



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: LITERATURA COMPARADA**

GABRIELA RAMOS SOUZA

**BRANQUITUDEN, GÊNERO E PATRIARCADO NA SOCIEDADE BRASILEIRA
PELA OBRA DE OLIVEIRA PAIVA**

FORTALEZA

2024

GABRIELA RAMOS SOUZA

BRANQUITUDEN, GÊNERO E PATRIARCADO NA SOCIEDADE BRASILEIRA
PELA OBRA DE OLIVEIRA PAIVA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R143b Ramos Souza, Gabriela.
Branquitude, gênero e patriarcado na sociedade brasileira pela obra de Oliveira Paiva / Gabriela
Ramos Souza. – 2024.
201 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Fortaleza, 2024.
Orientação: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.

1. Branquitude. 2. Classe social. 3. Interseccionalidade. 4. Mulher. 5. Literatura. I. Título.
CDD 400

GABRIELA RAMOS SOUZA

BRANQUITUDE, GÊNERO E PATRIARCADO NA SOCIEDADE BRASILEIRA
PELA OBRA DE OLIVEIRA PAIVA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 26/04/2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Roseli Barros Cunha (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Lourenço C. Cardoso
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Profa. Dra. Sarah Maria Forte Diogo
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Dra. Ivana Teixeira Ferreira Gund
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Profa. Dra. Adriana Minervina da Silva
Secretaria de Educação e Esportes do Estado de Pernambuco (SEE – PE)

A Alberto e Simón

AGRADECIMENTOS

Durante o doutorado e período de elaboração desta tese, atravessei diferentes momentos de transformação pessoal e profissional. Portanto, este trabalho só existe porque pude contar com o apoio de diversas pessoas e instituições, na minha vida íntima e na esfera acadêmica, que me proporcionaram todo o suporte necessário.

Agradeço à CAPES pelo financiamento desta pesquisa e pelos recursos durante o período da pandemia; e à CAPES/PDSE pela realização do doutorado sanduíche. A todos os coletivos de estudantes que lutaram para nos manter na pós-graduação e ao governo do presidente Lula, pelo reajuste na bolsa. Ao PPGLetras e à UFC pela concessão da minha licença maternidade.

À minha orientadora, a profa. dra. Roseli Barros Cunha, por ter aceitado meu projeto desde o início. Por todo o apoio prestado durante esses anos e por facilitar a minha trajetória acadêmica.

Aos professores participantes da banca examinadora pelas valiosas colaborações e sugestões durante a qualificação e a defesa, à profa. dra. Sarah Maria Forte Diogo e ao prof. dr. Lourenço C. Cardoso, que se mostraram disponíveis em contribuir com a abordagem teórico-metodológica. À profa. dra. Ivana Teixeira Ferreira Gund e à profa. dra. Adriana Minervina da Silva por comporem a banca de defesa.

Ao PPLEtras/UFC, à coordenação e à secretaria, pela prestatividade, especialmente ao Víctor. Aos professores do PPGLetras/UFC com os quais convivi durante as disciplinas, Ana Maria, Márcio e, principalmente, ao Atilio e ao Júlio pelas contribuições para esta tese. Aos colegas de pós-graduação que durante as disciplinas contribuíram para esta pesquisa com reflexões, críticas e sugestões. Aos colegas do grupo online PPGLETROS UFC que me disponibilizaram livros; e a todos os amigos e colegas que fizeram interlocuções sobre esta pesquisa.

Às representações discentes que se empenharam durante todo o período deste doutorado, em especial à Yohanna, ao Kleber e à Marina, pelo trabalho. À equipe editorial da Revista Entrelaces do PPGLetras 2020-2023, pelos ensinamentos, e às editoras Kellyane e Marina.

Aos integrantes do Grupo de Estudos de Literatura, Tradução e suas Teorias/UFC, coordenado pela profa. Roseli, pelo projeto do podcast Catar Feijão.

À Universidad de Salamanca (Espanha), que recebeu minha pesquisa durante o doutorado sanduíche, particularmente à professora Rebeca Hernández. Ao Centro de Estudios

Brasileños, da USAL, e à Racquel Valério, da Asociación de los Alumnos Brasileños da USAL. Aos funcionários da Biblioteca de Filología da USAL, por me proporcionarem um adequado ambiente de estudos.

A todos os colegas do edital 2020 Capes/PDSE, particularmente os da UFC, Bárbara e Genesson, que compartilharam esse importante momento dando dicas, dividindo problemas e se fazendo presentes.

Aos professores Izabel Accioly e Hilário Ferreira, pelas referências bibliográficas, os ensinamentos e os cursos extremamente importantes para minha tomada de consciência e transformação sobre racismo e branquitude. À Tamara Lopes que me autorizou gentilmente a relatar nosso diálogo.

Aos funcionários da Biblioteca Pública do Estado do Ceará do setor de microfilmagem; à Regina, que não descansou até localizar os microfilmes dos folhetins de *A Afiliada*, e à Gertrudes e ao João Elmadam, que me ajudaram com as cópias.

Ao Núcleo de Documentários da TV Assembleia do Ceará que produziu documentário sobre o escritor Oliveira Paiva, pelo convite, em especial à produtora Ana Célia.

Agradeço aos diretores do Sindileetro-CE representados pela gestão do presidente Cesário Macêdo, pela compreensão em me liberar para congressos, aulas e demais atividades acadêmicas; e às colegas do sindicato Fran, Leuda e Zélia, pelo apoio prestado no meu primeiro ano de doutorado.

Não posso deixar de mencionar o período da pandemia de Covid-19. Durante os meses em que estive em isolamento, pratiquei o exercício mental de entender que muitas pessoas estavam trabalhando e me ajudando, mesmo sem que eu as conhecesse. Agradeço a todas as trabalhadoras e trabalhadores os quais propiciaram que chegassem água, energia elétrica, internet e comida à minha casa. Dedico este trabalho a todas e todos que não tiveram a possibilidade se proteger do vírus e às milhares de vítimas desse momento tão duro na nossa história.

Ao Dhamma pelos ensinamentos e cursos preciosos durante esse período, ao Vipassana Nordeste e ao Dhamma Neru, aos servidores e professores. À associação Madres de la Leche de Burgos por representar um lugar de acolhimento. À minha psicóloga Ana Cláudia, pela disponibilidade e suporte fundamentais nesse processo. Às amigas Cinara e Marcinha, e aos meus tios Leila e Zeca, pelo apoio de sempre. Ao Felipe pela ajuda com as línguas estrangeiras.

À Elayne, por sua constante prestatividade, e à Kedma, por sua generosidade. Essas amigas são dois grandes presentes do doutorado. Elas dividiram indicações de bibliografia,

escutaram minhas inquietações sobre esta tese, e sobre assuntos aleatórios, leram comigo trechos dos romances. Não há palavras para expressar a minha gratidão.

Aos meus pais, Rose e Clodomí, e aos meus irmãos pela presença constante em minha vida. Ao meu pai que leu o romance *Dona Guidinha do Poço* e me ajudou com suas vivências e conhecimentos sobre a cultura sertaneja, proporcionando que eu estivesse segura sobre as minhas análises. À minha irmã Aline e ao meu cunhado Igor por me proporcionarem uma temporada de escrita em meio à natureza. A minha avó Maria, pelos momentos de pausa e tranquilidade em sua casa. Ao meu sogro Hernando, por ser rede de apoio fundamental na etapa de conclusão desta pesquisa.

Agradeço à minha família, por me apoiar e me proporcionar tempo livre para a finalização deste trabalho. Ao Alberto, por deixar a vida leve com seu amor diário, por ser parte fundamental da nossa equipe tão linda e unida. Ao amor de todas as minhas vidas, Simón, por me mostrar que o amor vem com calma e paciência. Vocês tornam a minha vida mais bonita.

“Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher”
(Conceição Evaristo)

RESUMO

Esta tese analisa os romances *A filhada* ([1889] 1961) e *Dona Guidinha do Poço* ([1894] 1952) e os contos *O ódio* (1887), *Corda sensível* (1887) e *A paixão* (1888) do escritor Oliveira Paiva (1861-1892). Percebe-se a necessidade de atualização dos paradigmas críticos na análise literária, uma vez que a produção da referida obra está situada no final do século XIX e as principais críticas foram publicadas na segunda metade do século XX. Utiliza-se categorias contemporâneas como gênero, raça e classe social. Parte-se da hipótese de que as vozes narrativas expressam valores do patriarcado e da branquitude, uma vez que se evidencia, no texto literário, o machismo e o racismo da sociedade brasileira daquele momento histórico. Utiliza-se os estudos em branquitude na abordagem teórico-metodológica, constatando-se uma tradição racista canônica na literatura brasileira, que propaga o pacto narcísico da branquitude, o qual silencia e degrada as personagens negras e valoriza as personagens brancas. Por meio da abordagem de gênero, comprehende-se o papel esperado para as mulheres brancas na sociedade do século XIX, no sertão e no espaço urbano, e a influência da família burguesa patriarcal. Também se verifica como a interseccionalidade se manifesta na apresentação das personagens mulheres. Ademais disso, coloca-se em questão o adultério da protagonista de *Dona Guidinha do Poço*, tradicionalmente indicado pela crítica literária, ao demonstrar a inconsistência desse suposto comportamento na construção narrativa, que se vale de um discurso multifacetado. Por fim, comprova-se a sexualização das mulheres e o racismo pela voz narrativa onisciente dos dois romances. Como referências teóricas temos Coutinho (1996), Santiago (2000) e Süsskind (1984), na abordagem da literatura comparada e herança colonial na literatura; Pereira (1988) e Pinto (1967), para refletir sobre a obra de Oliveira Paiva; Cardoso (2022; 2020), Bento (2022) e Munanga (1999), para abordar branquitude e raça; Saffioti (2015) e Caulfield (2000), em se tratando das questões de gênero; Akotirene (2019) e Collins; Bilge (2021), nas reflexões acerca da interseccionalidade.

Palavras-chave: branquitude; classe social; interseccionalidade; mulher; literatura.

RESUMEN

Esta tesis analiza las novelas *Afilhada* ([1889] 1961) y *Dona Guidinha do Poço* ([1894] 1952) y los cuentos *O ódio* (1887), *Corda sensível* (1887) y *A paixão* (1888) del escritor Oliveira Paiva (1861-1892). Se percibe la necesidad de actualizar los paradigmas críticos en el análisis literario, ya que la producción de dicha obra se sitúa a finales del siglo XIX y las principales críticas fueron publicadas en la segunda mitad del siglo XX. Se utilizan categorías contemporáneas como género, raza y clase social. Se parte de la hipótesis de que las voces narrativas expresan valores del patriarcado y de la blanquitud, ya que se nota la presencia, en el texto literario, del machismo y el racismo de la sociedad brasileña de aquel momento histórico. Se emplean los estudios sobre la blanquitud en el enfoque teórico-metodológico, a partir de los cuales se constata una tradición racista canónica en la literatura brasileña, que propaga el pacto narcisista de la blanquitud, que silencia y degrada a los personajes negros y valora a los personajes blancos. A través del enfoque de género, se comprende el rol esperado para las mujeres blancas en la sociedad del siglo XIX, en el interior del país y en el espacio urbano, así como la influencia de la familia burguesa patriarcal. También se verifica cómo la interseccionalidad se manifiesta en la presentación de los personajes femeninos. Además de esto, se cuestiona el adulterio de la protagonista de *Dona Guidinha do Poço*, tradicionalmente señalado por la crítica literaria, al demostrar la inconsistencia de este supuesto comportamiento en la construcción narrativa, que se vale de un discurso multifacético. Finalmente, se demuestra la sexualización de las mujeres y el racismo a través de la voz narrativa omnisciente de las dos novelas. Como referencias teóricas tenemos a Coutinho (1996), Santiago (2000) y Süsskind (1984), en el enfoque de la literatura comparada y la herencia colonial en la literatura; Pereira (1988) y Pinto (1967), para reflexionar sobre la obra de Oliveira Paiva; Cardoso (2022; 2020), Bento (2022) y Munanga (1999), para abordar la blanquitud y la raza; Saffioti (2015) y Caulfield (2000), cuando se trata de cuestiones de género; Akotirene (2019) y Collins; Bilge (2021), en reflexiones sobre la interseccionalidad.

Palabras-clave: blanquitud; clase social; interseccionalidad; mujer; literatura.

ABSTRACT

This thesis analyzes the novels *Afilhada* ([1889] 1961) and *Dona Guidinha do Poço* ([1894] 1952), as well as the short stories *O ódio* (1887), *Corda sensível* (1887), and *A paixão* (1888) by the writer Oliveira Paiva (1861-1892). It highlights the need to update critical paradigms in literary analysis, since the works in question were produced at the end of the 19th century while the main critiques were published in the second half of the 20th century. Contemporary categories such as gender, race, and social class are used. The hypothesis is that the narrative voices express values of patriarchy and whiteness, as the literary text makes evident the sexism and racism of Brazilian society at that historical moment. Studies on whiteness are employed in the theoretical-methodological approach, and a canonical racist tradition in Brazilian literature is identified, which propagates the narcissistic pact of whiteness, silencing and degrading Black characters while exalting white ones. A gender lens reveals the expected role of white women in 19th-century society, both in the countryside and in urban spaces, as well as the influence of the bourgeois patriarchal family unit. The way in which intersectionality manifests in the presentation of female characters is also analyzed. Furthermore, the supposed adultery of the protagonist of *Dona Guidinha do Poço*, traditionally indicated by literary critics, is questioned by demonstrating the inconsistency of this alleged behavior in the narrative construction, which employs a multifaceted discourse. Finally, the sexualization of women and racism are proven by the omniscient narrative voice in both novels. Theoretical references include Coutinho (1996), Santiago (2000), and Süsselkind (1984) on comparative literature and colonial heritage in literature; Pereira (1988) and Pinto (1967) to reflect on Oliveira Paiva's work; Cardoso (2022; 2020), Bento (2022), and Munanga (1999) on whiteness and race; Saffioti (2015) and Caulfield (2000) on gender issues; Akotirene (2019) and Collins; Bilge (2021) on intersectionality.

Keywords: whiteness; social class; intersectionality; woman; literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ilustração de Aldemir Martins para o romance <i>Vidas Secas</i>	31
Figura 2 – Capa da primeira edição de <i>Dona Guidinha do Poço</i>	32
Figura 3 – Página do <i>Libertador</i> com o folhetim no rodapé	33
Figura 4 – Capa da primeira edição do romance <i>A Afilhada</i>	35

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 LITERATURA E HERANÇA COLONIAL.....	22
2.1 Obra e revisão bibliográfica.....	29
2.2 Oliveira Paiva e o Naturalismo.....	41
2.3 Falsa democracia.....	44
3 BRANQUITUD E A TRADIÇÃO LITERÁRIA RACISTA	50
3.1 Questões raciais no Brasil e na pesquisa acadêmica.....	51
3.2 Branco como protagonista	61
3.2.1 <i>O “Outro” na literatura dos brancos.....</i>	67
3.2.2 <i>Voz narrativa</i>	72
3.2.3 <i>Ser cearense.....</i>	76
3.2.4 <i>O lugar do escritor.....</i>	80
4 GÊNERO E ESTRUTURA PATRIARCAL.....	84
4.1 Órfãs de mãe.....	90
4.2 A mulher nos contos	101
4.3 Uma história relida e recontada	105
5 DONA GUIDINHA DO POÇO: UM ROMANCE EM ABERTO	111
5.1 A construção de uma assassina.....	112
5.1.1 <i>Quem falou em traição?</i>	125
5.2 Voz narrativa e linguagem	130
5.3 Classes sociais das personagens	134
5.4 “Dê cabo de mim ou dele”	140
6 O ROMANCE URBANO <i>A AFILHADA</i>.....	150
6.1 Estrutura narrativa	151
6.2 Nobreza à cearense	155
6.3 Descrição como recurso.....	166
6.4 Mulheres opostas.....	172
7 CONCLUSÃO.....	184
REFERÊNCIAS	190

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisa textos literários do século XIX, mas parte de pressupostos críticos atuais que buscam evidenciar o silenciamento de determinados grupos da sociedade brasileira. O objetivo é atualizar a crítica acerca da obra do escritor Manoel de Oliveira Paiva (1861-1892), concentrada na segunda metade do século XX, quando os seus romances foram publicados em livro. Partimos do incômodo com as diferentes valorações as quais etiquetam textos literários como universais e depreciam outros que supostamente não trariam uma perspectiva humana ampla, nos fazendo questionar os paradigmas de universalidade, discutidos ao longo do primeiro capítulo.

A tese nasce também com meu interesse em relação às questões de gênero e com o incômodo gerado durante a minha tomada de consciência sobre os meus privilégios na sociedade brasileira enquanto pessoa branca, que serão discutidos nos capítulos 2 e 3. Esse processo fomentou a inquietação com obras consideradas formadoras de uma literatura nacional, que evidenciam o racismo da sociedade brasileira sem questioná-lo. Racismo muitas vezes relativizado na universidade até os dias de hoje sob a tratativa de ser mera consequência do momento histórico. Afinal, o que seria o cânone literário ocidental se não a demarcação de uma esfera de poder formada por homens brancos, que fomenta o machismo e o racismo?

O escritor cearense Oliveira Paiva foi um homem, branco, integrante de um movimento literário, na província do Ceará, que buscava promover a literatura naturalista. Sua obra caiu no esquecimento provavelmente por não cumprir o perfil dos escritores envolvidos com a vida literária do Rio de Janeiro, onde estava centralizada as movimentações editoriais do período em que escreveu. Ainda assim, após sua morte prematura, houve a preocupação de seus amigos escritores em guardar e publicar sua principal obra, a qual foi parcialmente divulgada na *Revista Brasileira* de 1899 (Barreira, [1948] 1986) e finalmente localizada e publicada em livro por Lúcia Miguel Pereira nos anos 1950. Os questionamentos, deste trabalho, sobre o lugar de determinadas personagens, ou sobre como se expressam as vozes narrativas, não têm a intenção de retirar a importância da sua obra. É uma maneira de atualizar os pressupostos críticos e pôr luz às discussões que ganharam relevância na contemporaneidade, momento em que não se normaliza problemas como o machismo e o racismo, uma vez que nos distanciamos mais de um século desde quando os romances foram escritos.

Nesta tese, analisamos três contos: *O ódio* (1887), *Corda sensível* (1887) e *A paixão* (1988); e os dois romances, *A Afilhada* ([1889] 1961) e *Dona Guidinha do Poço* ([1894] 1952), a partir dos narradores, das protagonistas e da relação destas com as demais personagens sob o

recorte de gênero, raça e classe social. Portanto, esta pesquisa constrói um estudo de personagens que performam masculinidades brancas, reproduzem racismo e machismo, e apresentam uma visão de mundo marcadamente elitista. Para isso, valemo-nos dos estudos sobre gênero (Saffioti, [2004] 2015; Caulfield, 2000; Falci, 2018; D'Incao, 2018) e interseccionalidade (Collins, [1986] 2016; Akotirene, 2019), além de compreendemos o papel da mulher branca na família burguesa (Costa, 1979). Ademais disso, utilizamos como suporte teórico pesquisas sobre branquitude brasileira (Cardoso, 2022; 2020; 2010; Bento, 2022; Schucman, 2012), raça e mestiçagem (Munanga, 1999; Quijano, 2000). Partimos também dos estudos em Literatura Comparada que questionam a valorização do cânone literário o qual determina exclusivamente o sistema europeu como universalizante (Coutinho, 1996).

Antes de detalhar os capítulos desta tese, abro espaço para um relato pessoal sobre os motivos que me levaram a optar pelos estudos em branquitude na análise das obras literárias¹. Em diferentes espaços acadêmicos, principalmente os que envolvem o estudo de Literatura, por vezes há resistência contra os estudos de gênero e, principalmente, de raça, sob a crença de que obras de arte tratam de temas universais, ignorando o lugar, o momento histórico ou o autor do texto. Portanto, tais obras entendidas como universais normalmente são valoradas a partir de parâmetros artísticos eurocêntricos. Tais “parâmetros eurocêntricos” na verdade se referem às influências artísticas advindas da Europa Ocidental que compreende países como Reino Unido, Alemanha e França. Ainda que outros países também constituam o continente, sabemos que são impostos, de maneira subjetiva e objetiva, parâmetros que tendem a valorizar essas referências em detrimento de outras.

Apontar o racismo, a supremacia branca², o machismo e o sexismo³ nas narrativas ficcionais parece quebrar a “aura” do que tornaria a literatura especial ou superior em relação as outras formas de comunicação humana. Ademais das questões de gênero, minha percepção é de que há maior resistência dos pesquisadores, professores e estudantes em enxergar o racismo evidente nas obras literárias ao não reconhecerem de forma contundente que o genocídio indígena, o sequestro e a escravização de pessoas do continente africano e seus descendentes no Brasil foram crimes brutais e sistemáticos com consequências até os dias de hoje. As

¹ Na introdução e na conclusão desta tese, trago colocações em primeira pessoa, por se tratar de experiências mais pessoais, as quais envolvem meu processo de reconhecimento de privilégios e vantagens. No entanto, na maior parte da tese utilizo o recurso da primeira pessoa do plural por compreender que uma pesquisa envolve diferentes interlocuções, tanto por meio da orientação como da bibliografia utilizada, ademais dos diálogos com professores e colegas.

² Crença de que as pessoas brancas são superiores a pessoas “não-brancas”, sendo uma forma de justificar a dominação política, social, econômica etc.

³ O machismo considera a superioridade do homem em relação a mulher, rejeitando a igualdade de direitos e de condição social. O sexismo é a discriminação baseada no gênero ou no sexo.

tentativas de embranquecimento da população não pararam com o início da colonização ou com o favorecimento e facilitação à imigração de brancos europeus ao Brasil. Os resultados seguem, com a população negra como a maior vítima dos homicídios no País, principalmente aqueles cometidos pela polícia⁴.

O presente trabalho se desenvolveu ao melhor compreender a branquitude do espaço acadêmico, que segue a lógica de mantenedor de privilégios. O branco, em geral, não se sente na obrigação de se racializar. Habitualmente, o racializado pelos brancos é sempre o *Outro*. Desse modo, o branco imbui a si o conceito de universal. Segundo Lourenço Cardoso (2020), a branquitude significa privilégios raciais simbólicos e materiais. Trata-se da pertença étnico-racial atribuída ao branco, que está no lugar mais elevado da hierarquia racial, daquele que se coloca como mais inteligente e humano. O conceito vai além do fenótipo, como uma expressão do ser, conforme explica o sociólogo e historiador.

Esta pesquisa parte de uma mulher, branca, cearense, nordestina de classe média que, mesmo tentando se opor a qualquer tipo de racismo, possui posição de privilégio na escala racial. Essa tomada de posição se baseia no trabalho de Lia Vainer Schucman *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*, quando a pesquisadora coloca o branco em questão, no intuito de romper com o pacto racista⁵.

Na minha vida adulta eu já compreendia meu lugar como mulher na sociedade e como isso me limitava a certas conquistas e espaços, mas nem sempre foi evidente que eu era uma pessoa branca, e que eu obtinha vantagens por isso. Primeiro, devido à cor da minha pele e aos meus traços físicos; segundo, por conta da variedade de fenótipos da minha família nuclear e alargada. Se já no final da minha adolescência uma colega, muito branca, como forma de insulto zombeteiro me chamou de “índia-coreana”, não posso dizer que esse tipo de expressão de discriminação em relação a um fenótipo racial ao qual eu poderia me assemelhar prevaleceu na minha trajetória. As minhas experiências e meus estudos sobre o tema me mostraram que,

⁴ A cada quatro horas uma pessoa negra foi morta, em 2022, pela polícia nos oito estados monitorados pela Rede de Observatórios da Segurança (Bahia, Ceará, Maranhão, Pará, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro e São Paulo) via Lei de Acesso à Informação (LAI). Considerando os dados oficiais disponíveis, eram negros 87,35% (ou 2.770 pessoas) dos mortos por agentes de segurança estaduais naquele ano. Segundo a Rede de Observatórios da Segurança, como nos estudos anuais precedentes, há um alto e crescente nível da letalidade policial contra pessoas negras. (Ramos *et al.*, 2023)

⁵ Para isso, ela se apresenta como uma “mulher, branca, paulista de classe média e descendente de imigrantes judeus” (Schucman, 2012, p. 12). Segundo a pesquisadora, ainda que ela tenha sido criada em um ambiente em que os efeitos do racismo antijudaico e nazismo europeu tenham sido significativos, resultando em uma educação contrária a qualquer tipo de racismo, reconhece que, no Brasil, o judeu brasileiro também faz parte da sociedade branca, obtendo privilégios pela pertença racial. Ao abordar o “pacto racista”, ela se refere ao termo cunhado pela pesquisadora Cida Bento (2022).

no Brasil, embora o meu transitar seja relativo de acordo com a região ou estado do País, em geral não há dúvidas de que eu sou branca.

Ao ler as entrevistas realizadas por Lourenço Cardoso (2020) para *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional*, tentei desfazer o fio da memória para recordar como decidi trabalhar com as questões de raça, além dos cursos sobre raça e branquitude dos quais eu tinha participado como ouvinte, todos durante o período deste doutorado. O simples fato de viver em um País que nega os efeitos do racismo já seria motivo suficiente. De toda forma, pude experenciar algumas situações as quais explicam tais decisões teórico-metodológicas.

Um momento importante para que eu pudesse compreender essas nuances foi quando vivi na região Sudeste para a realização do mestrado, quando meu sotaque era utilizado para infantilizar-me, uma vez que o conteúdo da minha fala deixava de ter importância para se sobressair, entre os ouvintes, a forma como eu me expressava. As indicações constantes sobre minha maneira de falar resultaram na sensação estranha, incômoda e absurda de ouvir meu sotaque dentro da minha própria cabeça enquanto eu falava. Porém, de boca fechada, pelas ruas dessa mesma cidade sudestina, muitas vezes não havia dúvidas de que eu sou branca. Ao identificarem o meu acento nordestino, havia quem se espantasse ao saber da minha origem, questionando o tom claro da minha pele.

Minha pesquisa de mestrado sobre o periódico *A Quinzena* (1887-1888), do Clube Literário (1886), intensificou meu interesse em estudar a literatura produzida no Ceará com o intuito de compreender, por vezes, a exclusão dos nordestinos dos espaços acadêmicos e de um sentido amplo de arte. À época, percebi que era considerada literatura brasileira aquela de maior valor artístico, produzida principalmente por escritores do Sudeste ou que estivessem inseridos na vida literária dessa região. Um escritor paulista, carioca ou mineiro, por exemplo, é um escritor brasileiro, diferentemente dos escritores que atuaram no Ceará e carregam o “cearense” ao lado do “título” de escritor.

