ou incompreensível à razão. Exagerar na complexidade ao escrever ou discursar sobre um tema.

tornou-se suscetível ao amor, bem como havia morrido, anteriormente, sexualmente e socialmente, antes de se consumir a morte física.

A tragédia antiga no mais das vezes implicava desfecho catastrófico. O *páthos* trágico, no entanto, agora, perde a grandeza por conta, por vezes, pela necessidade de olhar o detalhe que cresce em significação como saída possível. Agora, a morte conquista seu mais profundo significado trágico, na consciência da inteireza da vida. Agora, podemos entender o trágico como reinvenção do ser e sua significação epifânica. Esta nisto a permanência da tragédia em todas as formas literárias por meio do trágico e sua sobrevivência como lírica da alma.

Luzia se encontra, no momento em que interrompemos a análise e interpretação, num lento processo de epifania que lhe parece um pecado, por conta da forte estrutura psicológica com que se revestiu de homem para sobreviver. Se a tragédia grega se realiza no choque da ordem mítica com a ordem racional, a tragédia de Luzia se realiza no choque do racionalismo que a fez homem com a nova perspectiva de amor que se anuncia que a faz mulher, como bem identificou o narrador. Se Luzia não é uma figura importante como Édipo que representa um reino, ela representa todas as mulheres do mundo que de uma forma ou de outra colocaram os sentimentos em segundo plano para atender a ordem de um sistema de produtividade. Não vamos nem adentrar na ideologia patriarcal que deu sustentação ao fenômeno. Teresinha se arreventou nesse processo, atendendo aos chamamentos dos sentimentos; Luzia virou homem e isto implicou, enquanto mulher, a negação dos sentimentos, dos instintos que são de ordem mítica, em nome do forte racionalismo.

Retornemos à novela, aos sentimentos de Luzia, míticos, arquetípicos:

Luzia só se confessava culpada de haver perdido a energia inflexível, que a preservara até então, como invulnerável coiraça, sem a qual não tinha já integridade moral para resistir a si mesma, varrer do coração essa indelével imagem de homem, libertar-se do tormento de senti-la transfundida no seu ser, misturada com o seu sangue e os seus pensamentos. Ímpetos de rebeldia, assomos de reação esmoreciam na delícia de capitular, e sucumbir aniquilada. E se lhe figurava que toda a gente em derredor, amigos, indiferentes, adversários maliciosos, grandes e pequenos, testemunhavam os seus impotentes esforços, de passarinho fascinado pela cobra, a luta desigual, o prazer com que ela se deixava vencer, apoucada e débil. (p.134).

Devemos considerar que o processo trágico é duramente aceito pelo narrador: Ora, “integridade moral para resistir a si mesma, varrer do coração essa indelével imagem de homem”, afigura-se, talvez, uma luta do autor consigo mesmo exteriorizada pela contenda do narrador com a personagem. Vence, por fim, o amor, não obstante não lhe poupe o narrador a irônica metáfora: “passarinho fascinado pela cobra, a luta desigual, o prazer com que ela se deixava vencer, apoucada e débil”.

Eis que se afigura nesta índole ao amor o dionisiaco. Temos nesta citação um exemplo significativo da dinâmica do trágico que está na tensão Dioniso e Apolo. Acostumamo-nos, no entanto, a pensar as transformações, dialeticamente, isto é, racionalmente.

A razão é dialética, mas se a razão abarca também os sentimentos, como constatamos reportando-nos a Schiller e a Kant, então, também, a razão é dionisiaca. Sim, mas, que fique bem claro, não no momento da ruptura com a realidade por impulso da nossa natureza sensível que é o dionisiaco propriamente dito. A razão é dionisiaca na medida da interferência apolínea. Somos, afinal, um complexo do pacto divino entre Dioniso e Apolo, racionalmente falando. Nietzsche (1999, p.30) esclarece isto retomando o *principium individuationis* de Schopenhauer, mas acostumamo-nos, erradamente, a encarar a coisa dicotomicamente como fazemos com todos os opostos, inclusive no que se refere à diferença entre os gêneros: homem e mulher.

Na acepção moderna, dialética, conforme Konder (2008), é o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação. A concepção metafísica prevaleceu ao longo da história (a linha do pensamento da metafísica ensinava que o movimento – a mudança – era um fenômeno de superfície) porque correspondia, nas sociedades divididas em classes, aos interesses das classes dominantes, sempre preocupadas em organizar duradouramente o que já está funcionando, sempre interessada em *amarrar* bem todos os valores e conceitos como as instituições existentes, para impedir que os homens cedam à tentação de querer mudar o regime social vigente. Conhecidíssima é a dialética de Sócrates: consiste em perguntas que objetivam que o interlocutor chegue por si mesmo às conclusões do filósofo. A história do pensamento dialético estava já no pensador pré-socrático Heráclito de Éfeso: exemplar é a ideia de que um homem não entra

duas vezes no mesmo rio: ambos terão se transformado num eventual segundo mergulho. Coube-lhe o epíteto de *obsuro* já que negava qualquer estabilidade no ser. Contemporâneo dele, Parmênides concebia mudança só na superfície das coisas: a essência profunda do ser permaneceria imutável. A metafísica deste permaneceu em detrimento da dialética daquele. Coube a Aristóteles a introdução de princípios dialéticos em explicações dominadas pelo modo de pensar metafísico. Observou ele que damos o mesmo nome (movimento) a processos muitos diferentes que vão desde um mero deslocamento mecânico de um corpo no espaço, ou o aumento quantitativo de alguma coisa, até a modificação qualitativa de um ser ou o nascimento de um novo ser. Para explicar cada movimento precisamos verificar qual é a sua natureza.

Segundo Aristóteles, todas as coisas possuem determinadas potencialidades, os movimentos das coisas são potencialidades que estão se atualizando, isto é, são possibilidades que estão se transformando em realidades efetivas. Com seus conceitos de ato e potência, Aristóteles conseguiu impedir que o movimento fosse considerado apenas uma ilusão desprezível, um aspecto superficial da realidade; graças a ele, os filósofos não abandonaram completamente o estudo do lado dinâmico e mutável do real. A interpretação providencialista de Santo Agostinho (354-430) já se constituiu um passo que aproximava ciência e filosofia. Para o Bispo J. B. Bossuet (1627-1740), que deu outro passo, o encadeamento do Universo era determinação divina e a história decorria segundo causas naturais. Foi o Iluminismo, no processo de organização social da burguesia, que inseriu nova concepção do mundo para além do irracionalismo e do misticismo.

O espírito de confiança de Descartes em que todo o conhecimento é alcançável combina-se ao respeitoso distanciamento do divino proposto por Voltaire. A preocupação humana voltava-se às coisas terrenas, mas permanece ainda, no bojo do Iluminismo, a concepção de uma natureza humana inalterável. Nos tempos modernos, Hegel fez de toda a história da Filosofia um movimento dialético que culminaria no seu sistema filosófico. Podemos resumir a questão ao trinômio *tese*, *antítese* e *síntese*. A afirmação (*tese*) engendra necessariamente a sua negação (*antítese*), quando explicita uma contradição, porém a negação não prevalece como tal: tanto a afirmação como a negação são superadas e o que acaba por prevalecer é uma *síntese*, é a negação da negação.

Marx e Engels inauguram o *materialismo dialético*. Isto significou inverter o sistema idealista hegeliano. A dialética, portanto, torna-se um instrumento de análise e crítica social com a finalidade transformar o mundo e não simplesmente interpretá-lo. A luta de classes representaria uma constante tensão social que moveria as sociedades humanas através da história. A partir dela, Marx desenvolve uma série de conceitos, tais como ideologia, alienação, superestrutura. Somente uma sociedade sem classes, poderia ser uma sociedade justa e pacífica. Vemos uma continuação do projeto crítico nas obras dos chamados teóricos de Frankfurt (Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas) os quais utilizam as categorias marxistas na crítica da sociedade contemporânea.

Se a metafísica pode resultar numa alienação da realidade, a dialética pode resultar numa reduzida racionalização. A filosofia se degradou, segundo Nietzsche, com Sócrates, na medida em que ele inventou a metafísica quando faz da vida “qualquer coisa que deve ser julgada, medida, limitada, e do pensamento ... um limite, que exerce em nome de valores superiores – o Divino, o verdadeiro, o Belo, o Bem...” (DELEUZE, 1994, p.19). A dialética é limitada, com tudo que podemos guardar da sua significação ao crescimento humano, na medida em que, no processo, se recuperam propriedades alienadas, uma vez que tudo retorna ao espírito, no processo dialético. Não há o expurgo da poderosa força dos instintos. Qual seria, então, a maneira de substituir o pensamento dialético, enquanto saída, em se considerando o irrefutável anseio do conhecer humano?

A resposta de Nietzsche, conforme já comentamos, está na força mítica, inerente a condição humana, expressa por Dioniso e Apolo: o dionisíaco e o apolíneo. O que vive Luzia, tendo como suporte da nossa reflexão a última citação do romance, é de ordem mítica e não dialética. Foi dialético sim assumir-se como homem: racionalismo e pragmatismo. Diríamos, tentando ser didáticos, que a paixão é dionisíaca, o amor é apolíneo e os demais elementos que entram nos relacionamentos humanos, de ordem funcional à dinâmica do capital constitui o racionalismo e cria condições propícias ao trágico porque é-lhe radicalmente oposto. O trágico está, em *Luzia-homem*, o tornar-se homem, bem como na superação desta condição. O trágico implica o retorno a condição mítica.

Voltemos à novela.

O administrador da obra, seu protetor, percebera a transformação por que passara, designando-a para trabalhar com as costureiras. Luzia se sentiu humilhada.

Preferia à costura a labuta pesada, mas era forçoso submeter-se à ordem do administrador, tão bom e compassivo, que lhe dera muitos dias de licença para tratar a pobre mãe enferma. Luzia absorverá facilmente a tarefa, uma vez que tinha experiência anterior dos tempos de criança.

Aquela tarefa, escolhida ao acaso [coser roupa de homem], era um prolongamento da obsessão que a torturava; avivava-lhe, a cada ponto da agulha, a lembrança do prisioneiro a pungir-lhe o coração com o remorso de o haver abandonado num ímpeto de despeito, ciúme ou capricho pueril que ela tentava em vão justificar com o pretexto de preservá-lo da influência funesta com que a marcava o destino. Causava-lhe, também, imenso dó o haver deixado, com desdém, no parapeito da grade da cadeia, os cravos vermelhos, emurchecidos nos seus cabelos, ao calor do seu seio, onde os guardara carinhosamente, como um talismã prestigioso. (p.136)

Bem, este capítulo, como já comentamos, evidenciar-se-á a (re) construção da personagem pela força dionisíaca do amor e o processo, como já anunciamos, também, se dá pela tortura da consciência:

Luzia acelerou a marcha para chegar a casa, encontrar pessoas amigas e evitar a sugestão daquela voz íntima e eloquente, que lhe derrubava todos os meios de defesa, engendrados para resistir ao secreto impulso, preservá-la da sorte de Teresinha, pranteando o homem cruel que a maltratava e relembrando, com saudade, a sua sensualidade, impetuosa e brutal como a dos toiros bravios; para ficar livre de eleger, oportunamente, aquele que deveria completá-la, que lhe abriria as portas do céu às aspirações de moça; ou o homem que ela empolgaria num atrevido lance poderoso, como o dos gaviões arrebatando a presa, conquistando-o vitoriosa. No seu espírito inculto, essas ideias se chocavam em confusão, aterrando-a; sobre o tumulto, ardido fragor de peleja encarniçada, permanecia, dominando-o, inconfundível como um clangor de clarim, a sedutora, a máscula voz do demônio tentador... (p.137-138).

O amor, a lhe derrubar todos os meios de defesa deve ser visto como uma rejeição ao romantismo? Pensamos que não, pelo menos nesse caso. Pensamos sim que se trata de uma evidência do trágico. E a melhor argumentação nesse sentido é voltarmos a nossa experiência pessoal, no que se refere à suscetibilidade ao sentimento. Diríamos que a complexidade da realidade por conta das infinitas máscaras imposta pelo racionalismo implicou uma postura diferente em relação ao

devir, e Luzia expressa bem este fenômeno pela imensidão da sua luta interior. O heroísmo que se afigura deve ser apreciado numa dimensão que transcende ao contexto e se aninha na alma do herói. Lukács (2009, p.44) esclarece bem o que devemos entender aqui: à tumultuada festa carnavalesca da multidão humana ao seu redor, o herói sabe que as máscaras têm que cair e promover o encontro de irmãos desconhecidos. Sabe e anseia por isto e encontra a si mesma, sozinha no destino. Do ter-se encontrado advém, elegíaca e acusatoriamente, a tristeza deste caminho, cuja vida se lhe anuncia caricatura do que a “sabedoria do seu destino proclamou com tão nítida clarividência” (LUKÁCS, 2009, p.44), pela qual avançou nas trevas, solitária. Solidão esta psicológica, além de dramática; “e se a psicologia no drama não deve permanecer como matéria-prima não elaborada, o seu único meio de expressão é a lírica da alma”.

No entanto, conforme Bakhtin (2003, p.14), “para a autoconsciência efetiva e pura” esse valor não existe imediatamente. Vem a ser uma “espécie de fundo” em que os outros nos percebem axiologicamente. Por último, presumimos e consideramos, também, o que será depois da nossa morte, que será distinto inteiramente do que vivenciamos em nós mesmos. Estes elementos, “reconhecíveis e presumíveis” por meio do outro se tornam imanentes a nossa consciência. Não atingem, no entanto “consistência e autonomia”, bem como não rompem a unidade de nossas vidas, orientada para o devir. E quando “solidificam na vida” tornam-se “pontos mortos” para as realizações.

O resto da narrativa intensificará os elementos para compor um quadro assimilável ao gosto popular, como é próprio às novelas. O desfecho catastrófico guarda adequado sentido no que se refere ao trágico, mas não é o que consideramos, em *Luzia-homem*, o núcleo do processo trágico.

No décimo sétimo capítulo, Teresinha descobrirá a trama engendrada por Crapiúna para levar Alexandre à prisão, bem como onde está o dinheiro roubado. Como já identificamos anteriormente descrição e ação se combinam no discurso direto. Os infinitos detalhes, que não pesam à leitura, não se fazem necessários às nossas reflexões. O cerne do capítulo está nas reflexões acerca da paixão e do ciúme envolvendo Gabrina e Crapiúna, anunciando o desfecho catastrófico:

- Tudo por pique. Ciúme faz reinação do demônio, e torna uma pessoa boa malvada como uma cascavel. Depois ela e Crapiúna se

entendem; sofrem do mesmo mal; andam os dois com o juízo entornado: ela pelo Alexandre, ele pela Luzia-Homem. Não sei como isso acabará. Talvez nalguma desgraça...

- Qual desgraça, qual nada. É uma coisa que se vê todos os dias. Desenganados, cada um vai para a sua banda cuidar em outra coisa... Amor desencontrado.

- É porque você não conhece o Crapiúna, nem a Gabrina. Ele é o que se sabe, capaz de tudo, até de mandar gente desta para melhor; ela, uma bichinha teimosa como uma mosca, e ruinzinha que faz dó. Não se me dava de jurar que ela inventou aquela história para desgraçar Alexandre... Ronha não lhe falta. (p.141)

A ideia de desorientação, causado pelo amor, diríamos que está num plano mais profundo de interpretação. Crapiúna perde no jogo: a primeira interpretação está no fato de ele ter dinheiro por conta do roubo e poder perder sem se preocupar muito, mas num segundo impulso reflexivo a causa está na sua paixão por Luzia. Bem, a situação está explícita no texto:

Desde que tomara a peito quebrar o encanto de Luzia-Homem, andava-lhe a sorte arrevesada. Perseguiu-o um caiporismo incessante, que o tornava ainda mais irritado e trêfego, principalmente quando Belota, chasqueando, insinuava que ele estava contra o sentido do rifão, sendo infeliz no jogo e no amor, e atribuía as perdas consideráveis, que ele sofria, ao fato de andar com o juízo passeando, em vez de fixá-lo nas cartas ensebadas e sujas do baralho, recurvado em forma de telha pela pressão do partir, repetindo-lhe a cada pexotada, que jogador não guarda cabras. (p.142).