São comuns, no Ceará, as reivindicações pela “literatura cearense” como uma tentativa de não apagamento e, por vezes, permeada pelo orgulho de uma originalidade local. Em termos gerais, esse movimento pode ser entendido como a tentativa de inclusão em um sistema da literatura brasileira, país cujas dimensões físicas, variedade cultural, artística, social e econômica impedem qualquer tipo de unidade simples. Essa tentativa de inserção acaba por retirar escritores do esquecimento, pois possibilita que obras de cearenses possam ser estudadas em colégios ou na universidade. Por outro lado, pode causar o efeito inverso, já que a região Nordeste muitas vezes é vista como atrasada, com qualquer pioneirismo sendo motivo de

grande surpresa. Se o jornal *O Pão* (1892-1896) e a agremiação Padaria Espiritual (1892) são reconhecidos devido ao seu movimento literário inovador, a realidade é que pouca gente sabe da existência do grupo, principalmente fora do Ceará, inclusive quando se trata de professores e pesquisadores de literatura.

A contradição na escolha do meu tema de dissertação foi perceber que, ao menos no século XIX, o perfil do escritor no Ceará é do homem branco. Francisca Clotilde e Emília Freitas, mulheres, brancas, são exceções. Esta última, inclusive, teve sua obra ignorada pela imprensa do Ceará, mesmo ao levar exemplares do seu romance *A rainha do ignoto* (1899) às redações da época, quando não foi publicada nenhuma nota nem ao menos para criticá-la. Francisca Clotilde, muito respeitada entre outros escritores, foi a única que teve sua literatura questionada por seus colegas nos ensaios do periódico *A Quinzena*, mesma publicação em que atuou Oliveira Paiva, por ser adepta do romantismo e não do naturalismo como eles desejavam – enquanto nenhum outro escritor homem teve seus textos criticados.

Se as questões de gênero e às relacionadas à minha origem já me motivavam anos antes, as questões raciais se fizeram presentes a partir do momento em que pude vivenciar situações diversas fora da minha cidade; e ao me relacionar com pessoas que haviam se deslocado como eu. Foi quando me dei conta que, se o nordestino (e o nortista), de modo geral, pode sofrer preconceito no Sul e no Sudeste do País, as escalas de discriminação parecem ser infinitas dependendo do fenótipo ou de como o indivíduo performa na sociedade.

Durante minha atuação como professora substituta por dois anos no Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Ceará, já com meu título de mestra e cinco anos depois de terminar a graduação, percebi o impacto das mudanças provocadas pela política de cotas⁶ naquele ambiente. Se eu e quase todos os meus colegas éramos advindos de escolas particulares; quando fui professora, pelo menos metade dos alunos era de escolas públicas. Isso refletia diretamente na maior variedade fenotípica, com a presença significativa de pessoas negras. Percebi que vários desses estudantes abordavam alguns temas nas reportagens a partir de perspectivas que nós não tínhamos. É verdade que na minha época havia discrepâncias relevantes, pois alguns colegas eram oriundos de famílias influentes e possuíam privilégios

⁶ A Lei nº 12.711, conhecida como Lei de Cotas, foi sancionada em agosto de 2012, “fruto da luta dos movimentos negros e de outros movimentos sociais pelo acesso ao ensino superior” (Ministério da Educação). A Lei garante que as instituições federais de educação superior vinculadas ao Ministério da Educação reservarão, em cada concurso seletivo para ingresso nos cursos de graduação, por curso e turno, no mínimo 50% (cinquenta por cento) de suas vagas para estudantes que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas. Em 2023, ocorreram algumas mudanças, aplicadas em 2024, dentre elas: redução do critério de renda familiar per capita para um salário-mínimo na reserva de vagas de 50% das cotas; extensão das políticas afirmativas para a pós-graduação; inclusão dos estudantes quilombolas como beneficiários das cotas. (Ministério da Educação)

econômicos, diferente de mim e de outros companheiros. No meu retorno como professora, pude notar a diferença de classe social acentuada pela raça.

A convivência em determinados círculos também me possibilitou compreender melhor essas vantagens, fazendo-me questionar a minha atuação como jornalista autônoma. Comecei a observar que, mesmo sem o crachá de uma empresa, eu tinha passe livre para entrar em espaços que certamente eu não teria possibilidade de estar a não ser pela minha aparência e pela minha maneira de performar⁷, embora eu utilizasse o argumento de que estava fazendo uma reportagem, o que sempre foi verdade. Semelhante situação não ocorria com uma amiga, a jornalista e fotógrafa Tamara Lopes, mulher, negra, que, independentemente de estar com um crachá institucional, teve sua presença barrada muitas vezes em diferentes espaços. A indignação de Tamara ao me contar sua experiência foi um momento importante para tomada de consciência do meu privilégio. Entendi que minhas habilidades profissionais – de transitar em variados lugares, conseguir informações e entrevistar perfis variados de pessoas – nem sempre tinham relação com competência, como eu acreditei durante anos. Talvez eu tivesse levado muito mais tempo para refletir e fazer o contraste com a minha vivência se essa amiga não tivesse me relatado a situação com tanta intensidade e consciência do racismo sofrido por ela.

Outro momento relevante foi quando passei a estudar sobre o tema. No meu primeiro curso online sobre raça e branquitude, lembro-me que a professora, a socióloga Izabel Accioly, uma mulher, negra, paciente e didática com os brancos presentes, dizia ser inevitável um branco sair do curso sem se sentir desconfortável. Ela comentava ser necessário: fazia parte da tomada de consciência racial os brancos se sentirem incômodos. Os negros, afirmava, se sentiam assim por toda a vida. Só ao longo dos anos, durante a elaboração desta tese, pude entender melhor o conteúdo daquela fala.

Pensava que realizar cursos, ler e escutar mais pessoas negras seria o suficiente. No entanto, deparei-me com sutilezas difíceis de serem desconstruídas, em especial depois da banca de qualificação deste trabalho. Percebi que habitava em mim um “eu branco” que não é apenas receptor inerte de privilégios raciais, mas também agente da engrenagem a qual tanto critico. Entendi que me desfazer do incômodo de entender que eu sou inevitavelmente racista por usufruir de vantagens raciais, e por ser parte da branquitude, seria buscar solução para o meu

⁷ Apesar de ter vivido parte da minha infância e adolescência no interior do Ceará, meu sotaque é o predominante em Fortaleza, que se diferencia da região Centro-Sul do Estado, próximo aos estados da Paraíba e de Pernambuco. Esse é um marcador de privilégio, já que me coloca como uma pessoa da capital e não do interior. Sabemos que a maneira de performar também envolve outras características.

problema, e não para a questão do racismo, como sempre explicou a Izabel nos cursos dos quais participei.

Que grande diferença pude perceber no tratamento dado aos estudantes, na universidade, advindos de países africanos em relação aos intercambistas estadunidenses, que eram seguidos por estudantes locais empenhados em traduzir e explicar-lhes quase tudo. Como não perceber a ausência de professores negros? Na pós-graduação, como não notar a pouca presença de abordagens literárias que levassem seriamente em consideração a depreciação de negras e negros na literatura brasileira? Como aceitar a ideia de universalidade que contempla vivências de homens brancos? Como não me dar conta da minha própria inabilidade em colocar em prática atitudes antirracistas? Depois de tantos anos de observação, de leituras, de cursos sobre branquitude, para mim é praticamente impossível ler um texto literário e não enxergar o que muita gente finge não ver: o racismo e, também, o machismo que eu já identificava com facilidade.

Com este trabalho, busco ir além da autoindulgência, comum entre pesquisadores brancos como eu, ao não reconhecerem o racismo reproduzido em décadas de pesquisas em literatura. De toda forma, percebo que essa realidade tem mudado gradualmente, provocada pela maior inserção de estudantes e pesquisadores negras e negros nas universidades. Foi a partir da amplitude que ganharam essas ideias, levantadas pelos movimentos feministas, negros e sociais, dentro e fora da universidade, que pude tomar consciência dos conceitos levantados nesta tese.

No capítulo *Literatura e herança colonial*, lançamos os pressupostos desta pesquisa, ancorada na Literatura Comparada, e discutimos como o referencial europeu gera uma tensão de dívida na literatura latino-americana. Ao apresentar a revisão bibliográfica, abordamos o naturalismo e o regionalismo apontados pelos primeiros críticos da obra do escritor. Também discutimos o rompimento do paradigma democratizante do romance realista ao constatar o silenciamento de personagens negras e negros.

Em *Branquitude e a tradição literária racista*, tratamos de um dos pilares desta pesquisa: os estudos em branquitude. Nesse capítulo, abordamos a questão da raça e da mestiçagem no Brasil. Ademais, percebemos como a supremacia branca e o pacto narcísico da branquitude se manifestam na universidade e numa tradição racista da literatura brasileira. Notamos também como Oliveira Paiva se insere na branquitude cearense e como isso repercute em toda a sua obra.

No capítulo *Gênero e estrutura patriarcal*, abordamos os estudos de gênero e de interseccionalidade. Exploramos a construção da mulher branca e do feminino na cidade urbana

e no sertão no final do século XIX, baseada na família burguesa e na influência da igreja católica. Verificamos a orfandade das protagonistas e a importância da mãe na estrutura familiar. Também tratamos da história real a qual teria inspirado o principal romance do escritor, com o intuito de compreender a construção da personagem Guida, uma mulher que rompe com os padrões esperados ao feminino da época da narrativa

No capítulo *Dona Guidinha: um romance em aberto*, destrinchamos o romance com o intuito de verificar os elementos narrativos os quais condenam a protagonista a ser taxada de adúltera e assassina, verificando que não há elementos que garantam a infidelidade. Percebemos a utilização do discurso indireto livre por parte do narrador, que mescla sua voz com a de outros personagens, e demarca a representação a partir da classe social e da raça, com uma linguagem oral diferenciada das pessoas ricas e da alta sociedade.

Em *O romance urbano A Afilhada* apresentamos as desigualdades sociais da cidade de Fortaleza, por meio das personagens do romance. Antônia, que mora de favor com os padrinhos, não é como a filha querida Maria das Dores. A menina negra Ângela, é tratada como mão de obra escrava e sexual. Os personagens negros estão à margem da sociedade branca fortalezense de famílias burguesas tradicionais.

Por fim, trazemos as considerações finais desta pesquisa referentes à conjunção envolvendo as questões de gênero, classe social e raça das personagens, e a inserção da pesquisa no campo da Literatura Comparada, com a proposta de perceber como a branquitude e o patriarcado se manifestam nos textos literários e na sociedade brasileira. Notamos que as vozes narrativas de ambos os romances estabelecem uma hierarquia entre brancos e negros, homens e mulheres, ricos e pobres. Na conclusão, também aproveito para comentar experiências pessoais vividas durante o período do doutorado, fundamentais para a análise dos textos literários envolvendo as escolhas conceituais desta tese, além de sinalizar novas possibilidades de abordagem e pesquisa na Literatura Comparada.

2 LITERATURA E HERANÇA COLONIAL

No campo dos estudos em literatura, são recorrentes as pesquisas que buscam identificar o vínculo do romance brasileiro e latino-americano⁸ com suas influências europeias, perpetuando, por vezes, uma abordagem colonialista de dependência direta. Para Ana Pizarro (1994), em “La emancipación del discurso”, a emancipação do discurso literário antecede a emancipação política, em que a apropriação cultural não absorve o modelo em sua totalidade, pois seleciona, rejeita e reorganiza os elementos desse modelo.

Flora Süsskind também apresenta reflexões nesse sentido. *Em tal Brasil, qual romance?* (1984), ela traça um paralelo metafórico com o ditado popular “tal pai, tal filho” para abordar o naturalismo brasileiro. As influências europeias e a ligação entre literatura e o projeto de nação, segundo ela, marcam o romance naturalista brasileiro, influenciam-no, mas não o determinam. Não foi apenas Süsskind que usou a metáfora da família para estabelecer a relação do discurso produzido na América Latina com as influências coloniais. No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago ([1971] 2000) também coloca o “Novo Mundo” como uma espécie de “primogênito” da Europa.

Esse renascimento colonialista (...) à medida que avança apropria o espaço sócio-cultural do Novo Mundo e o inscreve, pela conversão, no contexto da civilização ocidental, atribuindo-lhe ainda o estatuto familiar e social do primogênito. A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização. (Santiago, 2000, p. 14, grifo do autor)

Se a tão desejada originalidade está nessa origem apagada, como analisar, a partir da perspectiva da originalidade, uma obra a qual se propõe a seguir a estética naturalista, de origem europeia, escrita na língua do colonizador? Tomar deliberadamente a referência do modelo europeu é uma forma de perpetuar o esquecimento de Oliveira Paiva. Sua obra é repleta de elementos da cultura cearense, seja por meio dos cenários, pela linguagem, pelas manifestações culturais e pela maneira como se expressam as personagens. A originalidade está presente justamente nesses pontos de inflexão, tornando sua produção única.

⁸ Embora de modo geral haja a compreensão de que os países hispano-falantes do continente integrem a América Latina, mas não o Brasil, entendemos que a diferença linguística não anula a proximidade nos processos de colonização de Espanha e de Portugal na América, ocasionando semelhanças econômicas, políticas e culturais. Esta pesquisa já parte do pressuposto de que o Brasil integra a América Latina, mas também aborda as peculiaridades presentes no país ou nas regiões estudadas.

Estabelecer a Europa como o centro civilizatório é colocar as literaturas produzidas na América Latina, no Brasil, no Nordeste, no Ceará na periferia da periferia da periferia... No entanto, não se costuma questionar a tal originalidade europeia nos movimentos artísticos europeus influenciados por movimentos anteriores, assim como ocorre a influência a qualquer trabalho artístico. Portanto, compreendemos que a literatura não está deslocada da sociedade e da cultura a qual está inserida.

Patricia Hill Collins, no artigo “Aprendendo com a *outsider whithin*: a significação sociológica do pensamento feminista negro” ([1986] 2016), ao tratar do pensamento feminino negro, mostra-nos o uso criativo da marginalidade, o que nos faz entender a periferia como algo muito além do caráter negativo. Isso porque, estar situado numa periferia permite uma visão diversa daquele situado no centro. Às vezes, a perspectiva periférica nos permite problematizar questões jamais vistas pelos que estão no centro.

Nos estudos acadêmicos, particularmente em literatura brasileira, é comum ser tratada como literatura nacional aquela produzida no “centro” sudestino. Um escritor nordestino que não estivesse nessa região, especialmente em finais do século XIX e começo do XX, era considerado como produzindo uma literatura local, regional, cearense, e não uma literatura brasileira, dentro do projeto de representação nacional. Como forma de não fazer a autocritica, é recorrente entre os pesquisadores utilizarem o cearense José de Alencar (1829-1877), e tantos outros nordestinos escritores, para justificar a ausência de segregação entre regiões nos trabalhos acadêmicos. No entanto, embora Alencar fosse cearense, e trouxesse no texto literário cenários variados, incluindo a província do Ceará, foi atuante como jornalista e escritor no Rio de Janeiro, onde produziu, editou e publicou seus trabalhos, integrado a esse cenário intelectual, político e cultural, o que não ocorreu com tantos outros esquecidos pelos compêndios de literatura brasileira, os quais não puderam se deslocar ou se integrar à vida literária e cultural do Sudeste. Desse modo, Rodolfo Teófilo (1853-1932), nascido na Bahia, tem sua produção literária associada à província do Ceará, onde passou toda a sua vida.

Havia uma valoração pejorativa atrelada ao que era considerado regionalista, opondo-se ao universalismo proposto, em geral, na teoria literária. Nabupolasar Alves Feitosa, em *Pé-de-fogo: o regionalismo entre a política e a estética* (2021), explica que o surgimento do termo “regionalista” surge com a criação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924⁹,

⁹ Criado em 28 de abril de 1924 por Odilon Nestor (Feitosa, 2021, p. 31). Feitosa explica que há um processo da criação do termo antes de 1924. Um exemplo citado é quando o diplomata e escritor pernambucano Manoel de Oliveira Lima ressalta as peculiaridades das “letras regionais” no seu discurso de posse na Academia Pernambucana de Letras em 1920.

cujo intuito era valorizar a região e suas tradições. O movimento ganhou força com a apropriação do termo “regionalismo” por Gilberto Freyre na publicação de artigos em jornais a partir de 1924, com o intuito de defender interesses de classe e obter força política. Antes disso, não se utilizava os termos “regionalismo” ou “regionalista”, embora houvesse sugestões ou ideias difusas as quais buscavam a valorização do Nordeste e suas características (Feitosa, 2021, p. 33). A questão é que a proposta inicial não tinha um caráter de escola literária, mas a ideia de promover a região, excluindo o teor negativo do que era considerado provinciano. No entanto, ao longo do tempo, no campo literário tornou-se oposição ao que seria universal. Feitosa explica:

Ocorre que ao se insistir em nomear uma obra de arte de regionalista, esta sempre levará consigo semanticamente uma carga de limitação, de estreitamento. Não se pode esperar que as pessoas entendam que uma obra é universal se está-se tachando de regional. Veja-se que Gilberto Freyre se vê impelido a ter de tratar da questão do regionalismo e a convencer outros intelectuais acerca do que o termo significa na sua formulação teórica. (Feitosa, 2021, p. 93)

Por muito tempo, o paradigma crítico da universalidade predominou a maneira de compreender a literatura, considerando universal o autor ou a autora que tivesse uma obra que ultrapassasse os interesses locais e temporais e passasse a interessar a “todo o mundo”. Desse modo, a noção de estar na periferia era tido como algo exclusivamente negativo. Assim como os nordestinos, com uma literatura que trouxesse questões locais, eram abordados de maneira pejorativa, escritores negros que tratassesem de suas realidades e questões também estavam fora de uma proposta universal, já que os critérios valorativos universalizantes tinham características eurocêntricas, apropriadas pelos críticos brancos.

O paradigma da universalidade, em termos de cânone literário ainda presente nos estudos em literatura, passou a ser marcadamente refutado a partir da segunda metade do século XX, com os questionamentos acerca do Estruturalismo na literatura, com a crítica feminista e com os Estudos Culturais. A partir disso, estar situado numa periferia passa a ser entendido como uma possibilidade diversa daquele que está situado no centro. Como pontua Collins (2016), às vezes, a perspectiva periférica nos permite problematizar questões que jamais serão vistas por quem está centro.

Ainda assim, os critérios classificativos que questionam o cânone literário brasileiro podem parecer controversos, com perspectivas que reivindicam a universalidade e outros que ressaltam as peculiaridades. Para Feitosa (2021), a mensagem de uma obra artística não é a região, mas as questões humanas, universais, por isso não seria possível classificar uma obra

como regional, pois, sendo obra de arte, ela seria por excelência universal. Conceição Evaristo (2009) defende a existência de uma literatura afro-brasileira e de uma vertente negra feminina, por afirmar que “(...) quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um ‘corpo-mulher-negra em vivência’ e que por ser esse ‘o meu corpo, e não outro’, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta” (Evaristo, 2009, p. 18).

Como anteriormente citado, Silviano Santiago, cujo texto foi publicado nos anos 1970, ao pontuar o “entre-lugar” em que se situa o escritor latino-americano, mostra-nos que se abre um “campo teórico” crítico. “O campo teórico contradiz os princípios de certa crítica universitária que só se interessa pela parte *invisível* do texto, pelas dívidas contraídas pelo escritor” (Santiago, 2000, p. 26, grifo do autor). Nesse sentido, a Literatura Comparada contribui ao colocar em questão essa visão simplista universal centrada em uma perspectiva eurocêntrica. Eduardo Coutinho (1996) aponta a revisão do cânone literário e o questionamento do etnocentrismo, nos países que passaram por processos de colonização, como um dos caminhos dos estudos em Literatura Comparada.

Qualquer concepção monolítica da cultura latino-americana vem sendo hoje posta em xeque e muitas vezes substituída por propostas alternativas que busquem dar conta de seu caráter híbrido. Estas propostas, diversificadas e sujeitas a constante escrutínio crítico, indicam a pluralidade de rumos que o comparatismo vem tomando no continente, em consonância perfeita com as tendências gerais da disciplina, observáveis sobretudo nos demais contextos tidos até recentemente como periféricos. A Literatura Comparada é hoje, máxime nesses locais, uma seara ampla e movediça, com inúmeras possibilidades de exploração, que ultrapassou o anseio totalizador de suas fases anteriores, e se erige como um diálogo transcultural, calcado na aceitação das diferenças. (Coutinho, 1996, p. 73)

A pretensão desta pesquisa, ao se inscrever na Literatura Comparada, é perceber o peso da herança colonialista por meio de uma concepção interdisciplinar e heterogênea, ao tentar reverter a perspectiva eurocêntrica – conscientes do peso do colonialismo em todas as estruturas. Conforme René Wellek (1994) em “O nome e a natureza da literatura comparada”, a literatura comparada foi interpretada de diversos modos. Assim como o pesquisador, entendemos a abordagem de forma ampla em benefício da crítica:

Crítica significa uma preocupação com valores e qualidades, com uma compreensão de textos que incorpora sua historicidade, e assim necessita da história crítica para tal compreensão, e, finalmente, significa uma perspectiva internacional que contemple um ideal distante de história e erudição literária universal. A literatura comparada por certo deseja superar preconceitos e provincialismos nacionais, mas disso não resulta ignorar ou minimizar a existência e a vitalidade das diferentes tradições nacionais. Precisamos nos acautelar contra escolhas falsas e desnecessárias: precisamos tanto da

literatura nacional quanto da geral, precisamos tanto da história quanto da crítica literárias, e precisamos da perspectiva ampla que somente a literatura comparada pode oferecer. (Wellek, [1970] 1994, p. 143-144)

Acreditamos que não deveria haver uma dívida com o referencial europeu, mas uma melhor compreensão das relações as quais ditam as hierarquias. Contudo, as estruturas colonialistas, em boa parte das vezes, oprimem e determinam modelos que estabelecem dependência, alimentando uma dívida contraída sem o usufruto do benefício de uma “herança”. Flora Süsskind reflete sobre o assunto em sua pesquisa sobre o romance naturalista brasileiro:

(...) analisar o naturalismo brasileiro, bem mais amplo que a moda do século passado, unicamente em função de tais débitos, daria no mesmo que explicar as atitudes de alguém apenas como “reflexos” da hereditariedade familiar ou da imitação a algum mestre. Seria o mesmo que encarar o discurso literário somente como representação, e não como produção. Seria o mesmo que negar-lhe, principalmente quando se reveste de caráter ideológico como no caso da estética naturalista, qualquer historicidade própria, qualquer possibilidade de transformação que não seja reflexa. Talvez por isso a maior parte dos estudos sobre Naturalismo no Brasil se interrompe no início do século XX. Sem que se abra caminho ao estudo de suas repetições posteriores. Fica assim meio sem sentido o sucesso naturalista, explicável apenas quando se confrontam suas diferentes versões, quando se traça a história de suas transformações. (Süsskind, 1984, p. 60)

Quem também tratou da relação dos colonizados com a metrópole foi Frantz Fanon ao afirmar, em *Pele negra, máscaras brancas*, que “Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (Fanon, [1952] 2008, p. 34).

Ao trazer o uso da língua por meio das variações orais regionais na sua obra, poderíamos depreender que Oliveira Paiva toma essa posição. Isso ocorre de diferentes maneiras, por meio da voz narrativa, a exemplo da expressão que abre o romance *Dona Guidinha do Poço*, “De primeira havia na ribeira do Curimataú” (Paiva, 1993, p. 6), ao se referir a um fato do passado. Também ao explicitar na escrita a expressão oral de alguns personagens, por exemplo, “Ai, home” (Paiva, 1993, p. 16), ao invés de escrever como no português padrão a palavra “homem”. Desse modo, trazer essa manifestação linguística peculiar tornar-se-ia resistência não apenas à metrópole europeia, mas também em relação à disparidade ao que vinha do Rio de Janeiro, estabelecendo um recorte sertanejo. Essa diferenciação por meio de uma linguagem local faz a crítica o restrinjir ao regionalismo. Tudo aquilo que não traz, na literatura, linguagem, cenário e manifestações culturais que não fazem parte desse suposto “centro” são entendidos sob a perspectiva do exótico, do regional.

No ensaio “Naturalismo”, Oliveira Paiva afirma que os escritores deveriam trazer elementos originais a suas obras, indo além da influência europeia, portanto, a literatura brasileira deveria “rebentar do seio da nação” (Bert, 1888, p. 3)¹⁰. Rolando Morel Pinto, em *Experiência e ficção de Oliveira Paiva* (1967), analisou a obra e resgatou artigos opinativos que demonstram a visão crítica do escritor em diferentes assuntos, como a dependência à referência estrangeira. Abaixo, um trecho do jornal *Libertador* de 17 de agosto de 1889:

O que há de bom (no país), antes não o houvesse é de casca, é o monopólio do beiramar com o mais alarmante desprêzo (sic) pelo verdadeiro Brasil, que é território central.

E se não, que se dê a palavra ao Imperador, aos Ministros, aos Senadores, aos Presidentes, aos Deputados, aos Jornalistas, falará cada um como um parisiense, mas nunca, como um homem que vive sóbre este (sic) chão e sob este (sic) sol. Saberão, com Sua Majestade, um pacote de línguas mortas e tôdas (sic) as filosofias e profundezas, e sóbre (sic) as necessidades locais virão como umas comparações: tal porque a França é assim, porque a Itália, porque a Alemanha, etc., etc. (Paiva *apud* Pinto, 1967, p. 60)¹¹

Esse trecho nos revela a reivindicação do escritor pelos sentidos da palavra “Brasil”. A disputa política sobre esses sentidos foi manifestada a cada nova tendência literária, na busca dos escritores em fortalecer um caráter nacional. É importante ressaltar que, no século XIX, essa visão “nacional”, expressa por meio da imprensa e da literatura, era dominada por políticos, jornalistas, escritores e bacharéis, de modo geral.

Esse grupo parte inevitavelmente desse “complexo de inferioridade” indicado por Fanon (2008), conscientes da dificuldade de alcançar os padrões artísticos de suas referências, sempre posicionados como “simulacros”. Se suas produções ganham a condição de “obra nacional”, perdem o caráter do “local”; o autor passa a ser escritor brasileiro, e não mais cearense. Assim como não se espera que a maior ou a mais importante obra do Naturalismo mundial seja brasileira, muito menos ela será cearense.

Além do sotaque, há uma série de outras representações da sociabilidade e da cultura sertaneja em *Dona Guidinha do Poço*, como as cantorias e as festas, a exemplo da vaquejada. Portanto, se para Oliveira Paiva a literatura brasileira deveria perpassar a sociedade da qual o escritor faz parte, nada mais natural trazer no texto literário uma linguagem e uma cultura peculiares. É o que também afirma Feitosa ao comentar: “Se por regional se entende a

¹⁰ Reflexão apresentada no periódico *A Quinzena* de 15 de janeiro de 1888 sob o pseudônimo de Gil Bert.

¹¹ Optamos por não atualizar as mudanças na Língua Portuguesa quando se trata de citações de outras referências bibliográficas. Reproduzimos o português utilizado no momento de publicação do texto e da edição a qual tivemos acesso. As atualizações ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa ocorrem apenas, nesta tese, em trechos dos contos e artigos de Oliveira Paiva retirados por nós diretamente de periódicos do século XIX.

expressão das particularidades de uma região, então toda obra é regional, e aí não faz sentido o uso do termo" (Feitosa, 2021, p. 34).

Rebeca Hernández (2005), ao abordar, no âmbito literário, o conceito de terceiro espaço de Homi K. Bhabha (1994), explica que as “estratégias tais como a apropriação, a abrogação, a mimetização das línguas e discursos coloniais que consistem em utilizar e transformar as armas do discurso colonial na própria cultura do colonizado” são formas de resistir ao controle político ou cultural (Hernández, 2005, p. 258)¹².

Aliado na campanha republicana e da abolição, Oliveira Paiva foi ativo no debate político da província na imprensa, no qual defendia a integração dos negros libertos à vida brasileira (Pinto, 1967). O grupo do qual fazia parte, de jornalistas dos periódicos *Libertador* e *A Quinzena* (1887-1888), da agremiação literária Clube Literário (1886), se uniu para promover um ideal de civilização cearense por meio da disseminação de ideias na imprensa e da divulgação das ciências naturais, das artes e da literatura naturalista. Nesse coletivo, dentre os 30 colaboradores, apenas duas eram mulheres¹³.

A contradição é que, ainda que fossem homens brancos, promovessem ideias positivistas e reivindicassem uma superioridade moral, estética e intelectual, nunca se enquadrariam ao ideal europeu, mas, dentro da província, conquistaram espaço de relevância e obtiveram inúmeras vantagens no contexto ao qual estavam inseridos. Esse grupo tinha consciência da impossibilidade de se destacarem nacionalmente, por isso a busca por uma originalidade “cearense” como forma de estabelecer um lugar de relevância jamais esperada em relação ao “centro”, e se utilizavam da abolição como forma de destacar o caráter progressista.

O pioneirismo na abolição da escravatura na província, em 1884, é registrado pela historiografia local como liderado por esse grupo de “intelectuais” homens brancos, sendo o jangadeiro Dragão do Mar (Francisco da Matilde) o único negro indicado como propulsor desse símbolo progressista. Essa questão será detalhada no capítulo sobre branquitude, no tópico “Ser cearense”. De todo modo, é importante frisar que o Brasil foi o último país do Ocidente a abolir a escravidão, além de não estabelecer nenhuma política de reparação aos escravizados e seus descendentes. Ademais, a história tende a reforçar o nome de pessoas brancas e de apagar mulheres e homens negros, ainda que seja para tratar das conquistas de pessoas negras.

¹² Embora o artigo traga como enfoque as literaturas africanas de língua portuguesa, é possível estabelecer um paralelo com a presente pesquisa.

¹³ Sabemos que Francisca Clotilde era uma mulher branca, mas não temos certeza se era o caso de Ana Nogueira, ainda que possamos imaginar que provavelmente também fosse uma mulher branca.

No caso brasileiro, o processo de colonização envolveu tanto o genocídio quanto o etnocídio de negros e de indígenas. Apesar das inúmeras formas de resistência presentes na cultura brasileira, o processo de invasão foi tão violento a ponto de a língua portuguesa ser unicamente a língua oficial, com inúmeras peculiaridades que a diferenciam da sua origem, e que também se distingue internamente por regiões.

As marcas linguísticas da obra de Paiva, ainda que tenham um viés original inclusive em relação à literatura produzida em outras regiões do País, na verdade nos evidenciam as contradições da estrutura social da qual as personagens fazem parte. Isso se explicita ao registrar as marcas de oralidade exclusivamente entre negros e brancos pobres, fazendo-nos entender que os brancos, principalmente os ricos, estão mais próximos da linguagem colonizadora.

Vale ressaltar que o processo etnocida brasileiro culminou no decreto da Assembleia Provincial do Ceará, de 1863, que determinou não existirem mais indígenas no Estado (Silva, 2011). Na literatura, a figura do indígena foi apropriada com o intuito de representar a formação da sociedade brasileira por meio de um projeto de nação, ganhando força com a trilogia indianista de Alencar com os romances *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

No caso da obra de Paiva, o indígena inexiste enquanto indivíduo, aparecendo como marca da cultura, do comportamento ou do “sangue cearense”. Dessa forma, branco e indígena formariam esse projeto literário de representação de um povo, no qual o indígena é apagado e sua ascendência incorporada a uma suposta demanda nacional. Os negros, no entanto, não são integrados, sendo representados em um lugar de subalternidade.

Para esta pesquisa, serão consideradas as questões de classe social, gênero e raça das personagens, com foco nos estudos em branquitude, com o intuito de melhor compreender as questões levantadas. Essa abordagem será detalhada nos capítulos seguintes, ademais da análise dos romances. No tópico seguinte deste capítulo, trazemos uma revisão bibliográfica sobre a obra de Oliveira Paiva e as tendências literárias do escritor.

2.1 Obra e revisão bibliográfica

O escritor e jornalista Manoel de Oliveira Paiva nasceu em Fortaleza, capital do estado do Ceará, em 1861, e morreu em 1892 também em Fortaleza. Atuante na imprensa, ele escreveu para a revista *A Cruzada*, publicação literária dos estudantes da Escola Militar do Rio de Janeiro, e para os periódicos cearenses *A Quinzena* e *Libertador*. Teve participação na

campanha abolicionista e integrou a agremiação Clube Literário, do qual foi presidente da revista *A Quinzena*, e um dos maiores entusiastas da literatura naturalista na província. Escreveu poemas, contos, ensaios e dois romances.

Paiva não presenciou a repercussão de seu principal romance, *Dona Guidinha do Poço*, pois a narrativa só foi parcialmente publicada na *Revista Brasileira* de 1899, levada pelo amigo e escritor Antônio Sales (1868-1940). Conforme Américo Facó (1952), Oliveira Paiva finalizou a obra nos últimos dias de vida e entregou os manuscritos a Sales, o qual fez uma cópia e levou ao Rio de Janeiro para publicação na *Revista Brasileira*. Com o fim do periódico, o amigo teria procurado os editores de Garnier e Alves, os únicos no Rio de Janeiro em 1900, que não tiveram interesse em publicar o romance. Apesar das dificuldades, Antônio Sales fez cópias do romance, deixando “três ou quatro volumes (...). Juntas com uma de suas últimas cartas, transferia-me êle (sic) as laudas do romance com esta recomendação: ‘Faça o que eu não pude: torne livro algum dia o texto completo de Oliveira Paiva’” (Facó, 1952, p. 222)¹⁴.

Só em 1952 o romance ganhou edição em livro, publicado pela editora Saraiva, de São Paulo, com prefácio de Lúcia Miguel Pereira, posfácio, glossário e revisão de Américo Facó. Não fosse o esforço de Pereira, que iniciou as buscas pela obra durante a produção de *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*, Oliveira Paiva provavelmente seguiria desconhecido. A pesquisadora comenta sobre o romance:

Reducido aos seus elementos essenciais, *D. Guidinha do Poço* nada possui de original; é uma história de paixão e crime, passada no interior do Ceará, e paixão e crime figuram muitas histórias banais. Mas os temas primários, por serem eternos e universais, são os que mais exigem do criador, já que, sem relevo próprio, dependem exclusivamente da maneira por que (sic) são tratados. Escritor e criador foi sem dúvida Manuel de Oliveira Paiva, que soube extrair de um caso verídico uma narrativa intensa, a um tempo objetiva e poética. O seu estilo, colorido e oleoso, é uma fusão admirável da língua escrita e falada. (Pereira, [1950] 1988, p. 196)

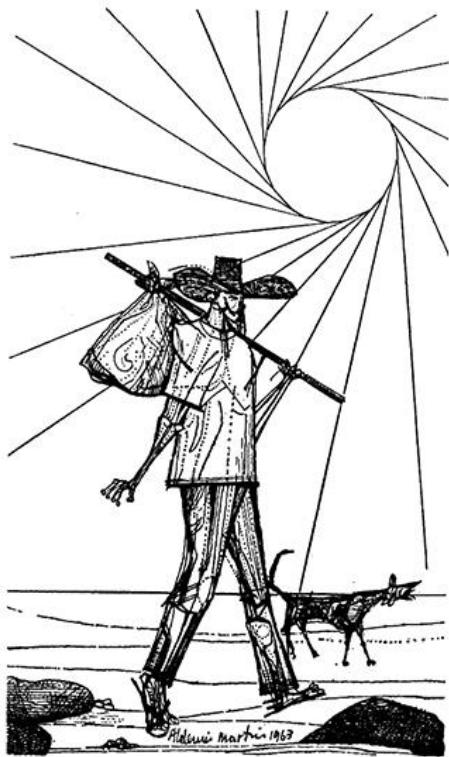
O romance conta a história de Margarida Reginaldo de Oliveira Barros, a Guida, uma rica fazendeira do sertão cearense, neta de português, casada com o pernambucano major João Damião de Barros, conhecido como Quim ou Quinquim. O enredo gira em torno do suposto adultério de Guida com Secundino, sobrinho do marido, e do assassinato de Quim a mando da esposa. Nos próximos capítulos, vamos refletir sobre o papel do narrador na

¹⁴ Diante de um percurso longo até a publicação, e depois de muitas análises de toda a obra, acreditamos que talvez o romance possa ter sofrido alterações significativas desde os originais. Imaginamos essa possibilidade, mas não temos como comprovar, por não termos tido acesso aos manuscritos. O escritor aparentemente teve pouco tempo para produzir antes de morrer, e, diante da elaboração cuidadosa, nota-se que esse trabalho passou por um processo consciente de edição – como qualquer romance passaria antes de ser divulgado em livro.

construção da imagem da mulher adúltera, reforçado pela crítica literária, mas que requer um exame minucioso singularmente pelo uso excessivo do discurso indireto livre.

Em se tratando da primeira edição em livro dessa obra, a capa é do pintor, artista plástico e ilustrador Aldemir Martins (1922-2006), o responsável pelas ilustrações da 9ª edição do romance *Vida Secas* (1938), de 1963, de Graciliano Ramos (1892-1952), obra que marca o regionalismo de 1930. Essa peculiaridade faz com que a capa do romance de Oliveira Paiva traga o expressivo sol das ilustrações de *Vidas Secas*, com a circunferência e as retas tangenciais espalhadas pela paisagem sertaneja. Abaixo, a ilustração para o capítulo “Fabiano” do romance de Ramos:

Figura 1 – Ilustração de Aldemir Martins para o romance *Vidas Secas*



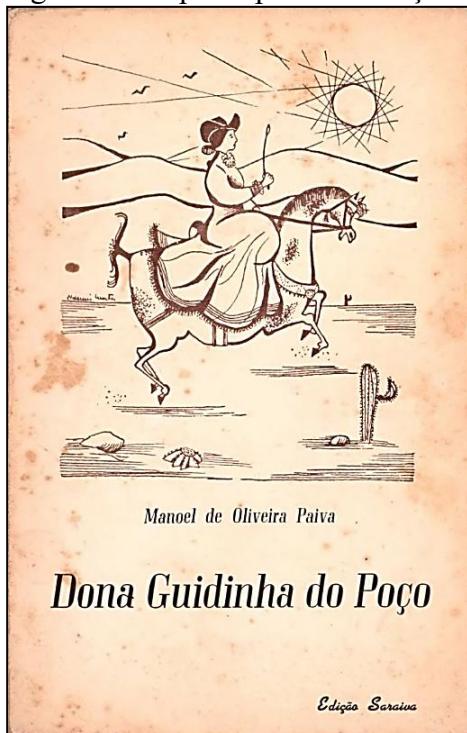
Fonte: Editora Record, 1963.

Ao visualizar as imagens, é possível verificar o traço que remete à obra do ilustrador, marca que também pode ser entendida como uma indicação característica da tendência regionalista. Na capa do romance *Dona Guidinha do Poço*, no centro está uma mulher bem-vestida, em cima de um cavalo com uma rédea na mão, com uma atitude incisiva como a da protagonista do romance.

Na figura, há mais ondulações que retas; e o sol não tem tanta relevância como nas ilustrações do romance de Ramos, que traz retas mais compridas, como se fosse para destacar

a intensidade do astro. Na imagem acima se destaca o retirante com uma trouxa carregada ao ombro, com a cachorra ao lado, explorando um traço mais duro. A mulher em seu cavalo tem mais importância do que o cenário do sertão, com montanhas, cactos e aves de arribação. Portanto, entendemos que ao trazer esses elementos sertanejos, tidos como regionais, em volta de Guida, elaborados pelo ilustrador de *Vidas Secas*, a editora tenta inscrever Oliveira Paiva em uma demanda de mercado editorial em alta no período da publicação.

Figura 2 – Capa da primeira edição de *Dona Guidinha do Poço*



Fonte: Editora Saraiva, (1952).

O romance *A Afilhada* foi o primeiro e único do escritor divulgado em vida, impresso no Ceará na seção “folhetim”, no rodapé do diário da tarde *Libertador*, sucedendo os folhetins *O sonho*, de Émile Zola (1840-1902). No periódico, abaixo do nome da seção e do título, estava denominado como “narrativa cearense”, dedicado a João Lopes (1854-1928), político e jornalista cearense, fundador da agremiação Clube Literário. Foram 68 folhetins lançados no ano IX a partir da edição número 32, de 6 de fevereiro (quarta-feira), até o número 99, de 29 de abril (segunda-feira) de 1889, sempre na segunda página da edição. Cada edição possuía quatro páginas¹⁵. Com uma tiragem de 2 mil exemplares, a assinatura anual do jornal

¹⁵ Os microfilmes do periódico *Libertador* do período dos folhetins de Oliveira Paiva foram localizados em pesquisa para esta tese no acervo da Biblioteca Pública Estadual do Ceará. Há microfilmes do jornal no site da Biblioteca Nacional, porém, os meses referentes aos folhetins não estão disponíveis.

custava 10\$000 réis e a mensal 6\$000 réis; e o número avulso do dia 40\$ réis. Na imagem abaixo, a primeira edição do folhetim em página do *Libertador*.

Figura 3 – Página do *Libertador* com o folhetim no rodapé



Fonte: Acervo em microfilme da Biblioteca Pública do Estado do Ceará.

Na edição de 30 de abril de 1889, dia seguinte ao final do romance, foi publicada a informação de que o “romance original do nosso colega Oliveira Paiva”, seria sucedido pelos folhetins de G. Pradel¹⁶, com o intuito de obter sucesso superior a todos os anteriores. Segundo a nota, havia uma dificuldade de encontrar folhetim romance mais interessante pelo estilo, enredo e do ponto de vista dramático.

Embora seja possível retirar esses detalhes do periódico, não temos notícia de como foi a repercussão do romance entre os leitores da época ou entre os assinantes do jornal. Pela difusão do diário na imprensa local, assiduidade, constância e assinaturas, acreditamos que havia um público leitor interessado no conteúdo divulgado. O anúncio de um novo folhetim e a preocupação em tornar o espaço atraente, evidencia que havia interessados na seção. Por isso, acreditamos que, mesmo sem a publicação em livro posteriormente pelo escritor, provavelmente contribuindo para o esquecimento do romance durante anos, *A Afilhada* teve seu público no período de divulgação.

O romance só foi publicado em livro em 1961 pela editora Anhambi, de São Paulo. Conforme Rolando Morel Pinto (1967), a editora entrou em processo de falência no período, impedindo a distribuição da obra no mercado naquele ano. Segundo Pinto (1967), Oliveira Paiva outra vez foi vítima de circunstâncias negativas na divulgação da sua obra, pois foram realizadas uma série de revisões inadequadas na edição dentre as quais estão: hiper correções que alteram o efeito expressivo, feitas por ignorância da língua; substituição gratuita de palavras; adulterações que prejudicam o sentido; interpolações indevidas; alteração de formas verbais; omissão de frases e períodos; alteração na ordem das palavras da frase; pontuação; e gralhas tipográficas.

Devido às inconsistências editoriais identificadas, todas as citações diretas aos romances de Paiva desta tese são retiradas da *Obra Completa de Manuel de Oliveira Paiva*, editada por Rolando Morel Pinto em 1993¹⁷, por se tratar de um trabalho minucioso de pesquisa e edição.

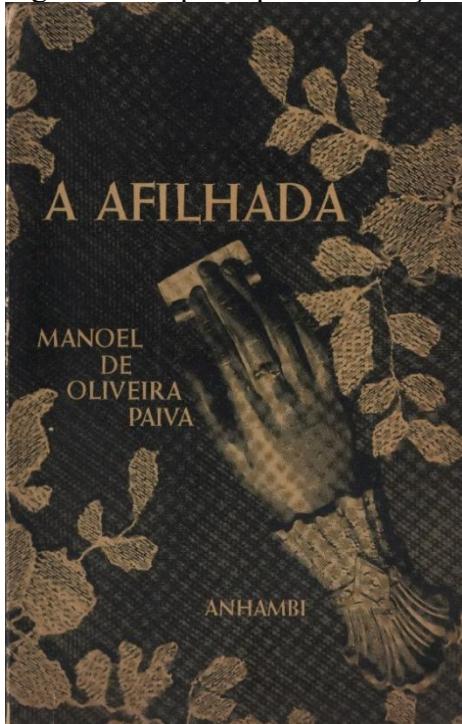
Lúcia Miguel Pereira faleceu antes da publicação, mas já havia entregado o prefácio à editora. De acordo com as pesquisas de Pinto (1967), os erros indicados certamente não foram cometidos por ela, reconhecida por sua seriedade e rigor com a informação. Na primeira orelha

¹⁶ George Pradel, autor dos folhetins *O colar de âmbar*. Não localizamos mais informações sobre esse escritor.

¹⁷ As citações retiradas desse trabalho, em se tratando dos romances, não serão sinalizadas com “sic”, expressão em latim que significa “assim está escrito”, quando se trata de trechos que não seguem a Língua Portuguesa padão da atualidade, pois seria inviável e repetitivo, uma vez que Oliveira Paiva muitas vezes não utilizava tentava reproduzir a oralidade de algumas personagens. A edição de Pinto é de 1993, antes do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, assinado em 1990, mas só entrou em vigor no Brasil em 2009.

do livro, assinada por P. D. (Paulo Duarte, diretor da revista *Anhambi*), é reforçada a informação de que a edição foi realizada após o pedido da pesquisadora, indicada como a responsável por incorporar o escritor na Literatura Brasileira.

Figura 4 – Capa da primeira edição do romance *A Afilhada*



Fonte: Editora Anhambi, São Paulo, 1961.

Nesse caso, a capa da edição nos traz menos informações sobre a narrativa e em nada remete a um romance regionalista como na capa anterior. A escultura de uma mão feminina segurando um bilhete em meio a um tecido bordado não nos possibilita inferir muito sobre a escolha dos editores. O pouco prestígio da obra segue no texto de apresentação. Mesmo listando uma série de elementos narrativos que atestariam a qualidade do trabalho de Paiva como romancista já nessa obra, Miguel Pereira ([1959] 1961) faz questão de enfatizar a superioridade de *Dona Guidinha do Poço*. Tal posicionamento repercute na historiografia literária que porventura cita *A Afilhada*, aparentemente reproduzindo a opinião da pesquisadora, uma vez que quase não há críticas ou análises que se debruçaram de forma atenta sobre o romance.

A narrativa conta a história de Antônia, uma jovem pobre, órfã de mãe, criada de favor na casa dos padrinhos abastados, o casal Góis, Osório e Fabiana, na cidade de Fortaleza. Em paralelo, a filha dos Góis, Maria das Dores, está em busca de um “bom partido” para casar-se, enquanto a afilhada perde a honra, engravidada e, por fim, morre no parto. Ademais das

questões envolvendo as diferentes representações das personagens pela raça, presente nos dois romances, vamos nos deter nas diferenças em relação às classes sociais.

Além da pesquisa de Rolando Morel Pinto, um estudo minucioso de toda a obra do escritor, o trabalho mais detalhado, localizado durante esta pesquisa, sobre *A Afilhada* é a dissertação, na área da história, de Tiago Coutinho Parente (2009), *A Cidade em Letras: uma análise da construção de Fortaleza no final do século XIX, no romance A Afilhada, de Oliveira Paiva*¹⁸.

Sobre a historiografia literária, é interessante notar que em geral as obras de Oliveira Paiva são classificadas entre o Naturalismo¹⁹ e o Regionalismo²⁰, o que nos faz questionar o lugar da obra cearense geralmente demarcada dentro da literatura canônica brasileira. Se decidíssemos entender a literatura brasileira como um “galho secundário” da literatura portuguesa, como afirma Antonio Cândido em *Formação da Literatura Brasileira* ([1958] 2000), encontrariamos tentativas de romper com a dependência dessa origem antes do Naturalismo, tendência estética a qual Oliveira Paiva se colocou como filiado. Esse lugar ou “entre-lugar”²¹ do romance brasileiro figura para o romancista como uma necessidade, em seu projeto individual, de perpassar a sociedade da qual fazia parte.

Conforme Ángel Rama ([1974] 2001), em “A formação do romance latino-americano”, o romance foi se esboçando timidamente na América Latina, relacionado à existência da imprensa. No século XIX, “o romance vagueia pela história ou pela ensaística, servindo-lhes de ‘formosa cobertura’, sem atingir uma autonomia de gênero”, (Rama, 2001, p. 44), com Machado de Assis e Eduardo Gutiérrez como duas exceções.

o romance construiu a trama do realismo com uma linguagem marcadamente denotativa, que fingia deixar transparecer o mundo circundante; criou um sistema de relações internas que, ao promover as convenções do tempo e espaço, desenvolveu o critério da verossimilhança; submeteu o maravilhoso ao cotidiano sem, no entanto, prescindir dele; assumiu o ritmo e o tom da leitura privada, **abandonando para sempre a oratória naturalista.** (Rama, 2001, p. 45, grifos nossos)

¹⁸ Encontramos a indicação de um artigo, mas não localizamos o arquivo, em decorrência disso, não sabemos o conteúdo do texto de: SILVA, L. M.; CAVALCANTE, T. V.; SOUZA, B. S.. Fortaleza literária: a cidade na obra 'A Afilhada' de Manoel de Oliveira Paiva. In: IV Simpósio Nacional Sobre Patrimônio e Práticas Culturais - perspectivas transdisciplinares da patrimonialização e dos saberes-fazeres populares, 2021, Crato. IV Simpósio Nacional Sobre Patrimônio e Práticas Culturais - perspectivas transdisciplinares da patrimonialização e dos saberes-fazeres populares. Barbalha: Instituto Escola de Saberes de Barbalha (ESBA); LEMCAE, 2020. v. 1. p. 16-21.

¹⁹ Nelson Werneck Sodré (1965), José Ramos Tinhorão ([1966] 2006), Alfredo Bosi ([1970] 1989) e José Guilherme Merquior ([1977] 1996).

²⁰ Lúcia Miguel Pereira ([1950] 1988) e Nelson Werneck Sodré (1969).

²¹ Termo forjado por Silviano Santiago (2000).

A visão crítica e negativa acerca dos recursos naturalistas é dominante na historiografia literária, como revela Leonardo Mendes (2019) em “O naturalismo na livraria do século XIX”. De acordo com o pesquisador, o Naturalismo foi colocado em posição rebaixada, como uma literatura menor, pelos “escritores da elite letrada e seus herdeiros na historiografia do século XX” (Mendes, 2019, p. 87).

Nelson Werneck Sodré (1965), José Ramos Tinhorão ([1966] 2006) e Alfredo Bosi ([1970] 1989) incluem Oliveira Paiva na lista dos naturalistas cearenses, citado sempre ao lado do escritor de *A Fome* (1890), Rodolfo Teófilo, ou de Domingos Olímpio (1851-1906), autor de *Luzia-Homem* (1903). Para Bosi, tratava-se de um Naturalismo de inspiração regional que daria “à região da seca e do cangaço uma fisionomia literária bem-marcada e capaz de prolongamentos tenazes até o romance moderno” (Bosi, 1989, p. 217). O pesquisador reconhece que “Oliveira Paiva era prosador terso, que sabia descrever e narrar com mão certeira e intervir no momento azado com talhos irônicos de inteligência fina e crítica” (Bosi, 1989, p. 218). Ele afirma que Oliveira Paiva traçou a protagonista Guida de forma “excelente”, entre a virtude e o pecado e “não foi menos feliz no desenho dos tipos secundários que compõem essa águia-forte do latifúndio nordestino, com seu ritmo vegetativo, seus agregados e retirantes, enfim, seu pequeno mas concentrado mundo de interações morais” (Bosi, 1989, p. 219).

Tinhorão questiona sobre “a estranha conjuntura de fatores humanos ou divinos” (Tinhorão, 2006, p. 19) que possibilitaram a formação de um grupo de intelectuais na província do Ceará capazes de discutir sobre ciência e sobre as últimas modas filosóficas e literárias. Independentemente de ressaltarem o valor da obra de Paiva, esse posicionamento coloca o escritor dentro do estereótipo regional da seca e da pobreza, ocupando o lugar do inusitado. Refletir sobre os enquadramentos de Oliveira Paiva nos possibilita identificar as marcas colonialistas de gradações valorativas, o que tornaria, conforme a crítica até então, uma obra de maior ou menor relevância para a literatura.