No décimo oitavo capítulo tem-se intensificado uma característica dos romances realistas: a necessidade de cobrir todos os acontecimentos com detalhes à verossimilhança do relato. A inserção psicológica aqui se faz mais intensa. Teresinha, digamos assim, psicologicamente, tenta encontrar clareza para ajudar Luzia, no sentido que esta absorva o acontecido e se abra definitivamente ao sentimento. Luzia, se, por um lado, se apresentava infensa ao sentimento amoroso por um homem por que a situação a fragilizaria como já comentamos amplamente; por outro, está presa a uma forte idealização do amor e as evidências apontam para, digamos assim, culpas menores de Alexandre, mas inaceitáveis para ela. Se o moço não roubou o dinheiro sua relação com Gabrina não foi claramente explicada ainda e a perturba, configurada em ciúmes e ódio, além de culpar-se por, digamos assim, exagerado amor próprio.

E a voz diabólica, vibrando em místicas melodias, de um tom angélico, e dominando o tumulto da sua alma atribulada, repetia: "Por que te golpeias assim? por que te maceras nessa luta mortificante e estéril, frágil criatura?... Vai; curva-te, como escrava, aos pés do ente adorado, beija-lhe as mãos, unge-as com o bálsamo do teu pranto, porque o amas... Uma exortação de alto romantismo, a dessa voz de anjo e diabo... (p.155).

Já discutimos, talvez em demasia, a aversão realista ao romantismo e a condição trágica do amor num mundo tomado pelo racionalismo. A imagem antitética "anjo e diabo", com bastante clareza sintetiza o fenômeno.

No décimo nono capítulo, atendendo as prerrogativas maniqueístas do gênero, para completo alívio do nosso espírito lúdico temos todas as informações da inocência de Alexandre em relação à Gabrina. O enredo, digamos assim, fica bem articulado para que Luzia se encontre com Quinotinha por obra do destino e esta, sem que haja intenção, revele o que sabe em relação ao complexo caso:

A lucidez da narrativa, duma segurança minuciosa, atestava a sinceridade da menina. Alexandre, pensava Luzia radiante, está salvo, salvo da infâmia e reabilitado para ela, por sua vez libertada das sombras cruéis da suspeita. Ele ressuscitara, e, da prisão nojenta, ascendia para o céu das suas aspirações, aureolado pelo sofrimento. E ela abençoava a voz demoníaca, aquela voz sedutora e íntima, que lhe falava com a sonoridade mística de um canto angelical, e a impelia docemente para o mártir, repetindo: "Vai, curva-te como escrava e culpada, unge as suas mãos generosas com as tuas lágrimas, porque o amas." (p.164).

Reconhecemos a força do patriarcalismo neste discurso, mas não é o caso de preocuparmos com isto neste momento, nem mesmo como condição do trágico.

Luzia, sentindo-se culpada, acredita no perdão de Alexandre, caso ele a ame.

O vigésimo capítulo dará detalhes da prisão da Crapiúna que ameaça retornar e promover vingança. O recado é expresso à Teresinha, mas endereçado à Luzia, no sentido que já apontamos de robustecer o clímax da narrativa.

No vigésimo primeiro capítulo desenvolvem-se os argumentos da culpa de Crapiúna e como o inconsciente coletivo absorve a situação. Muitas analepses internas completivas e explicativas dando conta de detalhes dos capítulos anteriores que, agora, serão adequadamente completados e explicados. Não basta que o narratário tenha clareza dos fatos, mas, digamos assim, o recurso lúdico está em que as personagens envolvidas tomem plena consciência e se insiram

implicitamente no discurso monológico. Crapiúna, por fim, ficará isolado enquanto culpado de tudo, porque haverá uma compreensão das falhas de Gabrina, por conta do amor da juventude e como a mocinha foi vítima das manipulações do soldado.

O vigésimo segundo capítulo dará conta dos detalhes da soltura de Alexandre. O foco recairá nas intenções de Teresinha em aproximá-lo e uma certa resistência dele. O vigésimo terceiro capítulo ainda dará conta de como Luzia absorve a inocência de Alexandre e como se desenvolve nela o anseio de encontrá-lo. As personagens que compuseram o início da narrativa vão se aproximando por conta da ação em torno de Luzia e Alexandre, mais precisamente Teresinha e Raulino.

No vigésimo quarto capítulo, o narrador privilegia (onisciência seletiva) a perspectiva de Teresinha que interpreta a felicidade de Luzia e Alexandre como provável futura causadora da sua solidão. Inserir-se-á, ainda, neste capítulo outros personagens: a família de Teresinha (pai, mãe e irmã). Aqui se processa, também, a analepse externa completiva e ficamos sabendo de dados da vida pregressa de Teresinha com mais detalhes: a pai não a perdoa por ter saído de casa, casado sem seu consentimento etc. A inserção de mais estes elementos podem parecer inconvenientes, mas guardam significado na unidade da narrativa, por conta dos detalhes do sofrimento dos retirantes que robustecem nossa compreensão, suscetíveis que somos às motivações emocionais.

Aliás, Lukács (1968, p.49) refletindo sobre as descrições de Zolá, inqueri o que se pode chamar de *accidental* na representação artística. Nenhum escritor pode representar algo vivo sem elementos acidentais, porém, a casualidade tem que ser elevada ao plano da necessidade. Será uma completa descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente necessária ou será a relação dos personagens, a nível de destino, com coisas e acontecimentos, tornem estes necessários?

No vigésimo quinto capítulo, o narrador intercalará cenas da seca à espera de Luzia por Alexandre como se a seca se estendesse aos corações. A circunstância existencial suscita uma interpretação psicológica bastante verossímil: Luzia espera por Alexandre, mas ele não vem ao seu encontro. Teresinha também não aparece porque a caminho da casa de Luzia encontra sua família entre os retirantes e fica cuidando deles em uma casa abandonada. Nesse estado de coisas, o narrador deixa à apreciação do narratário a voz do povo:

- Olha a Luzia! – observou uma – Nem parece que o homem dela foi solto!
- Vote! – atalhou outra – A modos que estaria mais alegre se ele ficasse na cadeia toda a vida.
- Qual o quê! – ponderou Romana. – Aquilo é soberbia. Quer mostrar que não faz caso de nada neste mundo. Impáfia ali é mata. Deixa estar que há de ser castigada. (p.209).

Temos com este conjunto ganho em dramaticidade. A circunstância torna verossímil que Luzia interprete que Alexandre e Teresinha estão juntos: “...Parece que estou vendo eles juntos, alegres e satisfeitos. Ele todo agradecimentos; ela cheia de si... Sim, porque se está solto a ela o deve... Ela tem direito à recompensa. É justo que não se lembrem de mim...” (p.212). Mas ao contato com a experiência materna, aconselhando-a, Luzia se eximirá de tal sentimento. É um processo de purificação e ganho de completude da impermeável Luzia-homem. Sim, ganho em completude humana, na conquista do direito de sentir.

Nos capítulos que se seguem vai se operando a aproximação do casal protagonista até o definitivo encontro e planos de casamento. Raulino, Teresinha e a família dela unem-se no projeto de avançar para o litoral. O objetivo maior é a saúde de Dona Zéfa. Bem, o desfecho já sabemos.

4. A MORTE E A MORTE DE LUZIA

A temática da morte está sempre presente na literatura porque faz parte da vida humana. Ela pode ter simbologias diversificadas, indo de um processo de depuração do pecado – idem a morte de Édipo na peça de Sófocles -, ou mesmo com uma elevação do espírito heroico que assume, ou se reveste de uma deidade incompatível com a convivência no plano humano – tal qual Werther, o apaixonado personagem de Goethe -.

Em *Luzia-Homem* (1993) o tema da morte também se faz presente, mas não a morte em definitivo. A morte da personagem que dá título à obra de Olímpio se dá em diversas frentes e em diversos momentos. Podem ser identificados três tipos de mortes da personagem: a primeira refere-se à identidade feminina, a segunda a morte pela rejeição do “eu” humano no meio social, e a terceira a morte física da personagem encetado pelo antagonista Crapiúna.

Entretanto, tratar o tema morte na Literatura não tem muito a ver com a morbidez, ou mesmo com o gosto pelo macabro, ou mesmo pelo grotesco. Se de um lado a morte apenas para o lado instintivo do ser humano, para a dinâmica cíclica da vida, por outro representa uma espécie de libertação do homem. No livro do *Eclesiastes*, ou o Pregador¹⁸, o sermoneiro fala da morte como uma passagem de uma fase de extremada atividade, labor físico, ou mesmo cansaço, para um estágio de quietude, de descanso, de silêncio e de esquecimento das misérias e das dores físicas que acompanharam o ser humano. Talvez esta tenha sido a verdadeira morte de Luzia -Homem.

Na sociedade ocidental, o tema da morte surgiu como parte de um processo natural de ciclo de vida. Bakhtin (1993) em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* analisa a morte como um rito de passagem cosmogônico e cíclico entre a natureza e o homem, que se desprende no ciclo natural pela racionalização de seu “eu” em relação a não reflexão que os animais têm de si.

Para Bakhtin (1993) a morte era comemorada nas festividades carnavalescas como forma de gratidão ao ciclo natural de nutrição. O homem

¹⁸ Bíblia Sagrada. ARA. 2003

alimenta-se do fruto da terra e da natureza para que, ao final de sua vida, seu corpo sirva de alimento e nutrição à terra que dará vida e alimentará outras pessoas em um processo ininterrupto e veloz. Nesse caso, comer e morrer, morrer e servir de alimento reconecta o ser humano ao ciclo natural da vida que se espalha pelo espaço humano.

Chama-se isso de ciclo cosmogônico, na visão de Bakhtin porque parte-se do princípio de que a vida individual e coletiva faz parte de um campo muito maior que é a vida cósmica e que interliga todos os seres vivos em uma mesma dinâmica. E essa ideia não exclui a concepção do divino, ou mesmo do diabólico, mas conjugam-no em um mesmo fator de ação e de reação que completam o sentido da vida humana em oposição, mas não em antagonismo, ou mesmo adversidade.

No tocante à morte presente em Luzia-Homem, como foi dito, há três tipos de mortes patentes que apontam para essa dinâmica: a morte da feminilidade, a morte social e a morte física da personagem que se completam e se complementam em um apagar histórico e cosmogônico. É essencial esse rito de passagem da personagem Luzia se levarmos em consideração o seu topônimo, suas ações e sua estrutura de vida. Além do mais,

[...] na sociedade ocidental contemporânea, a morte foi reduzida a um nada. Os indivíduos, estes sim, foram privados do seu direito de agonizar, do luto que acompanha a agonia e a morte. Na longa duração da história, por muitos séculos, percebe-se que havia uma sequência nítida de ação quando o assunto era a morte: depois dos funerais e do enterro, seguia-se o luto propriamente dito, mas, até isso, a regra de organização da sociedade ocidental alterou recentemente (MEDEIROS, 2008, p. 153).

Luzia subverte esse ritual porque sua morte não é imediata, seu apagar social e histórico é paulatino e vai preparando o leitor para que a personagem saia de cena, mas não apenas como mais uma vítima da violência humana, ou mesmo social na qual está inserida. Olímpio (1993) aproxima Luzia até à borda do limite canônico da personagem. Ao fim de sua narrativa, Luzia transmutou-se em uma nova Joana d'Arc, que se vestiu de homem, enfrentou seus inimigos e morreu defendendo a sua pureza.

Aparentemente, as diversas mortes de Luzia, paulatina, mas consistentemente procura afastar o leitor da personagem heroína da narrativa. Não

é, então fim catártico que Aristóteles (2000) postula para as personagens, em uma tentativa de purgar os pecados, purificar a alma e pacificar as estruturas morais e éticas do leitor. A morte de Luzia não busca nada disso. A estratégia de morte paulatina leva o leitor à mesma situação vivida pela personagem, e a mesma reflexão que a ela se atribui: E se fosse eu?

Como o leitor se portaria ao ir morrendo aos poucos no processo narrativo, em que as primeiras fases da morte o apagam em sua identidade sexual, a segunda em sua identidade social e a terceira em sua identidade humana? Jansen (1998) quando descreveu os horrores da medicina europeia na Idade Média e no Renascimento deixa implícito que o ciclo da morte apaga, necessariamente, a identidade social. Ao descrever como às pessoas era negada as mais comensais atitudes de piedade e compaixão durante o ciclo da Peste Negra nos séculos XIII e XIV aponta para esse apagamento de identidade.

Dessa forma,

[...] é bem a impassível, a indiferente, a implacável. Lamentos e súplicas não chegam até seu coração de bronze. Na hora prefixada, sem a concessão de um segundo ela comparece com a exatidão de um credor cronométrico, tal qual aquele espectro vermelho imaginado por Edgard [Allan] Poe, embuçado numa mortalha que surpreende o Príncipe Próspero e os convivas num suntuoso baile de máscaras. Nada comove a morte, nem as lágrimas, sejam as de Davi, chorando o fim de Absalão, ou as de Aquiles, vertidas sobre o corpo de Pátroclo, morto por Heitor. (SALOMÃO, 1964, p. 20).

Porém, no caso de Luzia, essa morte implacável se dá de forma paulatina, mas inexorável, é quase uma forma sub-reptícia de morrer, sem informar, sem reclamar, ou mesmo sem fazer notícia desse processo. Diferentemente do que Salomão (1964) pontua sobre a morte física, as duas primeiras mortes de Luzia são quase banais, não chamam a atenção porque não expõe um cadáver, não apresenta uma sensação de desconforto, ou mesmo de repulsa diante da violência praticada contra a personagem.

Essa característica está na raiz dos tabus e das reações instintivas e primitivas do ser humano. Apenas aquilo que choca provoca revolta. Aquilo que é diferente, que é inusitado, ou mesmo almejado é passível de anulação pela morte, seja física, moral ou social.

Oscar Wilde em sua obra *O retrato de Dorian Gray* (1890) já demonstrava essa faceta da morte com propriedade. Enquanto Dorian pratica atos vis e reprováveis, seu quadro assume todas as deformações de caráter, todas as marcas da vilania e do envelhecimento, enquanto o “Príncipe Encantado” mantém sua jovialidade, seu frescor, sua beleza. Mas, no fundo, Dorian não tem raiva, mas sim inveja de seu retrato. Dorian deseja as marcas do tempo e dos pecados em sua carne, e não em sua imagem.

Dorian Gray é um protótipo perfeito para o brocardo do mesmo Wilde no qual “matamos aquilo que mais amamos”. Gary era apaixonado por si mesmo, pelas suas deformidades, pelas marcas de seus vícios. A sua beleza física exterior era apenas o contraponto que lhe apontava a inexorabilidade do tempo e o desejo do homem em poder morrer em paz e tranquilidade. Atacar seu retrato com a faca foi atacar e tentar destruir aquilo que ele tanto almejava, mas dada a maldição auto proferida, não conseguia ter para si. Tentar destruir, apagar aquela imagem era o ápice do desejo de tê-la para si, de buscar, de todas as formas, as mesmas marcas e os mesmos traços de senectude e de envelhecimento que o tornariam mais humano, mais ligado à sociedade.

Maranhão (1998) descrevendo os momentos finais de um moribundo pontuava que ao sentir:

[...] a proximidade do seu fim, respeitando os atos cerimoniais estabelecidos, deitava-se no leito de seu quarto donde presidia uma cerimônia pública aberta às pessoas da comunidade. Era importante a presença dos parentes, amigos e vizinhos e que os ritos da morte se realizassem com simplicidade, sem dramaticidade ou gestos de emoções excessivos. O moribundo dava as recomendações finais, exprimia suas últimas vontades, pedia perdão e se despedia. O sacerdote comparecia: era tempo agora de esquecer o mundo e de pensar em Deus. O moribundo se confessava e, se tal fosse possível, fazia uma confissão geral. Recebia a comunhão, dada como alimento para a viagem. Em seguida, o sacerdote ministrava a extrema unção, o sacramento da partida [...] quando se aproximavam os últimos momentos a comunidade recitava as orações dos agonizantes (MARANHÃO, 1998, p. 07-8).