José Guilherme Merquior destaca *Luzia-Homem* como uma “autêntica realização ficcional do nosso naturalismo” ([1977] 1996, p. 161), equiparando-o ao segundo romance de Paiva. Segundo ele, o cenário sertanejo e a edição tardia em livro de *Dona Guidinha do Poço* não “podem fazer esquecer a distância que existe entre o realismo desse ‘romance da seca’ e o exotismo romanesco dos regionalistas de 1900” (Merquior, 1996, p. 161). O crítico literário afirma que o romance tem “a vantagem da fluência colorida da frase; graças a esse idioma plástico, e ao seu naturalismo espontâneo e desimpedido, é que Oliveira Paiva desenhou uma heroína infinitamente mais *presente* e mais marcante do que as mulheres ‘fisiológicas’ da média da produção naturalista” (Merquior, 1996, p. 162, grifos do autor).

Em *História da Literatura Brasileira* (1969), por sua vez, Sodré passa a citar o escritor no tópico referente aos escritores regionalistas. “No seu romance [*Dona Guidinha do Poço*] existe aquela conjugação entre naturalismo e regionalismo, que constitui um caso isolado mas se generalizou entre nós” (Sodré, 1969, p. 414). Para ele, o romance “tem qualidades literárias incontestáveis e cuja história, embora retirada dos fatos vividos, tem correspondências curiosas com a realidade, o que nem sempre acontece, por paradoxal que pareça, com as coisas copiadas da vida” (Sodré, 1969, p. 414). Por esses motivos, ele destaca que o resgate da obra do escritor simboliza um caso de acerto revisionista da literatura.

Luiz Gonzaga Marchesan (2017), em “Naturalismo e Regionalismo”, afirma que Paiva optou, com equilíbrio, pelo senso realista do realismo literário, e que a protagonista é surpreendente para a ficção regionalista. O texto foi publicado no livro *O Naturalismo*, obra com artigos que analisam essa tendência estética. Marchesan afirma que Oliveira Paiva, “bem próximo da nova mimese realista, movimentou o seu romance entre as contradições e contratempos vividos pelos seus personagens, longe da imensurável força do destino e próximo da miséria humana e dos destinos da política imperial” (Marchesan, 2017, p. 365).

Na pesquisa *A tradição regionalista no romance brasileiro (1852-1945)*, José Maurício Gomes de Almeida (1981), citado por Marchesan, afirma que o conflito do romance não se define a partir das coordenadas regionalistas. De todo modo, esse trabalho analisa a integração do regional em *Dona Guidinha do Poço*, uma vez que o romance estaria envolto na realidade física e social das personagens.

José Ramos Tinhorão faz um trabalho detalhado em *Vida, tempo e obra de Manoel de Oliveira Paiva* (1986), mas não se preocupa em realizar análises literárias, pois se volta à biografia do escritor. Na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* de 1969, José Carlos Garbuglio não opina sobre os romances, detendo-se a resenhar a pesquisa de Rolando Morel Pinto de 1967, o qual faz um apanhado da obra de Oliveira Paiva desde poemas, contos e romances.

Da revisão bibliográfica elaborada para esta tese, não encontramos pesquisas sobre a “branquitude” da voz narrativa, a qual vamos nos centrar, ou que se preocupem detalhadamente com as questões raciais. No entanto, há diversas análises voltadas para as questões de gênero em *Dona Guidinha do Poço*. Além dos trabalhos já citados, ou que detalharemos adiante, encontramos pesquisas com enfoques diversos, como: a relação da história real com a narrativa literária (Barroso, [1956] 2004, Câmara, 2003, Braga Júnior, 2014; 2018, Matias; Maia, 2017, Andrade; Muniz, 2020); o regionalismo, o uso da língua e/ou o regionalismo da linguagem, o naturalismo e o regionalismo (Souza; Dantas, 2009, Silva, 2010,

Almeida; Tavares, 2014, Carneiro, 2018, Aragão, 2020, Alencar, 2021, Martins; Cunha; Cerqueira, 2023); questões de classe social e de poder, de gênero e patriarcado, seja para destacar as características femininas da protagonista ou para enfatizar traços masculinos na personagem (Braun, 2011, Cruz, 2011, Dantas, 2013, Fernandes, 2019, Gil; Kaviski, 2008, Maia, 2022); a utilização do conceito “donzela guerreira” (Jesus; Sacramento, 2014, Martinelli, 1999, Oliveira, 2001); características da narrativa e/ou do narrador e aspectos literários gerais (Beiguelman, 1966, Ramos, 1990, Coco, 2001, Bezerra, 2006, Fischer, 2016, Carneiro, 2018, Souza, 2020, Batalha, 2022).

Ademais desses pesquisadores citados, existe uma série de artigos com resumos sobre a vida do escritor ou com breves análises das obras. Em se tratando da historiografia literária cearense, Antônio Sales, em artigo sobre Paiva, afirma que o escritor foi o seu primeiro amigo nas letras. Ele traz dados biográficos e diz que *Dona Guidinha* é “uma obra de excepcional valor como romance regionalista” (Sales, 1995, p. 113).

Dolor Barreira (1948), em capítulo sobre Oliveira Paiva, reproduz as reflexões de Lúcia Miguel Pereira e de Tristão de Ataíde, o qual afirma, sobre o principal romance, a “onda de influência do sertão na literatura nacional” (Ataíde *apud* Barreira, 1948, p. 290).

Sânzio de Azevedo, na obra *Literatura Cearense* (1976) enquadra *Dona Guidinha* como realista com tendências regionalistas. “Vários escritores fizeram uso de termos ou expressões regionais; nenhum, porém, soube trabalhar com tanta felicidade a nossa linguagem do povo – sem desconfigurar o conteúdo literário – quanto Oliveira Paiva” (Azevedo, 1976, p. 112).

João Clímaco Bezerra, em artigo na *Revista da Academia Cearense de Letras* (1961), também levanta a questão do regionalismo, enfatizando a necessidade de revisão dos autênticos iniciadores do romance brasileiro. Bezerra comenta que Oliveira Paiva poderia ser considerado um dos precursores do regionalismo pela linguagem e técnica. “Para o nordestino (...) o traço de nitidez maior do romance de Oliveira Paiva é seu estilo. É a linguagem saborosamente regional, não pelos modismos ou pelos vocábulos de glossário, mas pela construção da frase, pela singeleza das palavras” (Bezerra, 1966, p. 10).

Dos críticos cearenses, Braga Montenegro é o único que reforça o naturalismo do escritor. Para ele, Oliveira Paiva foi “Naturalista por destinação histórica – em seu meio e sua época, esgotado o Romantismo” (Montenegro, 1966, p. 18). Conforme o crítico, a classificação como regionalista seria imprecisa, pois o regionalismo seria a degradação temática dentro do realismo. Ele diz o seguinte:

(...) o regionalismo se impõe quase como uma tendência de seu temperamento e também como reflexo de sua formação no seio de uma família e de uma sociedade com profundas tradições no ambiente rural; ao que pode ser aduzido o acidente de uma longa permanência em Quixeramobim (...). (Montenegro, 1966, p. 20-21)

A temporada em Quixeramobim, cidade localizada no Sertão Central cearense, ao qual se refere Montenegro, foi um período em que o escritor esteve na região para tratar problemas de saúde. Segundo contam, foi nessa viagem que Oliveira Paiva levantou informações sobre a história da fazendeira Maria Francisca de Paula Lessa, a qual teria inspirado a personagem Guidinha.

Das classificações listadas acima, é interessante notar que, por parte dos críticos, sobretudo aqueles não são cearenses, o regionalismo parece ser uma característica que marcaria uma obra como mais local e menos universal. Desse modo, parece-nos que entre eles há uma tendência em enquadrar o escritor como naturalista, devido às qualidades literárias universais por eles identificadas. No caso de Sales, Barreira e Azevedo, os traços regionalistas não parecem reduzir a universalidade da produção de Oliveira Paiva.

Vale ressaltar que quase todos esses trabalhos trazem as pontuações de Lúcia Miguel Pereira sobre a obra do escritor sem contrapô-las, que nos indica, de certo modo, a perpetuação e valorização da crítica produzida no Sudeste. No prefácio da primeira edição de *A Afilhada*, de 1961, Pereira, em diversos momentos, indica elementos naturalistas. Porém, ao separar em tópicos os autores pela estética literária a qual representam, em *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920* (1988), Oliveira Paiva entra na listagem regionalista. Sobre *Dona Guidinha*, Pereira afirma:

Nenhum preconceito de escola literária ou de posição moral guiou o escritor, que escreveu quando, por outro lado, o naturalismo estava no seu fastígio e, por outro, o regionalismo enaltecedor do caboclo começava a aparecer. Por isso pôde (sic) Oliveira Paiva construir um livro absolutamente verdadeiro, não como cópia servil da realidade, mas segundo a sua natureza de novela, os sucessos condicionados pelo caráter das personagens e nelas influindo, numa simbiose muito comum na vida, mas que os escritores dificilmente traduzem. Esse poder de mostrar a interpenetração dos fatos e dos sentimentos, sem apoiar demasiadamente, sem forçar-lhes consequências (sic), é marca de criador autêntico, do mesmo modo que o equilíbrio entre o conteúdo humano e o caráter descritivo prova o temperamento artístico de Oliveira Paiva, certamente uma das mais completas vocações de ficcionista, e sobretudo de narrador, que já possuímos. (Pereira, 1988, p. 199)

Conforme Miguel Pereira, o estilo de Oliveira Paiva destaca-se pela “fusão admirável da língua escrita e da falada” (Pereira, 1988, p. 196), ao reproduzir aspectos orais da fala sertaneja no romance. Percebemos que esse estilo, o qual se distancia da língua portuguesa padrão, pode ser entendido não simplesmente como uma marca regionalista, mas também como

um elemento que o escritor intencionalmente transformou em ficção. Isso porque a reprodução da linguagem oral aparece como a marca de uma determinada classe social, expressa entre pobres, negros e escravizados sertanejos, e não necessariamente apenas como um aspecto local.

Os personagens de condição abastada, ainda que sejam de diferentes províncias nordestinas, não apresentam as variações linguísticas, com o sotaque característico de suas respectivas regiões, como o marido de Guida, o pernambucano major Joaquim Damião de Barros. Além de cearenses, em *Dona Guidinha do Poço* há pernambucanos e potiguares. Todavia, esse tipo de linguagem oral também aparece, menos recorrente, no romance *A Afilhada*, entre alguns personagens pobres ou escravizados²². Nesse romance, o desembargador Góis é paraibano. No entanto, suas falas estão transcritas mais próximas à língua portuguesa padrão no Brasil da época, sem a tentativa de indicar a sua fonologia na ortografia.

2.2 Oliveira Paiva e o Naturalismo

Oliveira Paiva manteve um projeto literário em que buscava associar-se diretamente ao naturalismo, proposta elaborada nos ensaios da revista *A Quinzena* sob o pseudônimo de Gil ou Gil Bert. Segundo Paiva, a estética naturalista representava uma “evolução literária” intimamente ligada à expressão da verdade. No ensaio “O Naturalismo”, de 15 de janeiro de 1888, ao comemorar o sucesso de vendas do romance *O homem*, de Aluísio Azevedo (1857-1913), o escritor afirma que os leitores brasileiros colocaram o país em um novo patamar, com a literatura como propulsora da nação brasileira, assim como a economia, a política ou a sociedade. “Com efeito, não se podia compreender que uma região tão vasta, original, pujantemente variegada, onde trava-se a luta de tantas raças diferentes, não continuasse, por um processo de seleção natural, a produzir indivíduos que eternizam pela palavra a vida das nações” (Bert, 1888, p. 3). Portanto, ele se utiliza de uma perspectiva científica e determinista para justificar a produção literária. Ao tratar sobre o sucesso de vendas, ele afirma:

Ora, o público brasileiro acabou de protestar contra a inércia e indiferença de que o acoimavam. E é preciso que sejamos também gratos ao público. Mas também, que havia de ele fazer, se escritores brasileiros tinham abusado? Se escritores, longe de apresentarem-se lidadores fecundos pelo trabalho, como José de Alencar, mostravam-se fátuos e infusos de talento selvagem e infantilmente bobo; se escritores, em vez de rebentarem do seio da nação, do turbilhão da vida, como Cervantes, Shakespeare, Stern, Goethe, Hugo, Balzac, Zola, Ramalho Ortigão, saiam era das academias com uma literatura de caso pensado e uma **ideia falsa das pessoas e das coisas da sua terra, enxergando pelos olhos dos estrangeiros** e ombreando-

²² Existe uma quantidade significativa de artigos, dissertações e teses que abordam a linguagem em *Dona Guidinha do Poço*, mas não encontramos pesquisas que analisem esse aspecto também em *A Afilhada*.

se audaciosamente, de primeiro impulso, com os grandes de lá? (Bert, 1888, p. 3, grifos nossos)²³

Desse modo, para produzir literatura brasileira era necessária uma direta relação entre literatura e sociedade, sem lente estrangeira. Remete-nos ao artigo do jornal *Libertador* já citado neste capítulo, resgatado por Pinto (1967), em que o escritor ressalta o constante desprezo pelo verdadeiro Brasil, do território central. Nesse primeiro ensaio, diferentemente do segundo em que ele expressa com maior intensidade os elementos artísticos necessários para a constituição de uma literatura naturalista, o escritor evidencia a intenção de se inserir em um projeto nacionalista, civilizatório e moderno. Para ele, a fase romântica implantou uma “desordem”, e esta nova fase dava indícios de “orientação”:

O naturalismo, no seu rigor de observação, de experiência, ligado intimamente à ideia como forma, acatando a Ciência, subordinando-se de todo à Arte, elevou o trabalho, o bom senso, o gênio e desprezou a ociosidade dos parasitas que produzem um escrito como uma planta estéril dá uma linda flor infecunda. (Bert, 1888, p. 3)

A relação com as ciências naturais, de modo geral, é motivo de crítica da historiografia literária em relação ao naturalismo produzido no Brasil, muitas vezes visto como uma tentativa de reprodução da tendência europeia – assim como as teorias positivistas, deterministas e, portanto, racistas, importadas e adaptadas no mesmo período. Há uma extensa lista de críticos literários que abordaram o naturalismo no Brasil seja pelo viés da má adequação na literatura nacional em relação ao movimento europeu²⁴ ou pela originalidade dos escritores brasileiros que optaram pela tendência²⁵.

Tristão de Alencar Araripe Júnior ([1888] 2013), crítico contemporâneo de Oliveira Paiva, reconhecia a importância dessa “nova fase literária”. De acordo com ele, “O naturalismo brasileiro é a luta entre o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor, de sensualidade” (Arararipe Júnior, 2013, p. 5).

Segundo José Veríssimo ([1916] 1998), o naturalismo foi uma tendência geral, como um levante contra o romantismo, resultando posteriormente no modernismo. “O nosso naturalismo (...) nada inovou ou sequer modificou no naturalismo francês seu protótipo. Ao naturalismo inglês, anterior a este, e ao mesmo tempo tão sóbrio e distinto, ficou de todo alheio. Apenas se lhe vislumbra o contágio na ficção de Machado de Assis” (Veríssimo, 1998, p. 348).

²³ O trecho foi adaptado à ortografia atualizada da língua portuguesa. Todos as citações referentes ao periódico *A Quinzena* presentes nesta tese sofreram esse tipo de ajuste.

²⁴ Como Sílvio Romero, José Veríssimo, Lúcia Miguel Pereira, Nelson Werneck Sodré e Afrânio Coutinho.

²⁵ A exemplo de Araripe Júnior, Flora Süsskind, dentre outros.

Conforme o crítico, o demérito do naturalismo seria a “vulgarização da arte que em si mesmo trazia” (Veríssimo, 1998, p. 350), ainda que tivesse dado à ficção brasileira o “sentimento de realidade”, com destaque para a obra de Aluísio de Azevedo.

Em *A Literatura no Brasil* (1997), Afrânio Coutinho e Eduardo de Faria Coutinho afirmam que o naturalismo, na literatura, é a teoria de que a arte deve conformar-se com a natureza, utilizando-se dos métodos científicos de observação e experimentação no tratamento dos fatos e das personagens. Nessa abordagem, o naturalismo é tratado como uma extensão do realismo. Os pesquisadores não citam a obra de Paiva, mas ressaltam que no Brasil o “realismo-naturalismo” encontrou campo na “materia regional”, concluindo:

Na literatura corrente, o Naturalismo é um processo plenamente ultrapassado, mas muitas de suas lições podem ser rastreadas ao longo das obras que, refletindo realidades regionais, se pautam pelas coordenadas do Realismo, embora com uma liberdade de criação que supera limitações impostas pelo Naturalismo, na sua miragem do romance experimental. (Coutinho; Coutinho, 1997, p. 90)

Entre parte dos pesquisadores, parecia inevitável que a análise de uma obra naturalista brasileira passasse pela comparação com um texto estrangeiro, como observa Flora Süsskind (1984):

Pouco importa com quem ou com que romance estrangeiro se estabeleça a analogia. O importante é estabelecê-la. Fica caracterizado assim um ponto de vista favorável ao texto de que se fala. E não deixa de ser um pouco cômico ver o mesmo romance comparado alternadamente a qualquer outro estrangeiro. A ansiedade em se comparar é tanta que se toma qualquer texto de Zola como exemplo e se tenta desesperadamente arranjar semelhanças entre ele e seus “correlatos” nacionais. (Süsskind, 1984, p. 55)

Ao analisar as origens do naturalismo e o surgimento no Brasil, Nelson Werneck Sodré (1965) destaca que as mudanças na sociedade brasileira, que possibilitaram o aumento na quantidade de jornais impressos, impactaram diretamente na maior divulgação da literatura, com uma crescente de escritores e uma preferência pela prosa em detrimento da poesia. É dentro de uma mudança de conjuntura e da estrutura de passado colonial, no início da década de 1880, que vão surgir as primeiras obras naturalistas, mesmo período da abolição e da república.

Em *A província e o naturalismo* (2006), José Ramos Tinhorão faz um caminho semelhante ao buscar explicações socioeconômicas e culturais que expliquem o despontar de escritores inclinados para a estética no Ceará: a partir do surgimento de uma classe média e da afloração de variados grupos literários. Tinhorão (2006) afirma que o autor de *O cabeleira*, Franklin Távora (1842-1888), nascido no Ceará, não produziu um naturalismo cearense, por estar integrado à vida literária do Recife; diferentemente de Oliveira Paiva e de Rodolfo Teófilo,

ativos na imprensa cearense. Mesmo integrados a um projeto cultural comum na província, esses dois últimos manifestaram o naturalismo em suas obras de formas distintas e peculiares.

Em *A fome*, Teófilo escancara a tragédia e os horrores da fome, da miséria e das mortes provocadas pela seca por meio de descrições duras e detalhadas, carregadas de cientificismo. Enquanto isso, Oliveira Paiva se detém na descrição dos cenários, da natureza, explorando a utilização das cores. Há, em diversos momentos, comparações estabelecidas entre as personagens com características do universo “animal”, como comumente se utiliza nas obras ditas naturalistas, mas são menos exploradas em relação à obra de Teófilo.

2.3 Falsa democracia

Em “O Efeito de Real” ([1968] 2004), Roland Barthes afirma que um “novo verossímil” está presente na estética das obras da modernidade que nasce com o realismo, cujas descrições se voltam a um referencial e produzem um efeito de real. Portanto, as descrições que aparentemente teriam uma carência de significado tornar-se-iam o significante no realismo:

Essa nova verossimilhança é muito diferente da antiga, pois não é nem o respeito das “leis do gênero” nem mesmo a sua máscara, mas procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão. A desintegração do signo – que parece ser a grande causa da modernidade – está certamente presente no empreendimento realista, mas de maneira regressiva de algum modo, pois que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando se trata, ao contrário, hoje, de esvaziar o signo e afastar infinitamente o seu objeto até colocar em causa, de maneira radical, a estética secular da “representação”. (Barthes, 2004, p. 190)

Tal postura diante da descrição realista é questionada por Jacques Rancière em “O efeito de realidade e a política de ficção” ([2009] 2010), quando parte da análise de Barthes para criticar a abordagem estruturalista em torno da descrição, considerada “supérfluo” na narrativa. Para ele, Barthes, ao afirmar que esse “excesso” descritivo é uma confirmação do real, “dá uma formulação sistemática para o desprezo modernista pelos objetos inúteis que ficam no caminho da organização estrutural da obra de arte” (Rancière, 2010, p. 76). O filósofo afirma que a descrição, na verdade, apresenta uma significação política democrática, em que tal insignificância dos detalhes na verdade se trata de elementos igualmente importantes. Esse tipo de narrativa, segundo ele, representa o oposto do romance “aristocrático”.

Rancière também retoma a referência à Gustave Flaubert (1821-1880), utilizada por Barthes – a novela *Um coração simples* (1877), que traz vivências e sentimentos da criada Félicité – para explicar que um elemento aparentemente “ocioso” na narrativa, na verdade “é o

lugar e o momento de uma bifurcação de momentos muito mais radical” (Rancière, 2010, p. 77). Portanto, “a ‘insignificância’ dos detalhes equivale à sua perfeita igualdade”, já que apresenta pessoas cujas vidas eram insignificantes, em relação ao romance tradicional (dos tempos monárquicos e aristocráticos). Em relação à “nova verossimilhança”, ele afirma que, na verdade, verossimilhança é aquilo que pode ser esperado de um indivíduo vivendo em determinada situação, com suas percepções e sentimentos peculiares.

O efeito de realidade é um efeito de igualdade [*entre diferentes tipos de personagens*]. Mas a igualdade não significa somente a equivalência entre todos os objetos e sentimentos descritos pelo romancista. Não significa que todas as sensações são equivalentes, mas que qualquer sensação pode produzir em qualquer mulher pertencente às “classes mais baixas” uma aceleração vertiginosa, fazendo-a experienciar as profundezas da paixão. (Rancière, 2010, p. 79)

Rancière critica a lógica representativa de causa e efeito, que considera a descrição “excessiva” como uma afirmação do real, um resíduo dentro da estrutura, e entende o novo enredo literário como um enredo dos tempos da democracia, que separa a ação de si mesma. Tal enredo democrático significaria o fim do paradigma aristocrático/representacional, cujo padrão da ficção vinculava pensar, sentir e fazer.

Tomamos as reflexões de Barthes e de Rancière acerca do assunto para tratar sobre a descrição nos romances de Oliveira Paiva, no que diz respeito aos detalhes narrativos. Ora, se inexistia uma aristocracia no Ceará, para romper com esse paradigma na representação, à qual se refere Rancière, bastava partir de qualquer representação social. Porém, se considerássemos a perspectiva barthesiana sobre a descrição realista, excluíramos a relevância desse recurso nos romances de Paiva, fundamentais na construção de sua obra. No caso do romance *A Afilhada*, as descrições apresentam os pobres como integrantes do cenário. No romance *Dona Guidinha do Poço*, as descrições se concentram em pintar a natureza, que não se detém a uma imagem da seca, mas de vida e de beleza.

Entendemos que os “resíduos irredutíveis” de gestos miúdos, atitudes transitórias ou objetos insignificantes, aos quais se refere Rancière, que poderiam soar como irrelevantes, conforme o pensamento barthesiano, na verdade mostram muito acerca do enredo e das personagens. No caso de *Dona Guidinha do Poço*, a divisão entre classes sociais, com Margarida como filha do capitão-mor, garante à protagonista prestígio social e bens oriundos de uma herança simbólica, patriarcal e material, o que já é bastante para uma mulher dentro da estrutura daquela sociedade. Em *A Afilhada*, a protagonista que dá nome ao romance sequer possui bens materiais. Além dela, nenhuma das outras personagens principais faz parte de

qualquer grupo aristocrático, o que chega a ser uma questão levantada pelos pais de Maria das Dores ao pretender casá-la com um visconde de título comprado.

Para o escritor Oliveira Paiva, no ensaio “O que vem a ser uma obra naturalista?”, de 31 de janeiro de 1888, uma obra naturalista se revelava pela natureza pintada, pela excursão minuciosa que poderia ser realizada pelo leitor, ou seja, pela descrição. Ele cita Diderot, em *Pensamentos sobre a interpretação da natureza*, e a necessidade de uma “imitação mais rigorosa da natureza”. Portanto, Paiva conclui que:

A imitação rigorosa da natureza é, portanto, não somente copiar, mas produzir, proceder, criar no rigor das leis naturais. Uma obra naturalista é **como um fruto completamente sazonado**, que pressupõe uma série de fenômenos perfeitamente realizados, sem teratologia, sem influção estranha.

O naturalismo é uma arte vasta, indefinida. Ninguém poderá jactar-se de ser um naturalista, do mesmo modo que ninguém dirá: – eu sou sábio; – porque não se trata de escolas, nem de sistema. Seria uma imodéstia. (Paiva, 1888, p. 3, grifos nossos)

Embora tais leis naturais aparentemente sejam aspectos subjetivos, há uma considerável preocupação com esse “fruto sazonado”, onde cabe a representação de uma estrutura social local, da qual o escritor faz parte, tendo como suporte a descrição. Para Paiva, havia os escritores que se apegam à imaginação, que não têm responsabilidade em produzir uma obra naturalista, e os que “preferem abismar-se durante a vida inteira no seio da Criação e daí prescrutando as infinitas e imutáveis leis, fazer sentir aos seus semelhantes a beleza suprema da verdade, na tendência contínua para o real, para o inatingível, esses têm o que perder” (Paiva, 1888, p. 3). Esses criariam um mundo à “imagem e semelhança”.

O ideal de procedimento naturalista do escritor, voltado para os detalhes, é colocado como um meio de investigar a realidade de forma microscópica. Natureza e cultura, portanto, são apresentadas pela perspectiva da natureza, não no sentido scientificista ou por meio de traços instintivos, de uma natureza animal, vegetal ou mineral, mas como uma percepção do real. O método de construção detalhada dos cenários, personagens e enredo, apoia-se na necessidade de causar um sentimento de verdade no intuito de levantar as contradições presentes nessa realidade. Portanto, ao colocar o naturalismo como fora de uma escola ou de um sistema, Paiva entende a tendência estética dentro de uma abordagem de aclimatação, que não deveria ter necessariamente um vínculo direto ao modelo europeu, representando na literatura os perfis sociais locais. Para o escritor, o naturalismo demandaria um modelo artístico independente, uma forma quase que espontânea de representação, de uma criação “divina”, em que coloca o escritor como um “Deus”, ligado à natureza, portanto, à “natureza” local.

Quando devo, pois, dizer que uma obra é naturalista?
 Cada qual faça como quiser, mas procedo é pelo modo seguinte:
 Sem me importar com o molde do livro, entro na leitura como se me aventurasse a uma excursão minuciosa, a percorrer, por exemplo, uma floresta que me interesse até pelos seres infinitíssimos, ou a visitar, no caráter de policial, uma casa onde se deu um crime que se oculta. Se cango, volto. Depois, torno.
 Faço por ler o livro, guardadas as proporções de tempo, mais ou menos como ele foi escrito. Começo a viver multiplicadamente com os personagens, e sobretudo, a me apaixonar, com o autor a quem encontro de vez em quando, – pela natureza que ele pinta. E assim vou indo. E, se, depois de ler a última palavra, meditando sobre aqueles dias de convivência impalpável, eu não sofrer um vácuo nas minhas ideias; se me sentir cheio de natureza e de verdade, e for direitinho à concepção do autor, como pela fresta coada pelo telhado lobrigo o disco do sol, então me curvo perante o autor do livro, que é mais um Deus que criou um novo cosmos para a minha inteligência e para o meu sentimento, e digo que li uma obra naturalista. (Bert, 1888, p. 3)

Na perspectiva do universo ficcional, o escritor é colocado como um “Deus” que criou um novo cosmos. Portanto, pode soar contraditório se pensarmos na intenção de representar a sociedade local, uma vez que parte de uma natureza pintada muito mais como método, do que necessariamente em se tratando de uma realidade exterior. No entanto, se quando ele diz que “o artista para penetrar na natureza tem de atravessar a sociedade que o produziu” (Bert, 1888, p. 3) vem de um sentido estrito, de representação da sociedade cearense, remete-nos a um reforço do projeto de universalidade. Embora seja um ideal, entendemos que o método atravessa as intenções do escritor, portanto, é parcial. Se um novo cosmos e a universalidade perpassam às visões de mundo de um “deus” escritor homem branco, ela reforça o sistema de valores sociais que o colocam no topo da hierarquia. É importante ressaltar que essa era uma visão do período, na Europa, no Brasil, no Sudeste ou no Ceará; e que a presente pesquisa traz uma análise a partir de pressupostos teóricos contemporâneos.

Tzvetan Todorov, ao abordar o nascimento da estética moderna em *A Literatura em Perigo* ([2008] 2009), explica os movimentos que transformam a concepção de arte no século XVIII, remetendo-nos às concepções de arte levantadas por Paiva:

(...) os dois movimentos que transformam no século XVIII a concepção de arte, isto é, a assimilação do criador a um deus fabricante de microcosmo e a assimilação da obra a um objeto de contemplação, ilustram a progressiva secularização do mundo na Europa ao mesmo tempo em que contribuem para a nova sacralização da arte. Nesse momento da história, a arte encarna tanto a liberdade do criador quanto a sua soberania, sua auto-suficiência e sua transcendência em relação ao mundo. Cada um dos movimentos consolida o outro: a beleza se define como aquilo que, no plano estrutural, é organizado com o rigor de um cosmo. A ausência de finalidade externa é, de algum modo, compensada pela densidade das finalidades internas, ou seja, pelas relações entre as partes e os elementos da obra. Graças à arte, o ser humano pode atingir o absoluto. (Todorov, 2009, p. 52).

É interessante ressaltar que uma obra de arte tem elementos estéticos que não estão necessariamente limitados apenas ao seu contexto social. Porém, qualquer produção parte de uma conjuntura ao qual está inserida. Entender o escritor como um deus e a obra como um cosmo são formas de cravar uma universalidade inquestionável da arte. Como já dito, o conceito de universalidade parte de uma visão de mundo eurocêntrica, cuja ideia de humanidade passa a ser estabelecido por meio de um sistema de valor. Essa distinção não é apenas entre os seres humanos e outros seres sencientes. Ela ocorre, sobretudo, diferenciando aqueles que seriam mais humanos, não contemplando todos os tipos de sociabilidades ou culturas.

Em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), quando Ailton Krenak aborda a vaidade da “humanidade” e contrapõe a civilização imposta pela colonização com a resistência dos povos indígenas, o ativista indígena nos diz o seguinte:

Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade. Nós não somos as únicas pessoas interessantes no mundo, somos parte do todo. Isso talvez tire um pouco da vaidade dessa humanidade que nós pensamos ser, além de diminuir a falta de reverência que temos o tempo todo com as outras companhias que fazem essa viagem cósmica com a gente. (Krenak, 2019, p. 15)

De volta à questão da descrição no romance realista, acreditamos que, se a descrição abre possibilidade para uma democracia como propõe Rancière, na obra de Paiva esse elemento poderia ser entendido como um recurso utilizado para trazer diferentes camadas sociais, em que todos os grupos estão presentes. No entanto, essa representação é superficial e negativa em se tratando das personagens negras, pobres e femininas, portanto, não há de fato democracia em nenhum dos dois romances. Essa diferença entre as personagens será detalhada nos capítulos seguintes, e pode ser notada na obra de outros escritores. Sobre o silenciamento das personagens, Regina Dalcastagnè (2012), em *Literatura contemporânea: um território contestado*, conclui:

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar *em nome* deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. O termo chave, nesse conjunto de discussões, é representação, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais. De fato, representação é uma palavra que participa de diferentes contextos – literatura, artes visuais, artes cênicas, política, direito – e sofre um processo permanente de contaminação de sentido (Pitkin, 1967). O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece

determinadas representações da realidade, mas, sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. (Dalcastagnè, 2012, p. 12)

Nesse trabalho, a pesquisadora aborda a literatura contemporânea, apresentando discussões sobre a falta de representatividade entre escritores. No entanto, suas colocações podem ser tomadas para compreender os percursos da história da literatura brasileira. Entendemos que não é possível encontrar democracia quando negros são silenciados ou representados como moralmente degradados; quase sempre em posição de subserviência aos brancos, sem termos ideia dos seus sentimentos, vontades e de sua história. Muito menos quando as mulheres que não seguem os ideais da família burguesa são demonizadas pelos narradores e demais personagens da trama. Quando esses grupos subalternizados não têm igual espaço de autorrepresentação na literatura brasileira – com publicações em grandes editoras, atenção dos críticos e divulgação dos seus trabalhos na imprensa ou na universidade – essa democracia não tem como se realizar efetivamente. Todos esses assuntos serão aprofundados ao decorrer deste trabalho.

Neste primeiro capítulo, abordamos a influência colonialista na literatura latino-americana. Foi levantada a revisão bibliográfica sobre a obra de Oliveira Paiva. Verificamos como a crítica literária, ao longo do século XX e XXI, tem classificado a obra do escritor, entre o regionalismo e o naturalismo, seja por questões estéticas, de valoração artística, ou por interesses editoriais. Também discutimos o papel da descrição no romance realista e a suposta democracia proporcionada por esse recurso. Desse modo, percebemos que a obra de Oliveira Paiva se utiliza da descrição e não é democrática, assim como a tradição racista do cânone literário brasileiro, como poderemos confirmar no capítulo seguinte.

3 BRANQUITUD E A TRADIÇÃO LITERÁRIA RACISTA

O inventário de Guidinha registra “vinte e três escravos” (Paiva, 1993, p. 9), no tópico dos “bens móveis”, em meio a vacas paridas, novilhos, bezerros e outros animais. Nesse romance, as personagens negras nomeadas são Naiú, Luísa, Corumba, Maria Velha, Samangolé e Gina, mãe do “molequinho” Anselmo. Entre eles estavam o vaqueiro Antônio e sua família, a família dos retirantes, o casal Silveira e Carolina, com seus filhos, cunhados e noras. É Naiú quem assassina o major Quim, a mando de Guida, sugerido por Silveira.

Em *A Afiliada*, a casa da família Góis era mantida pelo trabalho de Mãe Zefa, tio Raimundo, Ângela, Benedita, Honorata e do “molequinho” Joaquim. Nas duas narrativas, as pessoas negras, de pele escura e pobres são a base da mão de obra, na mesma proporção que aparecem menos, como se os narradores pouco tivessem interesse em saber sobre suas vidas. Ao fazer o exercício de ler as entrelinhas dos enredos para encontrar o que não está escrito, constatamos que negros estão em uma espécie de “não-lugar” nas escolhas narrativas, pois, quando aparecem, quase sempre são porta-vozes da história dos brancos.

Antes de iniciarmos a análise detalhada dos romances, refletimos sobre o lugar dos brancos e dos negros na literatura de Oliveira Paiva. Tal reflexão é fundamental por evidenciar a branquitude nas obras, mas também na crítica literária. Em geral, o lugar de subalternidade de negros e negras é “naturalizado”, seja na literatura ou na sociedade brasileira, reforçando o apagamento desses indivíduos por parte dos brancos. Ao invés de se perceber a crueldade do sistema que os explorou e os inferiorizou, simplesmente aceita-se o lugar do “Outro”, como parte de um “momento histórico” que não nos desrespeitaria ou que supostamente não existiria mais, sem enxergar as consequências nas diversas estruturas: no incipiente registro, por parte da crítica literária branca, da presença de escritores e personagens negros e indígenas na história da literatura brasileira.

Silvia Rivera Cusicanqui (2010), em *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, ao abordar a cultura andina, afirma que há um colonialismo interno nos discursos decoloniais de estudos acadêmicos. Segundo ela, a falta de uma prática política efetiva converte essa abordagem em adorno multicultural do neoliberalismo. Esse é o risco o qual recai esta tese. Uma maneira encontrada para evitar esse tipo de prática, é buscar entender o lugar de privilégio dos brancos ao perceber a branquitude enquanto um sistema de valores, e não só como o privilégio pela cor da pele, refletindo sobre as consequências do colonialismo na literatura, na representação das personagens, e no modo como a crítica literária tem se posicionado. Ao expor o privilégio da branquitude, que parte de

um olhar de cima, também compreendemos que fazemos parte desse complexo sistema de opressão.

3.1 Questões raciais no Brasil e na pesquisa acadêmica

As questões raciais são um tema frequente entre os antropólogos e estudiosos que se propuseram a pensar a formação do Brasil²⁶. Não temos a pretensão de apresentar um novo olhar sobre as discussões de raça por se tratar de uma pesquisa literária. No entanto, entendemos como fundamental trazer tais reflexões ao campo literário, uma vez que a literatura produzida no final do século XIX se propunha a desenhar o Brasil – e, muitas vezes, reproduzia um ideal de nação vigente na época, racista e machista.

Em uma sociedade heterogênea como a brasileira, o recorte de classe social, gênero/sexo e raça/etnia ajuda significativamente na compreensão das diferenças de representação. Para analisar as personagens a partir desse recorte, faz-se necessário compreender cada uma dessas categorias. A nosso ver, quando tratamos de classe, para o imaginário geral não há dúvidas de que abordamos acerca das camadas que separam os ricos dos pobres.

No caso do gênero/sexo também é possível identificar, com mais facilidade, que se trata da diferenciação entre masculino e feminino, homem e mulher. Por se tratar de romances brasileiros do final do século XIX, abordamos a questão do gênero/sexo sob a perspectiva homem/mulher, masculino/feminino uma vez que não eram tão recorrentes narrativas que trouxessem questões envolvendo outras orientações sexuais, sexualidades ou identidades de gênero²⁷. Para esta tese, as questões de gênero são fundamentais para entender a representação das personagens mulheres, ademais dos limites construídos socialmente entre feminino e masculino, especialmente quando se trata da protagonista de *Dona Guidinha do Poço*. Esse assunto será discutido no próximo capítulo.

De toda maneira, ressaltamos que nossa perspectiva aponta para uma tendência do período. Apesar disso, há romances brasileiros dessa mesma época que tratam a sexualidade além da relação homem e mulher, a exemplo da cena entre a prostituta Léonie e sua afilhada Pombinha, no romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, em que a primeira força uma

²⁶ A exemplo de Silvio Romero, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Florestan Fernandes, Sérgio Buarque de Holanda e tantos outros. Kabengele Munanga (1999), que será citado neste tópico, faz uma importante análise sobre como os pensadores brasileiros trabalharam o ideal de formação de nação em *Redisputando a Mestiçagem no Brasil*.

²⁷ Há diversos estudos e abordagens que vão além das questões binárias aqui citadas, mas optamos por esse recorte por melhor se adequar ao corpus de estudo.

relação sexual com a segunda; e o romance *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha (1867-1897), em que há uma relação amorosa interracial, em ambiente militar, entre os marinheiros Amaro, protagonista homem negro, e Aleixo, um homem branco. Em ambas as narrativas, por se tratar de romances naturalistas, há uma tendência em abordar a sexualidade a partir da patologia ou da animalização.

No que se refere à raça/etnia, há uma tendência a racializar o que é considerado “não-branco”: o indígena, o preto e o pardo²⁸, por exemplo. O branco não é considerado raça, sendo tratado a partir de um ideal universal. Neste trabalho, no entanto, quando abordamos raça/etnia, entendemos sob a perspectiva da branquitude, que nos revela as relações de poder desses indivíduos na sociedade brasileira e na representação romanesca.

No Brasil, há um imaginário de formação de nação oriunda da miscigenação do indígena, do negro e do branco conhecido como o mito das três raças, que se fortaleceu ao longo da história brasileira tanto no senso comum, como a partir do trabalho de importantes pensadores, a exemplo da obra de Gilberto Freyre, *Casa-grande & Senzala* (1933), que destrincha a configuração da família patriarcal brasileira. Sua obra remonta a uma suposta “democracia racial” que fortalece esse conceito, mas não cita diretamente tal mito.

Kabengele Munanga (1999), em *Redisputando a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*, trata da mestiçagem e do ideário do branqueamento promovido pela “elite brasileira”, que fez parte do projeto de identidade nacional. O antropólogo defende que os estudiosos de mestiçagem partem de afirmações não apoiadas em fatos biológicos, mas em interpretações sociológicas desses fatos, mesmo que não percebam.

A visão raciologista da mestiçagem combinada ao determinismo biológico desembocou no alargamento do seu campo conceitual, recobrindo simultaneamente a hibridez do patrimônio genético e os processos de transculturação entre grupos étnicos cujos membros estão envolvidos na mestiçagem, embora os dois fenômenos não sejam necessariamente concomitantes e interligados. A visão populacionista possibilita distinguir a mestiçagem biológica – a miscigenação – das interações sociais que dão lugar a situações de transculturação. (Munanga, 1999, p. 19)

Ao abordar a mestiçagem no pensamento brasileiro, Munanga explica que no final do século XIX os pensadores se alimentaram de referenciais teóricos ocidentais, mas ainda

²⁸ Ainda que seja uma classificação controversa, entendida como uma forma de apagamento do indígena e/ou do negro, é utilizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), cujo censo se baseia na autodeclaração racial. Seria referente a pessoas de variada ascendência étnica. Atualmente é a identificação de parcela da população negra, composta por pretos e pardos. O IBGE distribui a população em cinco categorias: branca, preta, parda, amarela (descendentes de chineses, japoneses, taiwaneses ou coreanos, portanto, de famílias oriundas do Leste Asiático) e indígena.

assim trouxeram propostas originais no ideal de formação de nação. O antropólogo reforça que, para tais pensadores, a sociedade brasileira seria construída segundo o modelo hegemônico racial e cultural branco, ao qual deveriam ser assimiladas todas as outras raças e suas produções culturais, promovendo o etnocídio. Esse projeto está visivelmente desenhado nos dois romances analisados nesta tese, em que se prioriza um “mestiço” embranquecido, seja fenotípicamente ou culturalmente e nos remete ao ideal do sertanejo miscigenado semelhante ao branco; ou do “cearense” que estaria entre o “moreno claro” e o “branco”, portanto, embranquecido, descendente do português e do sertanejo, o qual seria descendente do indígena. Esses matizes se intensificam segundo a classe e o gênero.

Aníbal Quijano (2000) explica o surgimento da diferenciação entre negros e brancos em “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. Segundo ele, a dominação colonial instituiu um novo padrão de poder por meio da classificação social da população através da ideia de raça, formando novas identidades sociais, como indígenas, negros e mestiços, por exemplo. Esse padrão de superioridade racial foi resultado do capitalismo colonial moderno eurocentrado, cuja repercussão sentimos até os dias de hoje.

A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez tenha se originado como uma referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que logo foi construída como uma referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos. (Quijano, 2000, p. 202, tradução nossa)²⁹

Tanto para Quijano como para Munanga, e para uma série de outros pensadores, há uma diferença evidente entre o racismo produzido nos países de colonização ibérica e anglo-saxão. Munanga (1999) explica que, nos Estados Unidos, qualquer traço de ascendência negra torna uma pessoa negra, independentemente do fenótipo, em que se utiliza a regra da hipodescendência, ou seja, a filiação ao grupo inferiorizado. Já na África do Sul do *apartheid*, o sistema de classificação racial dividia branco, negro e mestiço, este último como uma categoria apartada (Munanga, 1999). Conforme o pesquisador, o mestiço no Brasil englobaria um ideal de nacionalidade que mesclaria branco, índio e negro.

Se na América do Sul o branco é o branco português ou espanhol, na Europa, portugueses e espanhóis não são brancos em referência aos ingleses ou aos nórdicos. É o que explica Lourenço Cardoso (2020), em *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre o*

²⁹ “La idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América. Quizás se originó como referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados, pero lo que importa es que muy pronto fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas diferenciales entre esos grupos” (Quijano, 2000, p. 202).

pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional, ao tratar sobre o projeto de embranquecimento da população brasileira com o fim da escravização e sobre o sistema hierárquico envolvendo a branquitude:

Resgatando que o branco português é também um branco não-branco, isso significa menos branco se comparado ao branco inglês, isso diz respeito à hierarquia entre os próprios brancos. O branco brasileiro revigorou a não branquitude do branco português, de origem judaica, moura, africana, simplesmente, por descender do branco não-branco português e não-brancos: indígenas e africanos.

Ser branco brasileiro também pode ser considerado uma pessoa de valor. (...) O branqueamento alcança-o em sua intenção de ser mais branco, de se colocar numa hierarquia racial superior entre os próprios brancos. (Cardoso, 2020, p. 28).

Portanto, os diferentes tipos de colonização acarretaram diferenças nas manifestações do racismo. Se o ideal de mestiçagem foi por muito tempo utilizado como forma de ocultar o racismo evidente, há quem questione a intensidade do racismo em comparação aos Estados Unidos. Trata-se, porém, de mecanismos diferentes. Luciana da Cruz Brito (2014) explica como a mistura das raças no Brasil foi apropriada no projeto pós-abolição nos Estados Unidos, ao ser abordada desde a perspectiva do atraso e da degeneração social. A historiadora explica que em geral a sociedade branca estadunidense das regiões norte e sul condenava a mistura racial.

A mistura racial associada aos privilégios dos libertos no Brasil compunha um cenário nada agradável para os imigrantes confederados [*da região sul escravista*]. Embora alguns viajantes garantissem que no Brasil havia, sim, distinções baseadas na cor da pele, que asseguravam o lugar privilegiado da população branca, as notícias de que, no país, não havia preconceito racial dava a impressão de que esta sociedade não possuía este elemento fundamental para regular as relações entre negros e brancos e uma vez que a igualdade racial era algo que fazia os sulistas se recusarem a ficar no seu próprio país, foi desconcertante perceber que africanos e seus descendentes no Brasil poderiam encontrar brechas que lhes permitissem alguma ascensão social. (Brito, 2014, p. 190)

A necessidade de racializar o branco no contexto brasileiro se faz evidente como forma de partir de uma nova perspectiva de análise literária. O objetivo é evitar a abordagem do “negro-tema” (Ramos, 1995), mudando o foco da problemática, já que o poder da branquitude acaba por colocar as personagens negras no lugar de “Outro”. A nosso ver, esse “Outro”, da perspectiva das vozes narrativas dos romances, apresenta-se de diferentes maneiras: são as mulheres, os negros, os pobres, os marginalizados.

Sobre a questão do “negro-tema”, Guerreiro Ramos ([1982] 1995), em “Patologia Social do ‘Branco’ Brasileiro”, diz que há uma contradição entre as ideias e os fatos das relações de raças no País. “No plano ideológico, é dominante ainda a brancura como critério de estética

social. No plano dos fatos, é dominante na sociedade brasileira uma camada de origem negra, nela distribuída de alto a baixo” (Ramos, 1995, p. 216).

Segundo Lourenço Cardoso (2010), “A branquitude é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivo, isto é, materiais palpáveis que colaboram para construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação racial ‘injusta’ e racismo” (Cardoso, 2010, p. 611). Quando se trata do significado da branquitude, é recorrente o pensamento de que o branco não possui raça ou etnia, com o ser branco considerado como padrão normativo único (Cardoso, 2010). Em outra pesquisa, o historiador explica:

A branquitude significa pertença étnico-racial atribuída ao branco. Podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, como um poder de classificar os outros como não-brancos e dessa forma, significar menos do que ele. Ser branco se expressa na corporeidade, isto é, a brancura, a expressão do ser, e vai além do fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais. Ser branco significa mais do que ocupar os espaços de poder. Significa a própria geografia existencial do poder. O branco é aquele que se coloca como o mais inteligente, o único humano ou mais humano. Para mais, significa ter vantagens econômicas, jurídicas, e se apropriar de territórios dos Outros. A identidade branca é a estética, a corporeidade mais bela. Aquele que possui a História e sua perspectiva. No ambiente acadêmico, ser branco significa ser o cientista, o cérebro, aquele que produz conhecimento. Enquanto ser negro significa ser o objeto analisado por ele. (Cardoso, 2020, p. 13)

Cardoso (2020) comenta a utilização dos termos branquitude e branquidade³⁰ nas pesquisas sobre o tema, em que destaca não considerar a distinção relevante, uma vez que, segundo ele, é um mecanismo hierárquico entre os próprios brancos para se diferenciarem. Isso porque os brancos com branquitude seriam, supostamente, pessoas com autocritica contra seus privilégios raciais. Em se tratando desse debate, optamos simplesmente pelo termo branquitude, sem essa diferenciação, por entendermos o privilégio branco como uma questão estruturante.

Silvio Almeida (2019), em *Racismo Estrutural*, aponta três concepções do racismo, que são: individualista, institucional e estrutural. Tais conceitos partiam, respectivamente, das relações entre: racismo e subjetividade; racismo e Estado; racismo e economia. Ao explicar sobre o racismo institucional, Almeida (2019) afirma que os parâmetros discriminatórios baseados na raça servem para manter a hegemonia do poder, de modo que a cultura, os padrões estéticos e as práticas de poder de um determinado grupo se tornam o “horizonte civilizatório

³⁰ Segundo Lourenço Cardoso, o termo aparece em 2005 como uma proposta de Edith Piza, ganhando vigor com Camila Moreira (2012). “A branquidade diria respeito à identidade racial do branco que não questiona seus privilégios raciais, e a branquitude se refere aquele branco que questiona as vantagens raciais, caso da própria Edith Piza. A autora propõe a distinção entre branquitude e branquidade depois que a mesma fez uso somente do termo branquitude em trabalhos anteriores (PIZA 2000; 2002). A distinção trata-se de uma proposta, uma ideia sem lastro na realidade até o presente momento” (Cardoso, 2020, p. 210).

do conjunto da sociedade” (Almeida, 2019, p. 28). Isso explica a dificuldade de ascensão de negros, naturalizando o domínio do grupo formado por homens brancos.

Em se tratando do racismo estrutural, o filósofo afirma que o racismo é decorrência da própria estrutura social, se expressando como desigualdade política, econômica e jurídica, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. Desse modo, comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. “(...) O que queremos enfatizar do ponto de vista teórico é que o racismo, como processo histórico e político, cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática” (Almeida, 2019, p. 34).

A partir dessas reflexões, percebemos como a branquitude domina os espaços de poder e se mantém no centro, propagando o racismo, seja no discurso literário, seja em outras esferas, inclusive se apropriando do conceito de racismo estrutural para justificar atos discriminatórios individuais. Portanto, entendemos que ignorar o racismo na literatura brasileira é uma maneira de perpetuar essa estrutura.

Acreditamos que se utilizar apenas do referente europeu para a análise literária é cair na armadilha da dívida impagável, consequência da apropriação cultural dos brancos em relação às demais culturas, além de valorizar códigos culturais que são de acesso e domínio de apenas uma parcela da população.

Se a bossa nova criada na Zona Sul carioca não é questionada como devedora do samba ou de suas raízes afros³¹, mas é enfatizada como um exemplar movimento musical; ou se o poeta Vinícius de Moraes não teve seus sambas duramente criticados por não manter todos os referentes originais que lhe inspiraram e foram apropriados, como um código valorativo estético afro-brasileiro, por que o inverso ocorre? Por que a literatura produzida por negros e indígenas deveria seguir os esquemas estéticos da branquitude para serem valorados? Provavelmente porque os espaços de validação desses trabalhos, como jornais, editoras e universidades, estão ocupados por pessoas brancas, cuja apreciação mantém tais diferenças.

Lélia González (2018) afirma que “o racismo constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira” (González, 2018, p. 191). Por conseguinte, justificar o racismo na literatura do século XIX como decorrente do momento histórico é uma maneira de

³¹ Sabemos que o continente africano engloba países e etnias diferentes. Quando falamos de uma origem africana, provavelmente se trataria das regiões do continente de onde essa população foi sequestrada para o Brasil, a exemplo da África Centro-Oeste, hoje região ocupada por Angola, da costa Leste africana, Moçambique, e da região do Golfo do Benin, sudoeste da atual Nigéria (IBGE, 2000).

manter o poder da branquitude, desconsiderando a responsabilidade dos brancos e as consequências presentes até os dias de hoje. O silenciamento dos pesquisadores em relação à tradição racista de representação é uma maneira de perenizar essa estrutura. González explica, de maneira irônica, os efeitos do racismo e o lugar em que os negros foram colocados na sociedade brasileira:

Ora, na medida em que nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação, caberia uma indagação via psicanálise. (...) por que o negro é isso que a lógica da dominação tenta (e consegue muitas vezes, nós o sabemos) domesticar? (...)

A primeira coisa que a gente percebe, nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que o negro tem mais é que viver na miséria. Por que? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice, etc. e tal. Daí, é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha (...), pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados.

Racismo? No Brasil Quem foi quem disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. (González, 2018, p. 193-194)

Desse modo, Lélia González nos evidencia a hipocrisia das relações raciais brasileiras sob a perspectiva das pessoas brancas, que têm negado o racismo no Brasil de modo a reforçar a exclusão de maneira sistemática.

Voltando a tratar diretamente do corpus desta tese, apesar de ser notável uma possível inclinação favorável de Oliveira Paiva ao movimento dos negros na província do Ceará, o escritor parte de determinada posição social que provavelmente refletiu na construção das personagens dos romances. Dentro do seu contexto histórico, o escritor pode ser entendido como progressista, por valorizar a democracia, a república e a abolição.