Essa forma de morrer é retirada de Luzia, haja vista a heroína de essa narrativa estar mais para ser uma Joana D’Arc do que uma Iracema. Nesse sentido, renunciar às suas diversas vidas em um contexto de miséria, de fome, de seca, e de

indigência retoma o mesmo discurso de Aliocha Karamazov¹⁹, no qual, para preservar a vida é necessário passar por cima de diversos escrúpulos, mesmo tendo que se renunciar como um ser humano para que a vida, em sua essência possa ser preservada.

4.1A MORTE SEXUAL DE LUZIA

No romance *Luzia-Homem*, um primeiro aspecto que salta à vista é a noção de feminilidade e masculinidade da personagem. Domingos Olímpio constrói sua personagem não somente como um tipo acabado de mulher em um contexto histórico e social de miséria. Luzia é um *eidolon* – nessa acepção seria apenas a imagem refletiva em um espelho, mas sim um alter-ego que se contrapõe e se choca com o ego – de si mesma. Mas também revela o naturalismo tardio de Olímpio na construção da personagem e na ambientação de sua narrativa.

A construção narrativa de *Luzia-Homem* aponta para o mesmo naturalismo de Adolfo Caminha em *Bom-Crioulo* (1990). Ou seja, o que determina as personagens não é a sua sexualidade, ou a negação de sua sexualidade, mas sim a ação dessa personagem diante das agruras e das vicissitudes da vida.

No caso de Luzia, o seu travestimento com roupas masculinas aponta para duas visões que se estabelecem entre o sacro e o profano e que retoma o discurso da Joana D'Arc revivida em uma retirante nordestina. No primeiro caso, levando-se em conta o processo de embrutecimento da personagem devido ao meio geográfico de fome e seca, Luzia renuncia à sua feminilidade em busca de elementos para a sua sobrevivência. É a sua primeira morte. Morte escolhida, diga-se de passagem, em que a personagem abraça a causa da morte, haja vista outros imperativos categóricos mais prementes.

A descrição que o narrador faz da personagem, com compleição física de homem, jeito de homem e força física de homem retoma mais tarde na obra *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa (2000) e sua personagem Diadorim. Ora, a respeito de Diadorim, Primo (2011, p. 15) aponta:

¹⁹ Personagem de Dostoievsky em *Os irmãos Karamazov*. 1980

O corpo é a principal fonte de libido, sendo que o masculino, geralmente, é representado como forte e viril, mas em *Grande Sertão: Veredas* o corpo desejanste é delicado e efeminado. A relação de Riobaldo para com Diadorim é de proteção, na fase adulta, já que Diadorim passou tranquilidade para Riobaldo na travessia do rio, nos tempos de criança. Diadorim personifica um efeminado, apesar de ser extremamente corajoso, como se comprova no seu primeiro encontro com Riobaldo, como já foi dito, ao atravessar o rio, mesmo sem saber nadar.

Então, Luzia, para poder se equiparar ao homem tende a apagar seu corpo, tende a renunciar e a matar os seus trejeitos de feminilidade. Mesmo Primo (2011) abordando a relação do corpo e do travestimento em uma personagem posterior à Luzia, seu postulado não deixa de chamar a atenção, uma vez que as dinâmicas de atuação das personagens são muito similares e ancoradas em um meio físico adverso à personagem e sua condição de mulher.

Ora, esse mote do apagamento do corpo leva-nos ainda mais longe e mais profundo na análise da complexidade da personagem a partir de sua dinâmica e de sua interação com o meio e com as demais personagens. Luzia não quer apenas ser vista como uma mulher, mas sim como uma *persona* que age e interage no mundo e nas relações cotidianas. Seu corpo, nesse caso seria um empecilho para a concretização dessa dinâmica e desse intento. Deve-se lembrar que imperativos mais prementes – a fome, o instinto de sobrevivência – é que moldam a personagem e que a fazem matar a mulher que existe dentro da pessoa.

Essa característica liga-se diretamente ao mito de Eva e Lilith e a condenação do pecado e da transgressão do homem. Se a primeira mulher do mundo – Lilith – foi a sensual e diabólica mulher que expressou a sua rebeldia pela sexualidade e pela não submissão ao homem (BALLESTER, 1979) indo buscar uma vida independente e livre das amarras do sexo e da rotulação que essas amarras trazem sobre si, Luzia prefere seguir outro caminho, aquele que a aproxima do sacrifício do sexo, da feminilidade e do desejo na busca do resgate do pecado do homem e da sua condição falha e desobediente.

Observe-se no caminhar da narrativa como a estratégia de apagamento da feminilidade é calculada e muito antiga, de modo que a personagem se assume como tal, um homem preso no corpo de uma mulher com um objetivo e uma missão a ser cumprida:

Ela aludia a gritos e gargalhadas do povilhéu, bradando na rua: Luzia-Homem!... Metam ela na cadeia que se descobre tudo!.. Aviem os pobres que estão aqui esperando com fome!..

- Por que lhe deram essa alcunha?

- Eu lhe digo, seu doutor. Desde menina fui acostumada a andar vestida de homem para poder ajudar meu pai no serviço. Pastorava o gado; cavava bebedores e cacimbas; vaquejava a cavalo com o defunto; fazia todo o serviço da fazenda, até o de foice e machado na derrubada dos roçados. Só deixei de usar camisa e ceroula e andar encoirada, quando já era moça demais, ali por obra dos dezoito anos. Muita gente me tomava por homem de verdade. Depois meu pai, coitadinho, que era forte como um touro, e matava um bode taludo com um murro no cabeloiro, morreu de moléstias, que apanhou na influência da ambição de melhorar de sorte, na cavação de ouro no riacho do Juré. Daí em diante, começamos a desandar. Minha mãe, sempre muito doente, e nós duas muito pobres de tudo, menos da graça de Deus, vendemos as miúças e cabeças de gado, que tiramos à sorte da produção da fazenda, os animais de campo e até o meu cavalo castanho-escuro, calçado dos quatro pés e com uma estrela na testa ... o meu querido Temporal... Tudo isso para não morrermos de fome quando veio esta seca...

Soluços lhe embarcaram a voz, e desatou em copioso pranto. (OLIMPIO, 1993, p.65).

O travestimento da mulher em homem aponta para o momento, para a situação em que ela e mãe irão viver e se debater. Esse momento também a aproxima cada vez mais da hora do sacrifício, da Joana D'Arc que revive e resgata seus pecados e aponta um caminho diferente e novo para o homem.

Em outra situação, ou momento de análise, Luzia é a personagem travestida e cosmogônica do ser humano que festeja e alegra-se efusivamente com o princípio gerador da vida, ou Elán vital que Bérqson (1999) aponta como fator humano da vida.

Para Bakhtin (1993) o travestimento de homem em mulher e de mulher em homem não possui a conotação pejorativa que a modernidade emprestou a ela e que ainda resiste nos festejos carnavalescos brasileiros. De acordo com Cunha (2004) o travestimento é uma forma de se comemorar e de se cultuar a força vital humana.

Quando o homem se traveste de mulher, intrinsecamente busca comemorar o fato da mulher ser a grande fonte geradora de vida, de energia e de perpetuidade da espécie através da concepção. Sua força maior não está no sexo, ou mesmo na sexualidade, mas sim na capacidade de carregar uma vida nova e um novo ser

dentro de si que comunga com a cosmovisão da humanidade como parte pertencente a um ciclo perene e perpétuo de vida e de morte (BAKTHIN, 1993).

Travestir-se, nesse contexto implica em compreender e aceitar a identidade social reservada a cada um dos sexos na dinâmica da sociedade, mas também é uma forma de rebeldia inata do ser humano que aponta para Lilith e para a primeira manifestação da rebelião humana contra algo que ele não compreendia ou não aceitava como algo natural.

Dessa forma, na análise das festas carnavalescas da Idade Média e do Renascimento, do travestimento apontam para a necessidade de apagamento de fronteiras sociais, de preconceito e de falsa moralidade, a fim de “esculhambar” as formas hierárquicas de organização da sociedade e depois o seu retorno às mesmas condições e que esperam o período da quaresma e do silêncio da penitência da Semana Santa.

Luzia travestir-se em homem é também uma forma de união do indivíduo com o todo universal. A força, a virilidade, a iniciativa, a tenacidade em vencer obstáculos tornam Luzia o arquétipo perfeito da personagem carnavalesca que não se conforma com papéis definidos e imóveis em uma ambientação geográfica que se move e se transforma de uma maneira rápida e insegura para o homem.

Suas lembranças apontam para essa visão carnavalizada do ser humano, haja vista:

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 catinga!... E quando ela, triunfante 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!... (OLÍMPIO, 1993, p.78-79).

Em princípio a vibração da moça que se veste de homem estando em um mundo em que as mudanças ocorrem muito lentamente é motivo de alegria e de

festa, porém, como toda ambientação carnavalesca, esse ambiente tende a ser mutável de maneira rápida, que impede o ser humano de acompanhar sua dinâmica. O que de início era apenas um cacoete passa a ser uma necessidade de se subverter e de confirmar as estruturas hierarquizadas da sociedade humana.

Luzia é o homem cosmogônico da festa carnavalesca que zomba do homem macho, do homem viril através de seus atos e ações para poder confirmar que existe uma separação bem demarcada entre os dois sexos. Bakhtin (1993) pontua que, ao fazer esse tipo de ação, o que se busca não é subverter a ordem de maneira permanente, mas sim confirmar essa ordem hierárquica como se fosse algo naturalmente construído e comportamentalmente aceito desde o início da história humana.

Luzia é o contraponto de todas essas questões que se apresentam e se debatem no meio geográfico, social e estético, daí porque a morte de sua feminilidade ser imperativo já na primeira parte da narrativa. Como ela não se configura nem como Lilith, nem como a personagem carnavalesca, sobra-lhe apenas a função de resgate da pureza e da obstinação da Joana D'Arc e de sua missão.

Matar a feminilidade, nessa situação, era a armadilha que o narrador queria evitar, mas não conseguiu, haja vista o modo como o enredo foi construído e como a personagem se comportou durante esse processo. Isso quer dizer que Luzia estava fadada a ter essa morte de maneira ainda prematura, mesmo porque suas reminiscências já apontavam para esse desfecho da qual ela estava fatalmente condenada desde quando vestiu sua primeira calça masculina.

4.2 A MORTE SOCIAL DE LUZIA

O tema da morte social presente em *Luzia-Homem* é um dos mais recorrentes na literatura, já que aponta para o não reconhecimento do ser enquanto membro de uma comunidade. Essa temática tem sua vibração maior em obras como *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* de Jorge Amado.

Porém, Olímpio (1993) não é inovador nesse tema que, no século XIX já fora trabalhado por Fiodr Dostoyevsky em *A morte de Ivam Ilich* e *Bobók*, por Edgar Alan

Poe em *William Wilson e Metempsicose* e por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Apesar de cada uma dessas obras apresentarem uma verve diferenciada de ação, todas elas abordam o tema da morte social a partir de um ponto de vista específico, tendendo do picaresco ao grotesco.

Lacey e Danziger (1999), ao analisar a vida do homem nos primeiros mil anos da Europa Medieval traçam um quadro interessante, caótico e revelador do caráter da morte social e da negativa da vida social das pessoas. Aliás, o termo vilão – hoje com o sentido pejorativo de malfeitor – à época de seu surgimento ligava-se, etimologicamente ao nascido em vilas, e não no campo, mas moralmente estava ligado às pessoas desprovidas de contatos sociais e rede de interesses que davam vida social e dinâmica à pessoa.

Na literatura brasileira dois romances que explicitam bem a ideia da morte social são: *Vidas Secas* e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. O romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos (2005) demonstra como as figuras de Fabiano, sinhá Vitória, o Menino mais Velho e o Menino mais Novo se despersonalizam, se apagam diante da mundividência do narrador diante do mundo, no caso representado pelas “arribaças” que encham o mundo de brancura e de temor da seca.

Fabiano se reconhece como uma não-pessoal ao opor-se, a si mesmo o título de homem. Fabiano é um “cabra”, o que no nordeste tem um peso negativo que o coloca abaixo da condição humana. Ora, a noção do “eu” segundo Aristóteles (2009), quando este elabora sua monumental obra *Ética a Nicômaco* funda seu discurso na contemplação entre o “eu” individual e o mundo. Ora, o “Eu” só tem existência positiva quando se relaciona com o mundo a partir de posturas e escolhas éticas que reificam e validam a posição do ser humano no mundo.

Todavia, a reificação só tem validade se estiver fundada na mesma valoração que o “outro” tem do “Eu”, isto é, sou reconhecido como uma pessoa se o outro assim me reconhecer como tal. O não reconhecimento implica em esgarçamento dos valores fundantes de um ser moral e ético no meio social.

Nesse contexto, Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos se inserem. É até interessante essa análise, já que os meninos de Fabiano nem são nomeados. São não-seres, não-pessoas. São entes que se coisificam, que se mesclam com o

ambiente e despem-se de sua condição de seres humanos e tornam-se seres não reconhecidos como tal pelos demais homens.

No caso de *Quincas Berro D'Água* (2000), Joaquim Carneiro da Cunha sofre a sua primeira morte quando sai de casa. Joaquim se coisifica em Quincas, a sua família o anula como um não-ser, um não-ente. É apenas uma lembrança que vem e vai embora de forma incômoda.

Se a morte física de Quincas foi posterior à morte social, então Jorge Amado buscou os mesmos elementos éticos e narrativos para dar adensamento à figura de Joaquim Carneiro da Cunha, isto porque somente na morte social é que o ser encontra liberdade para ser o algoz das estruturas a-morais e a-éticas dessa mesma sociedade.

Aragão (2008) em sua dissertação sobre *Luzia-Homem* aponta, ainda que tangencialmente as mesmas formas de morte como sendo parte de um mundo com sinais trocados, ou, mais especificamente o mundo de pernas para o ar. Entretanto, a análise aqui feita procura fazer um aprofundamento maior a respeito da morte social de Luzia em um mundo que está se modificando de maneira muito rápida e premida pela necessidade e pela seca cria imperativos categóricos novos para que o homem possa sobreviver.

Luzia, era vista por outras moças da seguinte forma:

- É de uma soberbia desmarcada - diziam as moças da mesma idade, na grande maioria desenvoltas ou deprimidas e infamadas pela miséria.
- A modos que despreza de falar com a gente, como se fosse uma senhora dona - murmuravam os rapazes remordidos pelo despeito da invencível recusa, impassível às suas insinuações galantes.
- Aquilo nem parece mulher fêmea - observava uma velha. alcoveta e curandeira de profissão. Reparem que ela tem cabelos nos braços e um buço que parece bigode de homem... (OLÍMPIO, 1993, p.28).

A negação intrínseca da mulher e o não reconhecimento do homem jogam Luzia no limbo do não-ser. Afinal ela não é homem, mas também não se comporta como mulher, não se veste como mulher, não age como mulher e não se conforma como mulher, portanto, mulher Luzia não é. Crapiúna e as moças que convivem no mesmo ambiente que Luzia tendem a rejeitar esse modelo de comportamento e de ação, mas por motivos diferentes e que levarão à morte física da heroína da narrativa, também por motivos diferentes.

Luzia, socialmente morreu aos poucos, ao mesmo tempo em que a Luzia feminina morria nos elogios que o pai deitava a ela, quando demonstrava mais fibra que os “cabras” da região onde eles viviam. A rejeição à Luzia pelas outras moças demonstra que seu papel estava destinado a outras situações e outros embates levando pelos novos imperativos categóricos que se colocaram diante dela. A respeito do modo de tratamento de Luzia, ela era:

As moças da mesma idade, ainda não contaminadas pelo vírus pecaminoso, que empestava o ambiente, evitavam-na com maneiras tímidas, discreto acanhamento, como não fossem iguais na condição e infortúnio. Muitas se afastavam dela, da orgulhosa e seca Luzia-Homem com secreto terror, e lhe faziam a furto figas e cruces. Mulher que tinha buço de rapaz, pernas e braços forrados de pelúcia crespa e entonos de força, com ares varonis, uma virago, avessa a homens, devera ser um desses erros da natureza, marcados com o estigma dos desvios monstruosos do ventre maldito que os concebera. Desgraça que lhe acontecesse não seria lamentada; ninguém se apiedaria dela, que mais se diria um réprobo, abandonado, separado pela cerca de espinhos da ironia malquerente, em redor da qual girava o povilhéu feroz a lapidá-la com chacotas, dictérios e remoques. Tal se lhe figurava, através dos exageros pessimistas, a sua triste situação (OLÍMPIO, 1993, p. 66).