No entanto, se tratava de uma tendência entre os intelectuais da época defender esses movimentos considerados avançados, alinhados, inclusive, aos ideais revolucionários europeus. Por isso, não justifica que devamos ignorar as questões relacionadas à branquitude evidente nos grupos que produziam literatura no Brasil e no Ceará, que reforçaram uma história de apagamento de negros e de indígenas. Demarcar esse lugar não significa estabelecer um sistema de valores. Trata-se de um mecanismo para entender os silenciamentos e melhor compreender as motivações que podem ter levado a determinados grupos sociais ganharem destaque nas narrativas em detrimento de outros, assim como perceber a forma como negros e brancos foram retratados. Ressaltamos que apontar essas questões não determinam um entendimento absoluto das construções ficcionais do escritor.

Em relação à branquitude no espaço da universidade, trazemos as reflexões do artigo “Quando a identidade racial do pesquisador deve ser considerada: paridade e assimetria racial” (Schucman; Costa; Cardoso, 2012). Nesse trabalho, os pesquisadores problematizam a representação hegemônica que se tem de raça na produção científica. Ao tratarem das suas áreas de estudo, psicologia e sociologia, colocam o questionamento sobre a prevalência de brancos nos eventos acadêmicos, com a participação quase irrigária de pesquisadores pertencentes ao grupo racial majoritário brasileiro; e a falta de incômodo dos cientistas brancos com essa discrepância. “Histórias de grupos europeus não são propagadas como se fossem exclusivamente de brancos? Por que pesquisadores brancos que estudam assuntos ligados à negritude não são acusados de enviesarem suas pesquisas?” (Schucman; Costa; Cardoso, 2012, p. 17). Ao que concluem:

Negros e brancos, quem deve estudar quem? Acreditamos que a paridade e a assimetria racial são recursos possíveis e necessários para a realização de pesquisas acerca das relações raciais, cada qual colabora de forma singular com esse que é um campo de pesquisa que ainda precisa ser ampliado no Brasil. (Schucman; Costa; Cardoso, 2012, p. 27).

Na literatura, é comum se utilizar como justificativa o fato de serem objetos de pesquisa, em geral, produções artísticas ficcionais, ignorando a forma como as relações raciais também se estabelecem nesse campo de estudo. Com mais de 55% da população autodeclarada preta e parda em 2022, conforme a última pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o perfil do escritor no País em geral não é condizente com a maior parte dos brasileiros, o que reflete, portanto, nos personagens das obras literárias.

A partir de um corpus de 258 obras, Regina Dalcastagnè (2008) concluiu que o romance brasileiro contemporâneo evidencia as relações raciais e o preconceito a partir do silêncio. O levantamento de Dalcastagnè (2008) corresponde à totalidade das primeiras edições de romances de autores brasileiros publicadas pelas três editoras mais prestigiosas do País nos últimos 15 anos antes da divulgação da pesquisa. A crítica literária constatou que as personagens negras são minoritárias e têm sua representação ser estereotipada. Ademais, que a personagem do romance brasileiro contemporâneo é branca, somando 79,8% do total. Apesar de não termos dados estatísticos de outros períodos, é difícil acreditar que sejam melhores.

No conjunto, são 165 escritores diferentes, sendo que os homens representam 72,7% do total de autores publicados. Mas a homogeneidade racial é ainda mais gritante: são brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os “não-brancos”, como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%). (Dalcastagnè, 2008, p. 89)

Em relação a cor e a posição da personagem nos romances, eram brancos 84,5% dos protagonistas, 77,9% dos coadjuvantes, 86,9% dos narradores. Os negros são 7,9% das personagens, sendo 5,8% dos protagonistas e 2,7% dos narradores (Dalcastagnè, 2008). Sobre a ocupação das personagens, entre os brancos eram: 9,8% dona-de-casa; 8,5% artista (teatro, cinema, artes plásticas, música); 6,9% escritor; 6,8% estudante; 6,3% sem ocupação; 6,1% professor; 5,4% jornalista, radialista ou fotógrafo, 4,8% sem indícios; 4,7% comerciante; 3,2% bandido/contraventor³².

Por sua vez, entre os negros 20,4% eram bandido/contraventor; 12,2% empregado (a) doméstico (a); 9,2% escravo; 8,2% profissional do sexo; 6,1% dona de casa; 6,1% artista (teatro, cinema, artes plásticas, música); 5,1% estudante; 4,1% escritor; 4,1% governante; 4,1% mendigo; 4,1% oficial militar; 4,1% professor; 4,1% religioso; 4,1% não pertinente³³.

A partir do levantamento da pesquisadora, notamos que os negros são apresentados em posições sociais de menor prestígio frequentemente, sendo muito mais representados como bandidos que os brancos, o que marca um estereótipo fortemente reproduzido nessa tradição literária, de degradação moral. Conforme a pesquisa, apresentaram dados similares, com a invisibilidade e estereótipos relacionados aos negros, estudos sobre jornalismo, telenovela e cinema, evidenciando-nos um racismo estrutural presente nas formas de comunicação e de representação.

Ademais disso, a pesquisa aponta o recurso literário de animalização das personagens em alguns dos textos analisados, em que “o homem negro diante da mulher branca continua sendo representado como o animal sujo cobiçado pela fêmea depravada”³⁴ (Dalcastagnè, 2008, p. 98) – que nos remete também aos recursos de animalização do naturalismo do final do século XIX em relação aos negros e às mulheres. A pesquisa questiona tal posicionamento:

O que mais impressiona aqui é a idéia (sic) de que a literatura ainda possa abrigar – com o respaldo de um crítico literário, que selecionou o conto [“*O negro e as cercanias do negro*”, de Haroldo Maranhão] para a coletânea, e de uma grande editora, que publicou o livro – esse tipo de construção.

Talvez a resposta esteja nas formas de preservação do preconceito na sociedade brasileira, e um dos mecanismos dessa preservação é justamente a legitimação do

³² Dados da tabela 6 do artigo. Há tabelas sobre: a cor das personagens; cor e posição das personagens; sexo, cor e posição das personagens; faixa etária das personagens brancas e negras; estrato socioeconômico e cor das personagens.

³³ Os dados são referentes à tabela 7 do artigo.

³⁴ No tópico, a autora analisa os contos racistas “O negro”, de Dalton Trevisan (1968) e “O negro e as cercanias do negro”, de Haroldo Maranhão (2001), que, por critérios de data de publicação, editora e gênero, não integram o corpus da pesquisa quantitativa.

racismo no interior dos discursos artísticos. Assim, o preconceito pode continuar sendo veiculado porque a sociedade se mantém preconceituosa, e ela se mantém preconceituosa porque vê seus preconceitos se “confirmarem” todos os dias nas diferentes representações sociais. Daí a necessidade da denúncia desse processo, o que pode ser feito na literatura através da paródia aos discursos racistas, por exemplo. (Dalcastagnè, 2008, p. 99)

O racismo na literatura disfarçado de recurso literário nos mostra uma das facetas do pacto narcísico da branquitude, termo cunhado por Cida Bento (2022). Segundo a psicóloga, o não reconhecimento da herança escravocrata nas instituições e na história do Brasil acarretam um problema nas relações entre negros e brancos, ocasionada pela supremacia branca incrustada na branquitude, com uma relação de dominação de um grupo sobre o outro. Sobre o pacto, ela diz:

Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele. (...) Nesse processo, é fundamental reconhecer, explicitar e transformar alianças e acordos não verbalizados que acabam por atender a interesses grupais, e que mostram uma das características do pacto narcísico da branquitude. (Bento, 2022, p. 141-146)³⁵

A partir disso, questionamos: quem tem o direito de registrar a sua própria história, e ter respaldo com a publicação em uma grande editora? Quem é reconhecido como escritor (a)? Segundo Dalcastagnè (2012) no livro *Literatura contemporânea*, em todos os principais prêmios literários brasileiros e de literatura em língua portuguesa (Portugal Telecom, Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo Fundo Zaffari & Bourbon), entre os anos de 2006 e 2011, foram premiados 29 autores homens e apenas uma mulher.

A pesquisadora afirma que todo espaço é um espaço de disputa; e que o campo literário brasileiro é extremamente homogêneo:

Sem dúvida, houve uma ampliação de espaços de publicação, seja nas grandes editoras comerciais, seja a partir de pequenas casas editoriais, em edições pagas, blogs, sites etc. **Isso não quer dizer que esses espaços sejam valorados da mesma forma.** Afinal, publicar um livro não transforma ninguém em escritor, ou seja, alguém que está nas livrarias, nas resenhas de jornais e revistas, nas listas dos premiados em concursos literários, nos programas das disciplinas, nas prateleiras das bibliotecas. Basta observar quem são os autores que estão contemplados em vários dos itens citados, como são parecidos entre si, como pertencem a uma mesma classe social, quando não têm as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, tem a mesma cor, o mesmo sexo... (Dalcastagnè, 2012, p. 5, grifos nossos)

³⁵ Paginação de Ebook Kindle.

Por que um narrador, homem, branco, não é questionado como não fiável? Foi o que ocorreu durante décadas com a crítica do famoso romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis (1839-1908), lido pela perspectiva do seu narrador, um homem branco rico que acredita ter sido traído pela esposa, a Capitu. De acordo com Kabengele Munanga (1999), o trabalho de Machado de Assis, o qual foi embranquecido devido ao êxito literário, gira em torno da denúncia da classe média, branca, mas é um dos exemplos de assimilação cultural.

Por isso a necessidade de um olhar crítico com os mecanismos teóricos contemporâneos disponíveis, apontando os interesses da própria crítica. Não fosse assim, a crítica literária brasileira ainda hoje estaria discutindo esse romance a partir de Bento Santiago, o Bentinho, que só passou a ser posto em dúvida com a pesquisa de Helen Caldwell, em *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960), traduzido apenas em 2002 por Fábio Fonseca de Melo, em *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*.

Roberto Schwarz retoma essa crítica e conclui: “Acaso ou não, só sessenta anos de publicado e muito reeditado o romance, uma professora norte-americana (por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?) começou a encarar a figura de Bento Santiago – o Casmurro – com o necessário pé atrás” (Schwarz, [1997] 2006, p. 9). Até então, Capitu era acusada de forma unânime de traição não apenas por Bentinho, mas também pela crítica literária. Com esse estudo, as questões levantadas apontaram os ciúmes do narrador, inocentando essa personagem mulher que havia sido incisivamente acusada, com suas ações postas em dúvida, o que não ocorria com seu marido.

3.2 Branco como protagonista

A branquitude, nos textos literários do século XIX, muitas vezes se manifesta no sentido de valorizar uma miscigenação do branco com o indígena, de incorporação fenotípica e apropriação cultural, em que o branco, muito branco, e “moreno-claro” são os “brancos brasileiros” – que pode depender de questões de classe e de performance social. O negro, em geral, é excluído dessa identidade nacional, em que sua cultura e o tom escurecido da pele são marcadores degradantes.

É interessante refletir como os expoentes de determinadas tendências literárias vão firmar uma tradição da branquitude na literatura. Para isso, fizemos um breve levantamento de autores e obras de destaque da história da literatura brasileira, de modo a verificar como se manifesta essa tradição racista. No Quinhentismo, por exemplo, conhecido como a Literatura de Formação, período referente às manifestações culturais escritas do período da colonização,

os indígenas são tratados com frequência sob o olhar da demonização, o que justificaria a catequização jesuítica. Na carta de Pero Vaz de Caminha (1450-1500), de 1500, ao rei Manuel I de Portugal, aparece o termo pardo para se referir ao tom de pele dos indígenas³⁶. “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas” (Ministério da Cultura, p. 2).

Gregório de Matos (1636-1696), poeta barroco conhecido como boca do inferno por criticar a igreja católica, era rigoroso com negros e mestiços, com uma posição de repúdio. Quando se trata de mulheres, há uma extrema oposição entre a mulher branca em relação à mulher negra, objeto de desejo sexual. No Arcadismo, nas obras de Basílio da Gama (1740-1795), Santa Rita Durão (1722-1784) e Cláudio Manuel da Costa (1726-1789), o indígena ocupa espaço como tema, a partir da visão do colonizador. Posição que segue com o Romantismo, que vai fortalecer a construção de um indígena tipicamente brasileiro, utilizado pela branquitude na formação de um ideal de nação. A *Iracema* (1865) de Alencar se envolve com o português Martim, parindo a Moacir, “(...) o nascido do meu sofrimento” (Alencar, 1865, p. 66). Moacir é símbolo dessa formação de nação, de uma mescla que ignora a existência do negro.

Em se tratando das tendências literárias seguintes, como o naturalismo, Eduardo F. Coutinho (2022) conclui que “Os movimentos parnasiano e realista-naturalista, que se seguiram ao Romantismo, registram considerável decréscimo no que concerne ao interesse pelo indígena, mas ainda assim muitos de seus representantes produziram obras sobre o tema” (Coutinho, 2022, p. 86). Verificamos que o indígena passa a ser tratado não como indivíduo, mas como assimilado de um ideal de brasiliade, como já foi dito. Não são apresentados os mitos, as línguas, as características sociais e culturais das diversas etnias existentes. Para a branquitude, pouco importa as especificidades desses grupos indígenas, mas como elas podem ser incorporadas em um projeto unificador cultural “universal”.

Em relação à trajetória do negro na literatura, segundo Domício Proença Filho (2004) há, no Brasil, a literatura sobre o negro e a literatura do negro, ou seja, dois posicionamentos no discurso literário nacional: “a condição negra como objeto, numa visão distanciada, e o negro como sujeito, numa atitude compromissada” (Proença Filho, 2004, p. 161). No caso do negro como objeto de representação feita por escritores brancos, ele afirma que se tratam de visões estereotipadas e divide em algumas categorias, como o “escravo nobre”,

³⁶ Nossa intuito em pontuar a utilização do termo pardo é apenas indicar como o português buscou diferenciar-se dos indígenas e não necessariamente questionar ou afirmar a utilização do termo nos dias de hoje. Esta tese não tem a intenção de definir ou analisar os termos de autodeclaração racial.

a exemplo de *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães (1825-1884), e *O mulato* (1881), de Aluísio de Azevedo; o “negro vítima”, utilizado para exaltação da causa abolicionista, mas que não apresenta posição de reação ou revolta; o “negro infantilizado”, que estaria em posição de serviçal ou subalterno; o “negro demônio”, que faz contraponto social em relação à escravização, mas que está em posição secundária; o “negro pervertido”, em que traz como exemplo *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, com uma história de homossexualidade. Esse resumo do pesquisador nos indica brevemente algumas maneiras de representação, mas não contempla a totalidade.

Para Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano* ([2008] 2019), o negro torna-se projeção daquilo que o branco teme reconhecer em si mesmo: a ladra ou ladrão violento, o bandido indolente malicioso. Kilomba explica:

Em termos psicanalíticos, isso permite que os sentimentos positivos em relação a si mesma/o permaneçam intactos – branquitude como a parte “boa” do ego – enquanto as manifestações da parte “má” são projetadas para o exterior e vistas como *objetos* externos e “ruins”. No mundo conceitual *branco*, o *sujeito negro* é identificado como o *objeto “ruim”*, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo a branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa. (Kilomba, 2019, p. 37)

A escritora Maria Firmina dos Reis (1822-1917), considerada a primeira romancista negra do Brasil, autora de *Úrsula* (1859), excluída por bastante tempo do cânone literário brasileiro, mostra-nos que o tratamento dado aos personagens negros e negras poderia ser notadamente diferente. Nesse romance, além de tratar positivamente os elementos da cultura negra, a história confronta a ideia de que o negro era ruim por natureza. Destaca-se o relato da personagem Susana, uma mulher preta que conta sua vida antes de ser forçada ao trabalho escravo no Brasil. Ela evidencia um pouco da diáspora africana ao personagem Túlio:

(...) ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria as descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Ah! Meu filho! Mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha querida, em quem me revia, em quem tinha depositado todo o amor da minha alma: uma filha, que era minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa tão santa união. E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremamente amada, ah Túlio! Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh! Tudo, tudo até a própria liberdade! (Reis, [1859] 2018, p. 69-70)

É interessante notar o olhar crítico, o histórico positivo africano, antes da escravização, e a amplitude da voz da personagem, se compararmos com a tradição de representação estereotipada dos negros na literatura. Além de Maria Firmina, nomes como Luís Gama (1830-1882) e Cruz e Sousa (1861-1898) são escritores que denunciaram as condições dos negros na sociedade brasileira, seguidos por diversos outros no século XX.

Se pensarmos na promoção dos escritores racistas pela branquitude, podemos verificar diferentes estratégias de formação de público leitor no Brasil. A data que marca o Dia Nacional do Livro Infantil, por exemplo, 18 de abril, é o dia em que nasceu Monteiro Lobato, membro da Sociedade Eugênica de São Paulo, autor de *O Choque das Raças ou Presidente Negro* (1926) em que declara a inferioridade da raça negra. O escritor também publicou livros infantis com termos declaradamente racistas, cuja obra foi adaptada a diferentes mídias, com os termos racistas editados, a exemplo do *Sítio do Picapau Amarelo* (1920-1947). As versões conhecidas dessa obra tiveram amplo espaço na televisão brasileira entre os anos de 1977 e 1986 e entre 2001 e 2007, produzidas pela TV Globo, com reprises em diferentes canais, contemplando diferentes gerações de crianças brasileiras com acesso à TV aberta. Os personagens negros – a cozinheira Tia Anastácia e Tio Barnabé, responsável pela manutenção do sítio – são trabalhadores que atendem às demandas dos patrões brancos, enquanto a dona do sítio é a branca dona Benta. Desse modo, o público infantil tem criado uma memória afetiva a partir das releituras da obra, promovendo a imagem de um homem declaradamente racista, homenageado a partir de uma data relevante no âmbito literário nacional, cuja literatura pode causar efeitos negativos tanto em crianças negras, a partir da construção daninha em relação a sua própria imagem, como brancas, que incorporaram os efeitos da branquitude e o ideal de supremacia branca³⁷.

Destacamos que, quando a perspectiva do negro parte do olhar da branquitude, notamos duas vertentes, ambas de reforço negativo: de degradação moral e/ou física (com o negro tratado como animalizado e/ou feio) e outra de vitimização, exclusão e marginalização, ainda que haja a intenção de denunciar os males da escravização. Os elementos de uma origem cultural africana não são abordados como aspectos valorativos e, quando o ocorre, é incorporado pela branquitude, em que se apaga a origem.

Conceição Evaristo (2009) faz um importante levantamento desse tipo de representação na literatura. Segundo a escritora e pesquisadora, há uma dúvida e negação em

³⁷ Não temos a intenção de promover a proibição a qualquer obra, no entanto, consideramos a necessidade do debate crítico sobre determinados conteúdos.

se reconhecer, na literatura, uma escrita afro-brasileira, que estaria relacionada a produções de textos e de autores que pretendem afirmar seus pertencimentos, suas identificações étnicas em suas escritas (Evaristo, 2009). Ao levantar elementos da história da literatura brasileira que reforçam a visão estereotipada dos negros, Evaristo conclui:

parece que a literatura, ao compor o negro ora como um sujeito afásico, possuidor de uma “meia-língua”, ora como detentor de uma linguagem estranha e ainda incapaz de “apreender” o idioma do branco, ou ainda como alguém anteriormente mudo e que, ao falar, simplesmente “imita”, “copia” o branco, revela o espaço não-negociável da língua e da linguagem que a cultura dominante pretende exercer sobre a cultura negra. (Evaristo, 2009, p. 22)

Esse negro como detentor de uma linguagem estranha também aparece na obra de Oliveira Paiva, especialmente no romance *Dona Guidinha do Poço*, pois a linguagem oral transcrita no texto literário é marca apenas de negros e pobres, não contemplando os fazendeiros, juízes ou pessoas ricas, com escolarização formal. O trecho abaixo nos evidencia que essa diferenciação não parte apenas da voz narrativa, mas também das próprias personagens:

Guida assistiu à reza, o Secundino a seu lado, e ficou para apreciar a função. De joelhos, debruçado sobre um mocho, em olhares e momices, o sobrinho **caçoava para ela discretamente daqueles pés de poeira**, a fazerem as suas devoções numa cantoria interminável, com **latinórios** de ladaínhas e *oremus* e um **português estropiado, que ele achava burlesco**. (Paiva, 1993, p. 63, grifos nossos, grifo do autor)

Os “pés de poeira”, ou seja, as pessoas pobres são motivo de zombaria e de riso por parte de Secundino, sobrinho do marido de Margarida. Para o personagem, e para a voz narrativa, essas pessoas entoavam um latinório, logo, um latim mal-empregado e um português “estropiado”, evidenciando-nos a colocação de Evaristo (2009) sobre o negro como incapaz de aprender a língua do branco, quando apontado pela branquitude.

Ademais do apagamento dos povos africanos e de seus descendentes na formação nacional, Conceição Evaristo (2009) reforça o apagamento da mulher negra enquanto “mulher-mãe”, sendo colocada como “corpo-procriação” e “corpo-objeto” de prazer do macho senhor (Evaristo, 2009). Tal ideal era baseado na estrutura familiar patriarcal, fortemente difundida no século XIX e está relacionado a um ideal de nação de influência burguesa branca (Costa, 1979).

Lívia Maria Natália de Souza Santos (2011), no artigo “Poéticas da diferença”, destaca os Estudos Literários, com enfoque na Teoria da Literatura, como ratificadores do silenciamento, na construção do lugar do subalterno e no estabelecimento de sistemas valorativos com base na diferença.

Os pudores que atravessam a exploração dos objetos estéticos, principalmente os literários, que formulem ilações entre o labor artístico e um discurso eticamente posicionado, tem feito dos Estudos Literários uma espécie de Hidra de cuja cabeça imortal nunca será extirpada. Ou seja, não há espaço para a instauração de reflexões que atualizem o campo deslocando a atenção de nossos estudos dos textos que canônicos ou que se comportem como tal: corta-se o pescoço da Hidra e, do mesmo sangue, da mesma ferida nasce uma cabeça que se limita a reproduzir a anterior. Esta forma de produção de conhecimento no campo dos Estudos Literários, com destaque para a Teoria da Literatura, finda por formular a sensação desta disciplina como sendo uma grande mãe que a todos abarca, negando a possibilidade de pensar a produção literária a partir da inscrição de diferenças várias, nega-se a possibilidade de pensar a literatura através do recorte desta diferença, obliterando os vários sobrenomes que ela pode ter como forma de potencializar o campo e desenvolver outros critérios e percursos de estudos. (Santos, 2011, p. 106)

A pesquisadora afirma que a construção do lugar do subalternizado na verdade se trata de uma rede de silenciamentos e projeções baseadas na negação e no apagamento da diferença por meio do discurso. “Ao negar racismos, sexismos, homofobias ou qualquer outro temor ou terror às alteridades, há uma sistemática desmobilização da necessidade de afirmar a diferença enquanto valor e uma consequente (sic) negação de acesso a bens simbólicos, e até pecuniários” (Santos, 2011, p. 105).

Em *Pode o subalterno falar?*, Gayatri Chakravorty Spivak ([1985] 2010) trata da violência epistêmica na abordagem do sujeito colonial como “Outro”, que não considera a heterogeneidade do sujeito subalterno colonizado. Ao questionar a colonialidade na maneira de ver e de pensar o mundo, Spivak critica a ausência da questão da ideologia e seu envolvimento na história intelectual e econômica nos filósofos franceses Michel Foucault e Gilles Deleuze. Desse modo, a teórica reflete sobre a ideia do sujeito absoluto e único centrado na realidade europeia. “Pode o subalterno falar?” ou “pode a mulher subalterna falar?” são questões levantadas na sua obra, sobretudo ao analisar a realidade indiana com as interferências britânicas, ao qual conclui que a subalterna não pode falar. Como exemplo, ela alude a autoimolação de viúvas hindus após a colonização britânica:

O ritual não era praticado universalmente e não era relegado a uma casta ou classe. A abolição desse ritual pelos britânicos foi geralmente compreendida como um caso de “homens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura”. As mulheres brancas – desde os registros missionários britânicos do século 19 até Mary Daly – não produziram uma interpretação alternativa. (Spivak, 2010, p. 94)

Apesar de abordar contextos distintos da realidade brasileira, tais reflexões são importantes para compreender o papel da crítica em sociedades colonizadas. Ao longo dos capítulos, observaremos como a filiação das narrativas à tradição da branquitude na literatura,

validada pela historiografia literária brasileira, fortalece a degradação das personagens negras, fragilizando as personagens mulheres.

3.2.1 *O “Outro” na literatura dos brancos*

Autor de poemas, contos e romances, Oliveira Paiva abordou a situação dos escravizados em todos esses gêneros literários, mas não foi a temática mais recorrente da sua obra. Em se tratando dos poemas, há referência à questão da abolição em *Aos 55* (1884), *Vinte e cinco de março* (1884) e *Zabelinha ou a Tacha Maldita* (1883), este último dedicado à memória do jornalista abolicionista Luís Gama. Nos romances, os personagens negros têm pouco espaço.

Dentre os contos publicados no periódico *A Quinzena* (1887-1888), *O ódio*, de 31 de maio de 1887, é o único que aborda a temática, com um negro escravizado como protagonista. Narrado em terceira pessoa, o conto apresenta a relação entre esse homem e uma onça, presa em uma gaiola enquanto é transportada em uma embarcação. A narrativa se detém na descrição física da onça e nas reações às implicâncias que recebe da tripulação e do comandante. A gaiola, localizada na amurada do navio, movimenta-se como “um pêndulo” (Paiva, 1887, p. 5), seguindo o ritmo marítimo, que independente da vontade da equipe de bordo. As sombras e as velas da embarcação também seguem o movimento pendular, responsáveis por gerar variação luminosa, de sombra, ou de claro e escuro, em que é possível visualizar em alguns momentos a imagem do escravizado, de cócoras, abraçando às pernas e observando a onça.

O animal é descrito por meio da cor, amarelo fulvo com patacas pretas, e pelas ações que oscilam entre delicadas e agressivas, seguindo a mesma ideia de pêndulo. Essas reações agressivas ocorriam devido aos insultos provocados ao animal, aparentemente tido como troféu pelos humanos por estar aprisionado. Na cena abaixo, um novo elemento luminoso é responsável pela reviravolta na narrativa, deixando evidente o contraste estabelecido entre claro e escuro, como o movimento ao qual todos estão integrados na embarcação por conta do fluxo marítimo.