Luzia estava fora do ambiente humano. Sua morte social está evidenciada nos modos e no tratamento dado pelas pessoas, por outras moças à sua figura. O modo de tratamento, as pilhérias, as brincadeiras e a jocosidade das pessoas demonstram que Luzia já estava morta socialmente. A negativa em reconhecer Luzia como parte integrante de uma dinâmica social é o ponto final em sua saga social.

Luzia torna-se, então, apenas a mártir que gira em torno do imperativo categórico da sobrevivência na tentativa de resgatar sua condição de miséria, de pobreza e de autonegação. É necessário, portanto que Luzia morra para a sociedade para que ela possa sobreviver como heroína santa de uma causa inglória.

Mas também o narrador demonstra como a morte social de Luzia é a morte anunciada e conhecida do retirante da seca. Aliás, a seca é uma temática recorrente, não somente na literatura, mas também na história brasileira. Seca, diga-se de passagem, evitável, contornável e de solução duradoura. No entanto, a repetição cíclica da seca demonstra como o nordestino foi “coisificado” pela

estrutura política, pela manutenção de um *status quo* que reduz o homem a gado, a coisa que, se morrer, pouco se perde, e se viver nada se ganha.

A segunda morte de Luzia enquadra-se nessa categoria de coisificação do ser humano, mas o seu contrário aponta, em Luzia, o resgate das agruras da alma humana e sua transmutação em outro ser liberto das limitações humanas.

4.3 A MORTE FÍSICA DE LUZIA

A terceira morte de Luzia, sua morte física é uma das mais emblemáticas do naturalismo tardio de José Olímpio, pois, ao contrário do que a narrativa leva a crer, a morte física de Luzia a aproxima dos mesmos objetivos da morte romântica: é um resgate e uma transmutação semi dividida da personagem que sublimou as agruras de seu povo.

Mas a morte de Luzia tem um *moto* próprio que é a figura de Crapiúna. Crapiúna era:

[...] o tal soldado, era mal afamado entre os homens e muito acatado pelas mulheres, graças à correção do fardamento irrepreensível, os botões dourados, o cinturão e a baioneta polidos e reluzentes: todo ele tresandando ao patchouli da pomada, que lhe embastia a marrafa e o bigode, teso e fino como um espeto. Possuía, apesar das duras feições, o encanto militar, a que é tão caroável o animal caprichoso, e fútil, a mulher de todas as categorias e condições sociais, talvez porque, sendo fraca, naturalmente, se deixa atrair pelas manifestações da força. (OLÍMPIO, 1993, p.29).

Crapiúna, desde o primeiro momento de apresentação na narrativa está preso aos seus instintos mais primitivos. É a força telúrica que o aproxima das figuras dantescas que se debatem no *Malebougé* da Divina Comédia. Corpos nus, sensuais e lascivos que se debatem, afogando-se e sufocando-se no próprio pecado, enquanto purgam a sua culpa.

Mas também, Crapiúna liga-se aos textos confessionais e grotescos que derivam de *Noite na Taverna*, quando as pessoas tendem a confessar os seus pecados diante de uma meã de bar. Crapiúna não pé o confessor, é o pecado em estado latente. Todo ele é sensualidade, todo ele é instinto animalesco com vontade de saciar seus impulsos sexuais.

Luzia, na visão de Crapiúna não é a mulher que deva ser acarinhada, nem o homem que deva ser abusado. Luzia é apenas objeto de satisfação de desejo carnal, de lascívia animal e reverberação do dantesco do “lado negro da alma humana” que Hegel (1986) fala.

Quanto à Luzia, Crapiúna a vê como um objeto, como uma coisa que já morreu, tanto social, quanto sexualmente, mas isso não o impede de sentir desprezo e asco pelo retirante, nele incluso Luzia:

Quanto à remoção, até dava graças a Deus por se ver livre daquela cambada de retirantes nojentos e leprosos, cujo aspecto, em jejum, causava engulhos; seria, entretanto, melhor sair da obra por sua livre vontade e não por queixa... E logo de quem? De Luzia-Homem... Oh? o diabo daquela sonsa era capaz de virar pelo avesso o juízo de uma criatura, e provocar muita desgraça por causa daquele imposição de querer ser melhor que as outras... Tirando-lhe a força bruta, não passava de uma pobre tatu, que só tem por si o dia e a noite. (OLÍMPIO, 1993, p.31-32)

Da mesma forma, apesar do seu asco pela pessoa, a lascívia fala mais alto, pois, para quem quiser saber a sua opinião, ele a pontua:

E deixa falar quem quiser, que é soberba, sonsa, mal ensinada... Ela não é nenhum peixe podre. Não reparaste naqueles quartos redondos, no caculo do queixo. Na boca encarnada como um cravo?! E o buço?! ... Sou caidinho por um buço... Ela quase que tem passapinho, o demônio da cabrocha... (OLÍMPIO, 1993, p.32).

O modo de se dirigir a Luzia revela o seu instinto violento e pouco afeito a ver o outro como um ser. Luzia para Crapiúna é um não-ser cujo objetivo é saciar o desejo e o instinto sexual do soldado. E é essa a causa da morte física de Luzia levado a cabo pelo soldado.

Retoma dessa forma o epíteto de Wilde de que matamos aquilo que mais amamos. Apesar de Crapiúna não amar Luzia, a recusa do moço às suas investidas toca-lhe o orgulho de animal macho, de líder de matilha que não pode tolerar sua autoridade questionada. Se todas as mulheres faziam a sua vontade, por quê uma não-mulher e não-homem, uma “coisa” poderia enfrentar essa autoridade?

Luzia morre, portanto tentando salvar a sua identidade, um misto de heroína, de santa e de mártir, pois, mesmo El anão se considerando como uma mulher completa:

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 tranquilos afetos, para sempre perdidos; e, por fim, consolada à torpeza do repúdio infame, à margem da estrada da vida, como um resíduo inútil, condenado a 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. (OLÍMPIO, 1993, p.99).

Sua identidade permanece intacta, ela permanece pura imaculada em relação ao seu ambiente. Mesmo sendo fruto de um naturalismo tardio, a narrativa resvala para a mesma configuração romântica presente em *Iracema* e em *Werther*. Não é possível a um herói de esse quilate permanecer na terra, passando por todas essas agruras e por todas as provações.

Assim, Luzia resgata-se como um ser, mas em um plano diferente do plano humano, já que o resgate da personagem se dá no momento de sua morte e de sua libertação do não-ser que foi feito a ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura realizada da obra *Luzia-Homem* de Domingos Olímpio trouxe-nos algumas situações e questionamentos estéticos e relacionais da dinâmica da narrativa, de modo que colocam diversos temas a serem trabalhados na evolução descritiva, narrativa e discursiva da obra.

Luzia-Homem é um romance naturalista tardio, publicado em 1903, mas que revela as mesmas estruturas hierarquizadas do interior nordestino flagelado pela seca no final do século XIX. Apesar de ser um romance, a estrutura da obra aproxima-se mais da novelística romântica, do que da narrativa naturalista, sintetiza conquistas simbolistas e anuncia avanços modernistas.

No entanto, alguns aspectos saltam aos olhos durante a leitura que envolve situações da narrativa, das personagens e das situações descritas no romance que envolve questões éticas, morais, sociais e comportamentais.

A crítica literária tende a relegar a obra *Luzia-Homem* a um romance de segunda categoria, dado a algumas falhas narrativas e à publicação tardia do mesmo, sem, no entanto buscar analisar a hermenêutica das relações que se apresentam no romance. Além do mais, apresenta alguns escorregões para a prosa poética romântica que revelam mais a intencionalidade do autor, do que a dimensionalidade das personagens e suas falas e ações determinadas pelo flagelo da seca.

A tragédia apresentada na obra *Luzia-Homem* se dá em dois aspectos: a tragédia de Luzia e a tragédia da seca que assolou o nordeste brasileiro no final do século XIX e início do século XX. A primeira tragédia foi fruto da coisificação do ser humano no não-ser, na negação em reconhecer o caráter humano do outro, ou mesmo a negação em reconhecer a alteridade como parte integrante de uma comunidade humana.