Nessa noite, o negro notou um lume que boiava no escuro do oceano, como um pirilampo; e o seu pensamento, que por uma certa simpatia de gênios e de condição costumava ater-se à onça presa, apegava-se agora a esse nonada fosforescente.

Muito depois, o foguinho crescia, e o negro foi obrigado a sair de ao pé do mastro, por via das manobras de bordo. O diabo do lume tinha coisa: o navio evitava-o como

se estivesse cheio de pólvora e essa tocha distante fosse uma faísca a persegui-lo perversamente.

O negro, sentindo que havia um perigo qualquer, volveu de novo o pensamento para o tigre. (Paiva, 31 mai.1887, p. 5-6)

Da perspectiva visual, depreendemos que o lume é um dos elementos luminosos em contraponto ao negro. O claro, ou a luz, surge pela onça e por meio do inseto, este último aguça a intuição do escravizado, que passa a estar ciente das alterações possíveis na viagem monótona. O protagonista, considerado “não-humano” pela sociedade que o escravizava, sensibilizava-se muito mais com os animais.

Isso porque, a partir do pirilampo, o homem passa a intuir “um belo horror de destruição” (Paiva, 31 mai. 1887, p. 6), que irá mudar o fluxo da própria vida. O comandante e os oficiais, bêbados após uma festa, não conseguiam controlar a embarcação, que se movimentava de acordo com o ritmo do vento e das ondas. Não controlavam, portanto, os elementos da natureza. O fluxo da embarcação culmina em um movimento intenso de destruição, em que claro e escuro se misturam.

A onça é descrita no conto como um animal motivado nas suas ações, diferentemente da tripulação que age por impulso de violência e zombaria, por estarem alcoolizados. O escravizado, consciente e atento às movimentações sobre as quais não tem controle, aparece como religioso, ao trazer um amuleto no pescoço e ao fazer referência ao “diabo” e ao “espírito maligno” (Paiva, 31 mai. 1887, p. 6).

A tripulação sequer parece se entender diante do caos iminente com a possibilidade de morte, devido ao naufrágio. Não apresentam qualquer tipo de empatia: seja com o próprio grupo, com o escravizado ou com o animal. Enquanto isso, o protagonista ganha consciência e reflete sobre sua existência. Presença indiferente para a tripulação, uma vez que não era considerado humano, sua morte “heroica” só seria possível em ato final, de identificação com o animal e com o que de animalesco havia dentro dele.

Dele [*o escravizado*] não se lembravam. A noite de sua pele casava com a do espaço entremeadas pela de sua vida. Sua alma hostil armara-o de machado, porque ele, desde menino, ouvia falar em lutas de corso e de piratas. Isto sim, lhe seria um triunfo. Entretanto, restava-lhe boiar, e ainda se fosse possível. Não podia prestar serviços, porque ninguém se entendia, assim nas goelas da morte.

E achava-se de braços cruzados, sobre o abismo, ele, o forte, o valentão, o calmo, **o herói, o hercules**. No véu das sombras viu bruxulear os olhos do tigre. Ah! e a fera não teria direito ao salvamento? A desordem a bordo era insuperável. Um salve-se quem-puder! E o possante bruto humano ergueu o machado e descarregou um golpe sobre a jaula. **Ébrio de sua majestade**, arriou novo golpe, e repetiu. A fera recuara para o fundo, e quando viu o rombo que a desagrilhoava, atirou-se... ávida por beber sangue e doida de fome. Rolaram no convés a onça atracada com o escravo. (Paiva, 31 mai. 1887, p. 6, grifos nossos)

Ao perceber o quanto injusto seria deixar a onça naufragar sem acessar a liberdade, o homem permitiu-lhe escapar, por alguns instantes, dessa situação, colocando-se numa posição de poder, no lugar de um herói. Porém, esse senso de justiça surge com um sentimento de identificação e simpatia. O conto finaliza com uma crítica à vida social, que escraviza o negro, um personagem excessivamente humano.

O navio empinava para a profundez. Na voragem, a fera remontou à gaiola, que flutuava nas águas, enquanto o cadáver do escravo descia no abismo, talvez com a íntima satisfação de ter libertado uma fera, entre eles perdurando uma certa simpatia de génios e de condição.

Era ele quem tratava do tigre. Amava-lhe o rancor eterno. Achava-o formoso, tão dourado, tão liso, tão forte! Comprazia-se em matar-lhe a sede e a fome. Amava-o porque o bicho indicava ser insensível ao amor. E foi um grande prazer desaparecer da vida deixando em seu lugar um bruto que era uma concretização do ódio, humor necessário à vida social, como o fel à vida individual! (Paiva, 31 mai. 1887, p. 6)

O negro é vítima da estrutura, tem consciência da própria impotência, naquela ocasião, e age de forma inesperada como única forma de se libertar: deixando vivo aquele que poderia agir contra a “vida social” que o escravizava.

Mesmo com esse personagem, o negro como protagonista praticamente é exceção na obra do escritor Oliveira Paiva. Ademais, ainda que o protagonista, homem negro, seja mais consciente do que os demais personagens, homens brancos, ele aparece em situação de extremo dor e sofrimento, por conseguinte, como um “negro vítima”. Em se tratando da única análise crítica encontrada sobre esse conto, o pesquisador interpreta as ações do escravizado a partir de uma ótica racista, ao afirmar que:

Quando a história se narra pelo ângulo do escravo, ela perde os contornos precisos; em vez de episódios logicamente estruturados, temos impressões fugazes e caóticas, porque são o reflexo de sua rude compreensão. Sem a clara consciência do perigo, pressentindo-o antes por intuição, o escravo arma-se de um machado e pensa no amuleto. Eis, num máximo de síntese, a caracterização de sua natureza.

O final moralista talvez seja o único ponto fraco do conto, pois destoa do todo; era perfeitamente dispensável. (Pinto, 1967, p. 58)

Para Rolando Morel Pinto (1967), o protagonista, um homem negro escravizado, tem uma “rude compreensão” e lhe falta “consciência do perigo”. No conto, por sua vez, verificamos o inverso, já que ele era o único personagem ciente das alterações na embarcação e a pessoa encarregada de cuidar do animal, assim sendo, consciente de como a onça poderia reagir. Ademais, a intuição é colocada como uma sensação inferior, provavelmente por não prescindir necessariamente de um raciocínio lógico, o que nos evidencia uma hierarquização

que busca inferiorizar o protagonista. Por fim, ao apontar o “final moralista” como um ponto fraco dispensável, o pesquisador parece se incomodar com a crítica do conto à sociedade escravista.

Nos romances de Oliveira Paiva, todos os personagens negros, libertos ou escravizados, estão em papéis secundários. Todas as personagens brancas dos romances estudados estão em posição social mais alta em relação às personagens negras, inclusive os brancos pobres, uma vez que detêm a possibilidade de ascensão pelo trabalho, no caso dos homens, ou pelo casamento, em se tratando das mulheres. Tanto *A Afilhada* quanto *Dona Guidinha* estão ambientados durante o período de escravização no Brasil. As personagens negras livres e alforriadas também aparecem em posição de subalternidade, não mais do que os escravizados, em relação aos grupos sociais abastados, que também exploram a mão de obra dessas pessoas. Pode-se entender a organização social como uma tentativa de reprodução da sociedade da época, como uma forma de representação da configuração já existente. No entanto, os indígenas inexistem enquanto indivíduos nos dois romances e os negros são moralmente inferiores, o que nos mostra o posicionamento por meio das escolhas narrativas.

No caso do romance *A Afilhada*, a voz narrativa insinua uma ascendência indígena de determinados personagens de destaque, resultado da miscigenação com brancos, mas sempre a partir do apagamento da identidade indígena e do embranquecimento desses descendentes – na cor da pele e na perspectiva cultural. Um exemplo é a jovem Maria das Dores, filha do desembargador paraibano Osório e de Fabiana, de uma tradicional família sertaneja, cuja ascendência indígena é indicada por “um prazer de raça, inato, dos seus sertões” (Paiva, 1993, p. 192). “Maria, sentada no meio das outras, patenteava agora a sua fisionomia limpa e sorridente, **de um moreno às vezes pálido, às vezes corado**, segundo o que lhe ia no físico” (Paiva, 1993, p. 167). As personagens identificadas como “brancas” configuram os núcleos de personagens mais relevantes, ainda que esteja evidente que, em alguns casos, também haja origem indígena. A afilhada Antônia, filha de um mendigo, é uma “rapariga loira, com uns olhos verdes e uns lábios de carne viva” (Paiva, 1993, p. 193).

Já a protagonista Guida é uma rica fazendeira que herdou a fortuna e a influência do seu avô português Reginaldo Venceslau de Oliveira. Ademais, a sociabilidade, a cultura e os costumes das personagens negras são pouco abordados, reforçando o apagamento na literatura. Quando esses aspectos são tratados, não são indicados como positivos.

O mecanismo pode ser notado em diversos romances naturalistas brasileiros, em que a degradação do que seria “não-branco” é parte da tradição literária. Os personagens brancos

que melhor performam a branquitude são tradados pelas vozes narrativas, em geral, positivamente, ou de forma menos negativa, diferentemente das personagens negras.

Em *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890), por exemplo, a protagonista Lenita é uma jovem de alto valor por ter formação intelectual de base europeia, sendo muitas vezes comparada ou tratada mais positivamente que um homem branco por sua inteligência e conhecimentos científicos. “Era uma formosa mulher. **Moreno-clara**, alta, muito bem lançada, tinha braços e pernas roliças, musculosas, punhos e tornozelos finos, **mãos e pés aristocraticamente perfeitos**, terminados por unhas róseas, muito polidas” (Ribeiro, 1888, p. 27, grifos nossos).

A protagonista é moreno-clara, mas está inserida na branquitude por seus valores e por suas características físicas e psicológicas; inclusive sente um prazer sádico ao presenciar a tortura de um escravizado no tronco após ser capturado. Nesse romance, as personagens negras estão em situação de extrema degradação moral e social, em que os elementos culturais e espirituais de origem africana são trazidos pela voz narrativa e pelas personagens da perspectiva da desconfiança e da inferioridade diante da precisão científica.

O mestre feiticeiro Joaquim Cambinda é um exemplo que se contrapõe à protagonista em diversos aspectos. “**Era horroroso esse preto**: calvo, beiçudo, maxilares enormes, com as escleróticas amarelas, raiadas de laivos sanguíneos, a destacarem-se **na pele muito preta**. (...) similhava uma hiena fusca, vagarosa, covarde, feroz, repelente” (Ribeiro, 1888, p. 82, grifos nossos). É por meio dessa personagem que são descritos eventos religiosos que podem ser entendidos como forma de resistência dos africanos e de seus descendentes, porém, são apresentados sob olhar da demonização.

O feiticeiro, após ter matado Maria Bugra e outros personagens, sofre forte retaliação dos negros, que decidem matá-lo queimado – ato detalhadamente descrito pelo narrador. Curioso fato é que o romance não registra de forma tão incisiva a resistência dos negros contra os seus senhores, o que era bastante comum, como as fugas e a formação dos quilombos. Na narrativa de Ribeiro, o negro que está acorrentado por fugir constantemente – o mesmo que gera um prazer sádico em Lenita ao ser torturado –, justifica a sua própria fuga não por sua condição de escravizado, mas porque “negro é mesmo bicho ruim, às vezes perde a cabeça” (Ribeiro, 1888, p. 36). Responder isso para a sinhá pode ser uma maneira de evitar conflitos, falando o que uma pessoa branca espera ouvir. Ademais disso, o narrador reforça o olhar da branquitude ao não perceber a fuga como um feito de resistência da personagem.

Assim como o feiticeiro, a personagem Bertoleza tem um final trágico no romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. A mulher negra é figura fundamental na formação da

fortuna do seu companheiro João Romão, que a engana com uma falsa carta de alforria. Ao final da narrativa, após Romão obter uma série de êxitos econômicos, o antigo senhor de Bertoleza a localiza. A personagem, ao notar que seria capturada, reage instantaneamente na execução de seu suicídio, “com ímpeto de anta bravia” (Azevedo, 1890, p. 130), como forma de resistência ao cativeiro.

João Romão fugira até ao canto mais escuro do armazém, tapando o rosto com as mãos. Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinha, de casaca, trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito. (Azevedo, 1890, p. 130)

A voz narrativa trata Bertoleza a partir da animalização, em um momento de extrema dor e sofrimento, apesar de ser uma forma de denunciar tanto a violência por ela sofrida quanto as intenções duvidosas de determinadas pessoas brancas no movimento abolicionista. Pode-se justificar que seriam recursos naturalistas, no entanto, é possível encontrar inúmeros elementos que mostram os negros mais estereotipados que os brancos, o que evidencia falta de equilíbrio na execução dessa tendência literária. Sobre esse romance, e a representação da mulher negra, Conceição Evaristo (2009) comenta:

Mulheres infecundas e, portanto, perigosas, como Bertoleza, sempre animalizada no interior da narrativa e que morre focinhando, ou como Rita Baiana, marcada por uma sexualidade perigosa, que macula a família portuguesa, ambas personagens da obra **O cortiço** (1980), de Aloísio de Azevedo. (Evaristo, 2009, p. 24)

Esses exemplos nos mostram que os negros não são tratados, pelas vozes narrativas, por meio do enfoque do desconhecimento, mas sim através do olhar do julgamento, de inferiorização e de degradação. Ainda que as narrativas possam representar resistências às formas de dominação no período de escravização no Brasil, partem de uma visão estereotipada. Evidenciam o fortalecimento da branquitude brasileira por meio da representação romanesca, a partir da supremacia branca e do racismo.

3.2.2 *Voz narrativa*

No caso do romance *A Afilhada*, há fortes indícios de que o narrador onisciente performa a partir de uma visão patriarcal, pois enfatiza a sexualização dos corpos das personagens mulheres – que não ocorre com os corpos dos personagens homens – e apresenta

um tratamento racista em relação às personagens negras, a exemplo do trecho que afirma que o preto velho Raimundo tem “feições de mono” (Paiva, 1993, p. 242).

Em *Dona Guidinha*, a voz narrativa também aproveita para manifestar o racismo pela expressão das personagens. Como o narrador se mescla ativamente com outras vozes, explorando o recurso do discurso indireto livre, é possível sugerir que a voz narrativa parte de uma abordagem hegemônica racista patriarcal. Guida é abordada por um viés “naturalista”, em variados momentos sexualizada, como “fêmea”, o que não ocorre da mesma forma com personagens homens, como no trecho abaixo:

Em todo caso, razão tivesse ou não o sacerdote, é certo que o começo do tirano amor é sempre de umas exterioridadezinhas, pontinhas de dotes profundos, que, em faltando, **a mulher parece antes um homem, ou antes um animal sem sexo. Margarida era muitíssimo do seu sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas.** Mas aquilo tinha artes do **Capiroto.** Transfigurava-se ao vibrar de não sei que diacho de molas. (Paiva, 1993, p. 11)

O lugar dessa voz narrativa se complexifica quando apresenta, em momentos pontuais, algumas personagens negras. Por meio do recurso do discurso direto, na fala da lavadeira Corumba, ela encontra uma brecha para reclamar com a senhora Margarida, em busca de melhorias. A mulher questiona, indignada, se “Só branco é que é fi de Deus?” (Paiva, 1993, p. 52), na abertura do Livro Segundo. Esse recurso pode fazer parecer que há algum espaço para as personagens negras, no entanto, Corumba não tem relevância na narrativa, tanto é que o narrador não apresenta nenhuma outra fala dela por meio do recurso direto. Quando surge no enredo, Corumba está executando o trabalho de servir à Guida, à fazenda ou aos amigos da fazendeira. O posicionamento da lavadeira é uma expressão a qual ninguém dá atenção, inclusive a patroa para quem se queixa. O que pode parecer a democratização da narrativa, na verdade é apenas vitrine: não há real interesse nas personagens negras.

Os romances buscam retratar as estruturas sociais brasileiras e inevitavelmente revelam a discrepância que separa brancos e negros, ricos e pobres, homens e mulheres. Desse modo, nas descrições que citam os pobres como componentes da paisagem urbana, com suas peles escurecidas, em *A Afiliada*, ao colocar um grupo racial e uma classe social apenas como parte do cenário, é como se eles não fossem parte relevante da capital fortalezense.

Em *Dona Guidinha*, os versos dos cantadores de baião afirmam que “Todo branco quer ser rico [...] / [e que] Todo caboclo é ladrão” (Paiva, 1993, p. 65), imprimindo como uma índole inata a um grupo específico de indivíduos. O que prevalece é um imaginário ideológico

da branquitude fortalecido pela maneira de julgar, a partir das escolhas descritivas das vozes narrativas, que influenciam diretamente o olhar do leitor a determinados personagens.

Durante a revisão bibliográfica, identificamos dois trabalhos que discutem a questão da raça em Oliveira Paiva. Tércia Montenegro, no livro *Oliveira Paiva* (2003), afirma que o romance traz “expressões denunciadoras de um racismo latente” (Montenegro, 2003, p. 24). A pesquisadora nos evidencia uma corrente de estudos em literatura que trata como denúncia social o fato de um escritor ou escritora abordar em uma obra determinado tema. No entanto, não entendemos que isso se aplique, no romance citado, nos casos de racismo ou na relação de opressão de brancos sobre negros. Isso porque os exemplos listados pela pesquisadora, apesar de evidenciar o racismo, não chegam a vir necessariamente em forma de denúncia. Nem a voz narrativa e nem as personagens questionam tal situação social. Aparecem como uma representação dada da sociedade da época. Até porque, além de estarem em posição de subalternidade, as personagens negras quase não aparecem: não têm seus enredos ou sua psicologia desenvolvida em detrimento das demais. Sabemos que racismo e a escravização eram a realidade brasileira do século XIX. No entanto, também há uma série de registros históricos de resistência negra que perpassa além da valorização da ancestralidade, abordando o combate efetivo à opressão por meio de revoltas e rebeliões³⁸ – e cujos efeitos não estão representados ficcionalmente na maneira de agir das personagens negras.

Aparentemente, Montenegro realizou uma leitura crítica em relação aos trechos da obra e inferiu que a intenção de Oliveira Paiva, por ser abolicionista, como ela destaca, era de denunciar o racismo. Da forma como estão expressos, os trechos apenas ratificam um racismo que perpassa a sociedade e indica o lugar social de pobres e de negros. As únicas personagens que questionam o lugar dos negros, em todo o romance, são personagens negros, que não são validados pela voz narrativa ou pelos demais personagens. Personagens brancos pobres também questionam o lugar dos brancos ricos no romance, mas têm mais voz no enredo que as personagens negras e escravizadas. No entanto, esses breves questionamentos são comentários que não ganham repercussão, não havendo significativas evidências de resistência. São personagens secundários construídos para apoiar os personagens brancos abastados. Apesar de que em diversos momentos a voz narrativa seja multifacetada, de modo geral esse narrador apenas valida o racismo. Montenegro diz o seguinte:

³⁸ Dentre as mais conhecidas estão a Revolta dos Malês (1835), em Salvador, Bahia; a Cabanagem (1835-1840), na então província do Grão-Pará, hoje estado do Pará; a Balaiada (1838-1841), no Maranhão, dentre tantas outras. No Ceará, inclusive, uma série de manifestações contrárias à escravização lideradas por negros, escravizados e a população de classes populares culminaram na abolição no ano de 1884.

Em todos esses exemplos citados (...), percebe-se como **a cor branca resalta como qualidade**, sendo muitas vezes tomada como sinônimo de honra, riqueza e dignidade. **Já a menção à cor negra se faz no sentido pejorativo**; os negros geralmente são designados em sua coletividade, como se constituíssem um bando de animais que, com raras exceções, fornece algum indivíduo bom. (Montenegro, 2003, p. 26, grifos nossos)

Os trechos trazem exatamente isso: o branco como positivo, o negro como negativo, de maneira dicotômica, como algo dado. O primeiro exemplo do romance listado pela pesquisadora é o da lavadeira Corumba que comenta sobre a roupa do Secundino que “Se não fosse branco, eu dizia que fedia a bôrum” (Paiva, 1993, p. 53), ou seja, por ser branco, ela exime-se de dizer que a roupa do personagem tem mau cheiro como de bode castrado, ainda que essa negação faça com que ela o diga. Por ser negra, ela não pode afirmar diretamente algo negativo sobre uma pessoa branca, tendo que reproduzir uma ideia de superioridade branca diante da sua senhora e dos demais personagens brancos. Inclusive, a voz narrativa não indica o lugar social dessa mulher negra, e nem propriamente o que ela pensa. Se o narrador é onisciente, ao que parece, ele poderia ter acesso aos pensamentos dela.

Montenegro cita também a utilização do termo “negrada”, ao se referirem à lavadeira Corumba e as demais negros, e quando o vaqueiro Antônio³⁹ afirma não ter inveja da “branquitude” (Paiva, 1993, p. 139) do major Quim, ao entrar em conflito com ele. Outros trechos indicados por Montenegro (2003) são: “(...) a pobreza faz preto ao branco” (Paiva, p. 1993, p. 55), afirmação feita pelo padre ao contar sobre a sua própria história; “Todo caboclo é ladrão” (Paiva, 1993, p. 65), um verso, já citado anteriormente nesta tese, proferido por cantadores; “casaco de brim, que só se fez pra gente branca!” (Paiva, 1993, p. 69), dito pelo vaqueiro Antônio tratando da roupa feita para o retirante Silveira; “Em casa, de branca ela. O mais, preto, inferior, escravo (...)” (Paiva, 1993, p. 124), ao se referir à Guida.

O artigo “Brasilidade escravocrata e branqueamento cultural em *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva” (2016), de Ramon Diego Câmara Rocha, foi o único encontrado durante o levantamento bibliográfico que trata da questão do branqueamento. No entanto, o trabalho comete o equívoco de entender Margarida como uma mulher negra ao trazer dois trechos: um ao tratar do cabelo da protagonista como uma “touceira abundante” (Paiva, 1993, p. 48), e outro quando o padre cogita o uso de feitiçaria por Guida para poder casar-se. A fazendeira é descendente de portugueses, portanto, branca. Ainda que não saibamos a origem de sua mãe, socialmente ela estava em posição de uma mulher branca. Ademais, tais trechos

³⁹ A pesquisadora atribui a fala erroneamente ao Secundino.

não são indicativos de negritude. No primeiro caso, o cabelo volumoso é comparado a uma planta, um elemento da natureza, que sinaliza um traço do escritor ao tentar associar-se ao naturalismo. No segundo, é o pesquisador quem infere uma relação com religiões de matrizes africanas que não está evidenciada na obra. A feitiçaria, vislumbrada pelo padre, é uma maneira católica e cristã de demonizar mulheres que não performam o ideal de submissão.

3.2.3 *Ser cearense*

Na segunda metade do século XIX, houve um intenso movimento político e literário, que se manifestou também por meio da imprensa, com o propósito de inserir a província do Ceará no projeto moderno nacional de “civilização” e de “progresso”. É possível constatar isso em alguns jornais da época, a exemplo do *Libertador* e do periódico *A Quinzena*, da agremiação Clube Literário, do qual Oliveira Paiva fez parte. Além de projetar a construção de uma ideia de nação, havia entre os intelectuais um ideal do “ser cearense” integrado a essa civilização aos moldes europeus, mas adaptado a uma demanda local.

Em “As ideias fora do lugar” ([1977] 2000), Roberto Schwarz revela que a incorporação de ideais liberais europeus no Brasil não se adequavam ao modelo econômico escravocrata. No Ceará, província que antecipou a abolição para 1884, o fim da escravização foi utilizado como marca do pioneirismo e do progresso pelos intelectuais atuantes na imprensa, propagado também pela historiografia cearense. Conforme a historiadora Cláudia Freitas de Oliveira (2000), a elite buscava construir essa ideia positiva do cearense por meio do imaginário do sertanejo como um povo forte e heroico; e a partir do progressismo da abolição. No mesmo trabalho, no entanto, Oliveira (2000) mostra que não houve uma abolição uniforme em todos os municípios cearenses, com a escravização presente nos anos seguintes na província. “O veículo para promover o ‘progresso cultural’ de Fortaleza [*a imprensa*] era (...) tão elitista quanto a visão de cultura do grupo [*Clube Literário*]; haja vista que (...) a ideia de cultura estava intimamente relacionada ao letramento e à instrução” (Oliveira, 2000, p. 73).

Esse grupo de homens brancos se apropriou do movimento da abolição, que na verdade foi promovida por jangadeiros e pela população, livres e libertos, que apoiou a recusa desses em transportar os escravizados vítimas do tráfico interprovincial (Ferreira Sobrinho, 2005); e da imagem dos sertanejos, que sofriam com as contínuas secas por falta de políticas públicas do Império, como a própria imprensa local denunciava em artigos e crônicas. Sobre as relações sociais e familiares das pessoas escravizadas no período do tráfico interprovincial, Hilário Ferreira Sobrinho (2005) nos conta:

A maioria dos escravos do tráfico interprovincial eram crioulos. Tiveram que enfrentar, pela primeira vez, a experiência de venda para lugares distantes dos parentes e amigos, com rompimento dos laços afetivos, construídos dentro e fora do cativeiro. Por conseguinte, a situação provocou protestos contra os embarques, pois a dimensão afetiva, familiar, religiosa ou de amizade era de fundamental importância na vida dos cativos, libertos e livres. Ao contrário do que se pensa, na sociedade escravista, houve espaço para a construção de famílias entre os escravos, evidentemente, situação utilizada por alguns senhores como estratégia de controle do plantel, em suas fazendas. Tem-se consciência, entretanto, de que tais práticas não foram resultado da benevolência de senhores, e sim, decorrência das ações dos cativos que reagiam, de forma radical, à venda e à ruptura de laços familiares. (Ferreira Sobrinho, 2005, p. 107)

Franck Ribard e Eurípedes A. Funes, em “Fortaleza, uma cidade negra na ‘Terra da Luz’” (2020), revelam que o processo de abolição perpetuou uma série de práticas excludentes, ocasionando na marginalização da população negra cearense e no racismo.

(...) a ênfase na autocelebração redencionista e abolicionista, bem como a sua constante memorialização na história do Ceará republicano, correspondem a um mecanismo de ocultação e de negação do processo de manutenção da exploração e coerção da população negra, oriunda da escravidão, racialmente estigmatizada. (Ribard, Funes, 2020, p. 28)

Os pesquisadores afirmam que os historiadores construíram uma narrativa desqualificadora dos africanos e de seus descendentes, ressaltando um escravismo brando na província e criando esse imaginário cearense. Nesse imaginário, os abolicionistas em geral são tratados como salvadores e humanitários, apagando-se a história de negras e negros cearenses, marginalizados pela sociedade.