A segunda tragédia, ao contrário do que pensa o senso comum é fruto do descaso político e social do Poder Público em relação ao homem. É também a negação do ser só que em um substrato maior e mais amplo, já que reduz o homem à condição de objeto que, se perder, pouca coisa se perde se não perder, nada se ganha.

Nessa ambientação Luzia vai sentir toda a carga de preconceitos, de negação e de rejeição que as demais pessoas têm em relação à sua pessoa. Luzia nega-se como pessoa, já que se nega como mulher e se nega como homem. É o mesmo mote usado por Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa em suas obras mais importantes: o travestimento e o apagamento do “eu” em nada, ou em alguma coisa que desumaniza o ser.

Luzia, desde cedo se exclui dessa condição para assumir o papel de uma Joana D’Arc rediviva que busca lutar pela sobrevivência em um ambiente que provoca a superação de paradigmas da vida e o surgimento de novos imperativos categóricos de sobrevivência e de luta pela manutenção de seu núcleo familiar.

O tema da morte é abordado em *Luzia-Homem* em três dimensões que se complementam e se completam: a morte sexual, social e física de Luzia que ocorre paulatinamente ao longo da narrativa. Luzia morre diversas vezes ao longo do romance, mas tem um objetivo definido que é a ruptura do ciclo de submissão, de domínio do homem sobre a mulher. Luzia é a mulher-homem que assume o conceito do *übermasch* – super homem – definido por Nietzsche. O super homem é aquele que ser que, ao reificar a realidade assume as melhores características tanto do masculino quanto do feminino em busca de um mundo melhor.

Luzia assume esse papel e leva-o ao extremo, pois morre fisicamente a fim de chegar a essa condição, e, na sua morte, recupera o sentido da feminilidade plena rejeitado por Eva no paraíso, mas abraçado por Lilith, de modo que Luzia se assemelha e se identifica com essa personagem.

Dessa forma, quando Olímpio constrói sua personagem, ainda que tardia com essas características busca trazer para o leitor essas visões de mundo, esses mitos e tradições que envolvem o comportamento humano e as negativas de submissão.

A morte de Luzia – morte física – e o momento de passagem que resgata o papel dessa nova Joana D’Arc nordestina, que se despe de preconceitos, enfrenta um mundo dominado pelo homem para poder firmar-se como um ser, como uma

persona que age no mundo e que pode transformá-lo sem necessidade de depender do homem, ou mesmo estar submetida ele.

Foi seu maior acerto e foi seu maior erro diante de Crapiúna, mas também foi o mote encontrado pelo narrador para livrar Luzia do mundo e de suas imperfeições, como ocorre com todos os heróis que atingem a categoria de divindade – situação que foge à dinâmica do naturalismo tardio e que coloca o romance mais próximo do romantismo brasileiro.

Luzia resgata-se como *ser*, mas em um plano diferente do plano humano, já que o resgate da personagem se dá no momento de sua morte e de sua libertação do não-ser que foi feito a ela. Como argumentamos, à catarse aristotélica Luzia alcança o devir nietzschiano em termos de concepção trágica.

A condição trágica de Luzia, ratificamos novamente, apresenta-se em dimensões extremas: das mortes em vida (social e sexual) e do, digamos assim, renascimento por meio do amor que tratamos nesta dissertação como o núcleo do trágico. Aliás, o imperativo categórico que orientou Luzia foi a vida entendida na sua dimensão trágica, inteireza, que por vezes transcende ao próprio herói, e se Luzia encontra proximidade aos personagens românticos está no fato que o heroísmo romântico ainda buscava equilíbrio, mas orientado pelos sentimentos.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. 14. ed.. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HICITEC, 1993a.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. 3ª ed. São Paulo: Unesp, 1993b.

BALLESTER, César. Zohar. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Estrella. Rio de Janeiro. 1979

BERGAMIN, Marta. **Luzia-Homem só lâmina**: Uma leitura do romance de Domingos Olímpio (1903). Dissertação (Mestrado). Rio Grande do Sul: Palhoça, 2010.

BÍBLIA SAGRADA (Antigo e Novo Testamento). Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIT, B. **A personagem**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios, 3).

CÂNDIDO, A. A personagem do romance. In CANDIDO A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968. p.52-80.

CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

COUTINHO, Afrânio & COUTINHO, Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil**. Vol. 4. 7.ª ed. São Paulo: Global. 2004

DELEUZE, G. **Nietzsche**. Trad. Alberto Campos. Lisboa: edições 70, 1994.

DOSTOIEVSKY, Fiodr. **Os Irmãos Karamazov**. Cia. das Letras. São Paulo. 2000

ELIADE, Mircea. Função dos mitos. In: ELIADE, Mircea et al. **O poder do mito**. São Paulo: Martin Claret, s.d. p.9-31.

- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- FREITAS, Bruna Marcelo. **O fenômeno literário Luz e Sombras de Feliciano Galdino de Barros**. Tangará da Serra, 2011. 70p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, campus de Tangará da Serra.
- FREITAS, Nilson Almino de. A “macho-fêmea” e a família: Luzia-Homem e o sertão cearense. **Revista de Ciências Sociais**. Vol. 38. n. 02. SP. 2007.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.
- GATTO, D. **A Tragédia na ficção de Mário de Andrade**. Assis, 2004. 366f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Lisboa: Veja Universidade, s.d.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2. ed. São Paulo. Mestre Jou. 1972.
- JANSEN, H. **A incrível história da medicina na Europa**. Editora Arqueiro. São Paulo. 1998
- JESUS, Milena Santos & TEIXEIRA, Silvia Maria Campos. *A transposição do ethos masculino para a figura feminina de Luzia-Homem em Domingos Olímpio*. **Revista Anagrama**. Revista Científica de Graduação e Pós-Graduação. Ano 5. Edição 2. Dezembro/2011 – Fevereiro/2012. São Paulo. 2011.
- KANT, Immanuel. **Fundamentação da Metafísica dos Costumes**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Campanhia Editora Nacional, s.d. Disponível em: file:///E:/Dante%20Gatto/Estudos/KANT-Fundamentacao_da_Metafisica_dos_Costumes.pdf Acesso em 15 jul 2014.
- KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: brasiliense, 2008.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Ensaio, 20.
- LOUBET, M. S. **Estudos de estética**. Campinas: Unicamp, 1993.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico**. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In _____ **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968. p.47-99 (Biblioteca do leitor moderno, 58).

MACHADO DE ASSIS, J. M. Missa do galo. In: _____. **Contos**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1968. p.231-237.

MARTINS, Vicente. **A protetora dos olhos**. Matéria publicada em 01/04/2008. Edição 104. <http://www.diariodonordeste.com.br/materia.asp?codigo=495314>. Acesso em 01/07/2012.

MEDEIROS, Márcia Maria de. Comparações historiográficas sobre a morte e morrer: comparações entre a ars moriendi medieval e o mundo contemporâneo. **Revista Outros tempos**. Vol . 5. n. 6. Salvador. BH. Dossiê Religião e Religiosidade. 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da Literatura Brasileira. 3.^a Edição. Topbooks. Rio de Janeiro. 1996

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**. Cultrix. São Paulo. 1993

MORAES, Vinícius de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

NIETZSCHE, F. W. **Crepúsculo dos Ídolos ou filosofia a golpes de martelo**. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1984.

NIETZSCHE, F. W. **O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE. **Ecce homo**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. Texto integral estabelecido por Afrânio Coutinho e Maria Filgueiras; 9. ed., São Paulo: Ática, 1983. (Série Bom Livro).

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

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

PROPP, Vlademir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: forense universitária, 2010.

ROMERO, Alex. **Luzia-Homem**. Apostilamento em pdf. Disponível em: <www.professoralexromero.blogspot.com>. Acessado em 12/08/2012.

SALOMÃO, Jorge. **A estética da morte**. São Paulo: Saraiva, 1964.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Herder, 1964.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In.: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). *Rompendo o silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, p.182-189.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A Literatura Brasileira**. Hucitec. Campinas. 1989

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

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.