Outra prática comum no período pré-abolição foi a concessão de alforria sob a condição de que o ex-escravo servisse à família, concedendo a “liberdade”, mas mantendo o controle sob o indivíduo. Essa prática de controle permaneceu após a abolição por meio dos agregados ou dos empregados domésticos das famílias. “(...) o que resta ao liberto? Realizar as mesmas tarefas de quando era escravo. Em especial aqueles que eram de ganho continuam a exercer sua profissão” (Ribard, Funes, 2020, p. 27). Assim, o fim da escravização no Ceará simbolizou para a “elite” dominante branca progresso, enquanto para os negros se tratava da permanente marginalização.

O “ser cearense” para o grupo de intelectuais da província advinha da formação de ascendência portuguesa e indígena, relegando a origem banto-indígena como forma de expressão popular (Ribard, Funes, 2020). A Fortaleza “belle époque” da segunda metade do século XIX, que passou por mudanças arquitetônicas de reformas urbanas e por controle social

e sanitário (Ponte, 2014), efetivou um processo de modernização na tentativa de aproximar a província à Europa, no caso, à França, com a exclusão de parte significativa da população.

O resultado desse processo pode ser o império da aparência, da encenação da experiência urbana, onde se vê o *flâneur*, mas não o escravo, o liberto, o negro livre, os trabalhadores pobres, os conflitos entre duas cidades, num convívio forçado, tenso e antagônico quanto ao espaço, o tempo vivido e as vivências. (Ribard, Funes, 2020, p. 17)

No caso da obra de Oliveira Paiva, constatamos em *A Afilhada* a representação do projeto moderno, arquitetônico e urbanístico da capital da província, por meio da descrição dos espaços da cidade que passaram por essas transformações. Também há destaque aos personagens que integram um grupo de políticos e intelectuais, formado por homens das classes média e alta, preocupados com as questões filosóficas do período e envolvidos nessa formulação do sentido do “ser cearense”. Embora seja eventual no romance a presença de personagens jornalistas que efetivamente atuem na imprensa, como o advogado Cunegundes, redator do periódico *A Oportunidade*, os principais personagens masculinos desse romance circulam nos mesmos espaços de jornalistas, escritores e intelectuais, compartilham das mesmas ideias; e exercem influências que determinam as movimentações políticas e as opiniões na imprensa local. Essa elite letrada cearense também nos remete aos intelectuais da cidade das letras, presente em toda América Latina, à qual se refere Ángel Rama ([1983] 2015):

Os escritores que se incorporaram, fosse como funcionários diretos, ou como débeis sustentadores, ou ainda como discretos companheiros de viagem, à cidade das letras da modernização, que foram a grande maioria, dedicaram-se a dois gêneros literário-políticos principais, que exerceram mais nos jornais que nos livros, ambos testemunhos da importância de grau que havia adquirido a letra nas sociedades que começavam a alfabetizar-se. (Rama, 2015, p. 102)

No romance, ficam explícitas as contradições sociais que o grupo de intelectuais, personagens com mais voz, nem sempre revela. As descrições trazem como cenário uma Fortaleza em desenvolvimento, mas também pobre. Essa discrepância é mostrada por meio da relação entre os personagens abastados e os marginalizados, com o evidente distanciamento imposto entre eles. Todos os negros estão em situação de escravização ou como agregados da família principal da narrativa. A protagonista Antônia, a afilhada, é uma moça pobre cuja posição de agregada a mantém em lugar de marginalidade.

A ficção demonstra os conflitos em relação ao sentido do “ser cearense”, dando voz a um grupo pequeno burguês que inevitavelmente revela sua posição privilegiada em relação ao demais grupos, mas também indicando esse lugar de privilégio. Esse “ser cearense” parece

não incluir pessoas como Antônia ou como a menina negra Ângela. Para as mulheres brancas, cabia o papel doméstico, de manutenção da honra e da ordem familiar; para as negras, a exploração do trabalho e sexual.

Apesar da evidente denúncia desse lugar de distinção social, ao optar em pouco mostrar os sentimentos e pensamentos dos núcleos de personagens marginalizados, ou ao trazer um olhar enviesado, por meio do narrador, às formas de cultura e de sociabilidade que os constitui, acaba-se por reforçar o processo de apagamento de negros e de indígenas também na literatura. Em *A Afilhada* conhecemos as mulheres pequeno burguesas e o universo dos intelectuais cearenses engajados no projeto moderno: seus anseios, sonhos e desejos. Quase nada sabemos sobre os sonhos e anseios de pessoas negras e pobres. Muito sabemos sobre o que pensa o desembargador Góis, o jovem Vicente⁴⁰, personagem que parece remeter ao próprio Oliveira Paiva, e seus colegas intelectuais fortalezenses.

Em *Dona Guidinha* os intelectuais são escassos, mas há um perfil de homem, branco, bacharel que frequenta a casa da protagonista na vila, além do grupo de rapazes que sociabiliza com a jovem Eulália, conhecida como Lalá ou Lalinha, filha do juiz de Direito, educada na capital e que é diferenciada, na narrativa, em relação aos matutos da região. Esse discurso intelectualizado do final do século XIX é incorporado pela voz narrativa ao abordar a jovem, quando afirma, por exemplo, que Lalinha está na “Idade da incubação de todos os amores, desde a afeição normal até o amor da Pátria, o amor às Letras à Ciência, à Guerra, à Virtude, ao Vício, e até ao Ódio” (Paiva, 1993, p. 87). Essa voz narrativa parece ter uma inclinação positiva a essa personagem, que é tratada como moralmente superior a todos os outros. Lalinha nos remete à Maria das Dores do primeiro romance de Paiva, uma jovem culta, com educação formal, e uma moral inabalável em comparação aos demais personagens e à protagonista. Desse modo, ambas ocupam o perfil ideal de mulher: jovem, branca, educada, religiosa e de família burguesa.

O professor e poeta Joaquim Ribeiro, também do romance *Dona Guidinha*, é outro personagem que pouco aparece, mas que cumpre esse papel de intelectual semelhante ao próprio Oliveira Paiva. Em direção ao local onde ocorreria a vaquejada, Joaquim Ribeiro distrai Secundino e Guida com seus conhecimentos gerais que vão desde informações sobre o sertão até vocabulário em latim, além de recitar os seus próprios versos. Assim como Lalinha e

⁴⁰ O personagem Vicente Moura é um engenheiro, sobrinho de Fabiana, que se casa com a prima Maria das Dores ao final da narrativa. Embora não entendesse de literatura e pouco de política, tinha bastante conhecimento sobre ciências e filosofia.

Secundino, Joaquim é um perfil considerado “praciano”, ou seja, culto e com educação formal obtida na cidade grande.

3.2.4 *O lugar do escritor*

O escritor Oliveira Paiva fazia parte de um grupo de intelectuais cearenses envolvidos com os ideais republicanos, abolicionistas e modernos. Tais posicionamentos ficam evidentes nos textos publicados no jornal *Libertador*, onde foram divulgados os folhetins de *A Afiliada*, e no periódico *A Quinzena*. Nessa revista, tanto por meio dos editoriais como nos ensaios sobre o naturalismo, assinados com o pseudônimo de Gil ou Gil Bert, havia uma preocupação em estabelecer reflexões que evidenciassem o Ceará como uma província “civilizada” e “progressista”. Na edição de 25 de março de 1884, dia da abolição da escravização na província, Oliveira Paiva diz o seguinte em uma nota do jornal *Libertador*:

O acontecimento que hoje recebe a sua ultimação, deve ser encarado como um fenômeno sociológico de primeira ordem, havendo a vista proverbial inconstância dos brasileiros. Ele denunciou que o caráter nacional começa a diferenciar-se.

Começou pelo Ceará, terra profundamente democrática. Deve acabar na legítima democracia.

Eu presto o meu humilde culto aos grandes homens desta pacífica revolução.
(Paiva, 1884, p. 4, grifos nossos)

Os grandes homens dessa revolução não estão especificados, mas pressupomos que não se trata de homens e mulheres negras, sobretudo por enfatizar o caráter “pacífico”. Sabemos que a branquitude tem papel definidor no discurso abolicionista presente na historiografia cearense, cuja tendência é ressaltar a atuação dos intelectuais da província, em geral homens brancos.

No periódico *A Quinzena*, o projeto de construção de uma identidade nacional do Clube Literário perpassava a promoção das artes, da literatura naturalista e das ciências naturais – indo além dos debates políticos recorrentes na imprensa do período, como no jornal citado acima. São vários os ensaios publicados no periódico que reverberam as tendências teóricas naturalistas em alta, na busca por fazer análises filológicas, filosóficas, sociológicas, antropológicas, psicológicas, como de outras áreas do conhecimento⁴¹.

⁴¹ Ver mais em SOUZA, Gabriela Ramos. Imprensa literária e modernidade: o naturalismo no periódico *A Quinzena* (1887-1888). Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 2017.

A evolução da produção literária na província aparece muitas vezes relacionada ao progresso político. Ademais, entre jornalistas e intelectuais era recorrente a ideia de manter um projeto de formação de um público leitor por meio da imprensa, em que a palavra escrita é entendida como um meio fundamental para o desenvolvimento, por isso a necessidade da divulgação da literatura. O editorial “As conferências do Clube Literário”, de 31 de julho de 1887, traz essas reflexões:

(...) as Letras, cujos órgãos são a tribuna e a imprensa, hoje em dia por tal modo se interessam com a humanidade, que elas podem dar-se como a melhor síntese da civilização.

(...) Nada é tão capaz de fomentar o patriotismo e acender os brios de uma nação, como a Literatura.

(...) O Livro acompanha o indivíduo onde quer que ele vá. Custa-lhe barato.

Que mais? Deve ser uma arma para o cearense. Esta é a ideia do Clube Literário: – o Livro e a Palavra em ação. (Paiva, 1887, p. 1)

Esse trecho nos revela que Oliveira Paiva entendia a imprensa e a literatura como meio de formação da nação, cujo intuito era cumprir uma missão educacional e pedagógica. É interessante perceber que a relação conflituosa entre escritores e o público leitor, em geral bastante reduzido, é uma questão que a acompanha a literatura brasileira desde seus primórdios até a contemporaneidade.

No ensaio “Uma literatura anfíbia”, ao tratar sobre a relação entre o escritor e o público brasileiro contemporâneo, Silviano Santiago ([2002] 2004) lança o conflito da junção entre arte e política, muitas vezes incompreendida pelo leitor estrangeiro. Por isso, Santiago afirma que o escritor brasileiro tem a visão da Arte como forma de conhecimento, tão legítima quanto as ciências exatas, ciências sociais e humanas. Dessa forma, esse escritor tem a visão da política como exercício da arte.

Caso a educação não tivesse sido privilégio de poucos desde os tempos coloniais, talvez tivéssemos podido escrever de outra maneira o panorama da Literatura brasileira contemporânea. Talvez o legítimo não tivesse tido necessidade de buscar o espúrio para que este, por seu turno, se tornasse legítimo. Talvez pudéssemos nos ater apenas a dois princípios da estética: o livro de literatura existe *ut delectet e ut moveat* (para deleitar e comover). Pudéssemos nos ater a esses dois princípios e deixar de lado um terceiro princípio: *ut doceat* (para ensinar). (Santiago, 2004, p. 72-73, grifos do autor)

A partir disso, deduzimos que os escritores integram uma pequena parcela da população que possuía uma série de privilégios como acesso à educação e à arte – e que reivindicam o espaço da imprensa e da literatura como legítimos na construção de uma “humanidade civilizada”. Remete-nos aos conceitos de branquitude abordados neste capítulo,

em que há uma diferenciação dos brancos – os colocando em lugar de superioridade – sobre o que seria universal e mais humano.

À parte do lugar dos intelectuais brasileiros e cearenses na sociedade brasileira do século XIX, Oliveira Paiva era filho de um português de Açores – arquipélago de Portugal localizado no Oceano Atlântico – com uma cearense de “família tradicional” do interior da província cearense. Somos conscientes da atuação do escritor na campanha da abolição, manifestada por meio da sua literatura e pela participação política. De todo modo, Paiva era integrante de um grupo social provido de vantagens: uma classe média branca em constituição, marcada pelo racismo e pelo privilégio branco.

No livro *Vida, tempo e obra de Manoel de Oliveira Paiva*, José Ramos Tinhão (1986) traz detalhes biográficos do escritor que revelam a posição social dele. Segundo o pesquisador, apesar das dificuldades econômicas da família após a morte do pai, eles tiveram apoio de amigos e parentes, uma vez que foi por meio da interferência do tio que Oliveira Paiva partiu para estudar no Rio de Janeiro. Depois dos entraves para se matricular, com a ajuda do amigo, o poeta Antônio Bezerra de Menezes, conseguiu uma vaga na Escola Militar da Praia Vermelha. Tinhão (1986) afirma que o escritor foi nomeado como escrivário do Tesouro Provincial indicado pelo mesmo tio que o ajudou a migrar à capital do País, o tenente coronel Antônio Pereira de Brito Paiva.

O recebimento do cargo público inclusive foi motivo de crítica, uma vez que Oliveira Paiva foi acusado de ter conseguido a função por ser jornalista do *Libertador*. O escritor rebateu afirmando ter sido indicação familiar (Tinhão, 1986); o que nitidamente não era problema na época. Mostra-nos o racismo institucional e estrutural, indicado por Almeida (2019), na aquisição de cargos públicos e benefício econômico por parte dos brancos cearenses. Paiva não era rico, mas integrou um grupo que compartilhou com ele seus privilégios por uma série de identificações, perpetuando o que Bento (2022) classifica como pacto narcísico da branquitude.

Ademais disso, é possível localizar editais do governo, nas páginas do jornal *Libertador*, assinados pelo escritor em suas funções públicas. Na edição de 11 de outubro de 1884 do jornal, há uma nota que comemora, por parte dos colegas de redação, a licença remunerada de seis meses de Oliveira Paiva para tratar da saúde. No periódico, em 11 de fevereiro de 1890⁴², uma nota parabeniza Paiva pela conquista do cargo de secretário de estado. Segundo Tinhão (1986), essa nova função foi possível com a República, quando o escritor

⁴² As duas edições do *Libertador* foram localizadas por meio do sistema de buscas da Hemeroteca Digital, no site da Biblioteca Nacional (www.bnbdigital.bn.gov.br).

atuou como secretário do governo do coronel Luís Antônio Ferraz e depois como 1º oficial do gabinete do general José Clarindo, na secretaria do governo do Ceará. Essa mobilidade entre os cargos públicos evidencia os privilégios profissionais e, consequentemente, econômicos obtidos pelo escritor.

Entre a historiografia literária, é comum a informação de que Oliveira Paiva aproveitou o período em Quixeramobim, quando viajou no intuito de tratar problemas de saúde, para apurar informações utilizadas no romance *Dona Guidinha do Poço*. Se não fosse sua condição de funcionário público remunerado durante uma licença, dificilmente ele teria tempo para escrever a obra. Desse modo, percebemos que Oliveira Paiva compartilhava com os demais escritores do século XIX um perfil bastante comum: homem, branco, jornalista e funcionário público.

Neste capítulo, construímos uma das bases conceituais desta tese, por meio dos estudos em branquitude. Compreendemos as questões raciais brasileiras com a contribuição dos trabalhos de Cardoso (2010, 2022), Bento (2022) e Munanga (2019). Verificamos como se dá a tradição racista na literatura brasileira e como a branquitude se manifesta na vida e na obra do escritor Oliveira Paiva, compreendendo o contexto social e cultural ao qual estava inserido no Ceará do século XIX. Entender o papel do escritor na história da província cearense, e no contexto da abolição, nos permite identificar as estruturas sociais e institucionais que abriram possibilidades a escritores homens brancos, seja na literatura ou fora dela, em detrimento a outros indivíduos da sociedade brasileira.

4 GÊNERO E ESTRUTURA PATRIARCAL

As relações colonialistas foram determinantes na literatura e marcam a sociedade patriarcal até hoje em diferentes perspectivas. Seja no campo das artes ou nas relações familiares e sociais, foram estabelecidas hierarquias nas quais os integrantes da base dessas estruturas surgem como devedores. São devedores inventados pelos colonizadores, no entanto, suas dívidas se materializam ao serem situados em posições de subalternidade.

No Brasil do final do século XIX, por exemplo, a herança recaía aos filhos homens, especialmente ao primogênito, fossem os valores, o prestígio político e social ou os bens materiais. Às mulheres brancas e de classe abastada cabia a condição doméstica, a proteção por parte dos integrantes masculinos da família e, consequentemente, pouco ou quase nenhum poder de decisão, resultando em um apagamento no processo histórico de suas ações, posições e opiniões (Falcí, 2018; D'Incau, 2018). No caso das mulheres negras, esse apagamento é mais significativo. Tanto no sertão nordestino como nas capitais das províncias, mesmo com suas nuances, prevaleceu o modelo familiar patriarcal, era reproduzido com suas peculiaridades em diferentes sociedades e tempos históricos.

Os romances de Oliveira Paiva evidenciam questões envolvendo as categorias gênero, raça e classe social, que podemos observar a partir das reflexões de Heleith Saffioti ([2004] 2015) em *Gênero, patriarcado e violência*. Sabemos que tais paradigmas críticos não estavam elaborados, da maneira que apresentamos nesta tese, na época em que o escritor produziu sua obra. Assim sendo, o silenciamento de determinados grupos da sociedade brasileira em geral não era questionado. O intuito desta pesquisa é adensar a investigação e o pensamento crítico em relação à obra do escritor, a partir dessa visão contemporânea.

Conscientes da diferença temporal, pudemos verificar a presença das categorias descritas por Saffioti (2015) representadas ficcionalmente. Segundo a pesquisadora, o enodamento raça/etnia, gênero/sexo e classe determina as hierarquias de opressão na estrutura patriarcal. Optamos pelo termo patriarcado por se tratar de uma questão estruturante, em que se dá direitos sexuais aos homens em relação às mulheres praticamente sem restrição. Desse modo, configura-se um tipo hierárquico de vínculo, que invade todos os espaços da sociedade; e representa uma forma de poder tanto baseado na ideologia quanto na violência (Saffioti, 2015, p. 60).

Apoiada no conceito de colonialidade do poder de Aníbal Quijano (2000), que parte da colonialidade e da modernidade como eixos estruturais que definem a ideia de raça como classificação social de dominação colonial e do eurocentrismo, María Lugones (2008), em

Colonialidad y Género, afirma que a colonialidade não se refere apenas à classificação racial, sendo um fenômeno abrangente que envolve todo o controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho, se expressando em ligação com a colonialidade (Lugones, 2008). Lugones comenta que a interseccionalidade revela o que não se vê quando categorias como gênero e raça são conceituadas como separadas umas das outras, uma vez que são categorias que invisibilizam as mulheres negras, pois são vitimizadas sob a categoria “mulher” e sob as categorias raciais. Isso porque, quando se diz mulher, pressupõe-se tratar de uma mulher branca.

Penso que a lógica dos “eixos estruturais” faz algo mais, mas também algo menos, do que a interseccionalidade. A interseccionalidade revela o que não é visto quando categorias como gênero e raça são conceptualizadas como separadas umas das outras. A denominação categórica constrói aquilo que nomeia. **As feministas negras avançaram conceitualmente em direção a uma análise que enfatiza a intersecção das categorias de raça e gênero** porque as categorias tornam invisíveis aqueles de nós que são dominados e vitimizados sob a categoria «mulher» e sob as categorias raciais “Negro”, “Hispânico”, “Asiático”, “Nativo Americano”, “Chicana” [*identidade étnica para americana-mexicana*] ao mesmo tempo, ou seja, mulheres negras. Como já indiquei, a autodesignação de uma mulher negra não equivale, mas é proposta em grande tensão com os termos raciais que o Estado racista nos impõe. Embora na modernidade capitalista eurocêntrica todos sejamos racializados e atribuídos a um gênero, nem todos somos dominados ou vitimados por esse processo. O processo é binário, dicotômico e hierárquico. (Lugones, 2008, p. 81-82, tradução nossa, grifos nossos)⁴³

O termo interseccionalidade foi utilizado pela primeira vez em 1989 pela estadunidense Kimberlé Crenshaw⁴⁴ para indicar a marginalização estrutural das mulheres negras. Sobre o termo interseccionalidade, Collins e Bilge ([2016] 2021) explicam ter sido comumente utilizado como ferramenta analítica nos primeiros anos do século XXI, por vezes apresentando definições contraditórias. Como definição genérica, elas afirmam:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação

⁴³ “Creo que la lógica de «ejes estructurales» hace algo más pero también algo menos que la interseccionalidad. La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otra. La denominación categorial construye lo que nomina. Las feministas de color nos hemos movido conceptualmente hacia un análisis que enfatiza la intersección de las categorías raza y género porque las categorías invisibilizan a quienes somos dominadas y victimizadas bajo la categoría «mujer» y bajo las categorías raciales “Black”, “hispanic”, “Asian”, “Native American”, “Chicana” a la vez, es decir a las mujeres de color. Como ya he indicado, la autodenominación *mujer de color*, no es equivalente a, sino que se propone en gran tensión con los términos raciales que el Estado racista nos impone. A pesar que en la modernidad eurocentrada capitalista, todos/as somos racializados y asignados a un género, no todos/as somos dominados o victimizados por ese proceso. El proceso es binario, dicotómico y jerárquico. (Lugones, 2008, p. 81-82)

⁴⁴ No artigo “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics” (“Desmarginalizando a intersecção entre raça e sexo: uma crítica feminista negra à doutrina antidiscriminação, à teoria feminista e à política antirracista”, em tradução livre).

sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (Collins; Bilge, p. 16, 2021)

Segundo Carla Akotirene (2019), o termo demarca o paradigma teórico metodológico do feminismo negro. “Sensibilidade analítica – a interseccionalidade impede reducionismos da política de identidade – elucida as articulações das estruturas modernas coloniais que tornam a identidade vulnerável, investigando contextos de colisões e fluxos entre estruturas, frequência e tipos de discriminações interseccionais” (Akotirene, 2019, p. 35). A pesquisadora questiona a utilização do termo na cultura científica de matriz Ocidental, logo, colonial, que tende a fomentar uma visão binária entre o masculino e o feminino, que são categorias que não integram necessariamente muitas culturas africanas. Com base nessas reflexões, destacamos a limitação das análises desta tese no que se refere aos personagens negros e negras, muitas vezes são silenciados nos romances analisados. Nos romances estudados, situados no século XIX, as relações de uma mulher branca com o casamento, com a vida sexual ou com a maternidade, por exemplo, não têm peso igual para uma mulher negra, seja pelo lugar social ou por elementos de sua cultura e sociabilidade.

Ao abordar a interseccionalidade, não temos a intenção de esvaziar o termo, já presente em outras pesquisas no campo dos estudos em literatura. Pretendemos romper com o caráter universalizante construído em torno da representação dos brancos e das preconcepções em relação aos demais personagens, aos quais tornam as mulheres negras mais vulneráveis na estrutura social e, consequentemente, na representação romanesca. Como nos explica Patricia Hill Collins (2016) ao abordar o uso criativo da marginalidade:

uma variedade de indivíduos pode aprender com as experiências das mulheres negras como *outsiders within*: os homens negros, a classe trabalhadora, as mulheres brancas, outras pessoas de cor, minorias religiosas e sexuais e todos os indivíduos que, mesmo tendo vindo de um estrato social que os proveu com benefícios do *insiderism*, nunca se sentiram confortáveis com as suposições deste último consideradas como certas. (Collins, 2016, p. 122)

Ainda que Oliveira Paiva refletisse o seu momento histórico, ao situar mulheres negras e brancas dentro do arranjo patriarcal, Emília Freitas (1855-1908), uma escritora, branca, cearense, contemporânea de Paiva, foi capaz de criar um universo comandado por mulheres, no romance *A rainha do ignoto* (1899). Sua obra se configura como uma utopia, pois não existiam mulheres exercendo diversas profissões naquele período no plano da realidade material. Isso significa que, embora o momento histórico ao qual uma escritora ou um escritor esteja inserido

influencie diretamente em suas produções, há possibilidade de ir além do que está posto na realidade material em se tratando de ficção.

Seria improutivo discutir neste trabalho o que poderia ter sido feito nos romances de Paiva, mas a comparação com o romance de uma escritora do mesmo período nos comprova que é possível ter obras sob outras perspectivas, a depender de quem as produz. Se na contemporaneidade a obra de Emilia Freitas tem sido resgatada e estudada, no período de publicação a escritora não teve espaço na imprensa sequer para ser criticada. De todo modo, é importante ressaltar que também é possível encontrar trechos do romance de Freitas que hoje podem ser lidos sob a perspectiva do racismo, e que tal posicionamento pode ser reflexo do seu lugar como escritora branca, assim como Paiva.

Em se tratando da obra de Oliveira Paiva, é possível notar que as personagens mulheres da sua obra estão estereotipadas também pela raça, reproduzindo tanto uma visão patriarcal como machista. Não há entre as personagens mulheres negras jovens bonitas, delicadas e amorosas.

No caso do romance *A Afilhada*, a narrativa é ambientada durante o período da escravização no Brasil, e nos apresenta as relações inter-raciais; a instrução de mulheres brancas de base católica, presente na formação de uma das personagens; o papel da mulher branca no ambiente doméstico; a diferenciação de posição econômica justificada devido à raça e à classe. As questões da afilhada Antônia muitas vezes parecem pequenas em meio ao cenário fortalezense, que vive um período de efervescência moderna. Os personagens negros estão presentes, mas sempre em papel de subalternidade.

A estrutura nos remete aos estudos de Saffioti em *A mulher na sociedade de classes* ([1969] 2013), que mostra a posição social da mulher a partir de uma ordem escravocrata-senhoril que se aproxima das características dessas personagens. É possível observar a constituição da família burguesa e a relação com a honra feminina. Jurandir Freire Costa, em *Ordem médica e norma familiar* (1979), ressalta que essa “família burguesa” se trata de uma família urbana, “nuclear e conjugal, higienicamente tratada e regulada” (Costa, 1979, p. 13).

Dona Guidinha do Poço expõe uma estrutura familiar peculiar, com uma protagonista herdeira patriarcal de bens e valores, evidenciando contrastes na sua posição de mulher branca e rica, e os limites dos seus privilégios. Não é simplesmente uma vítima dessa estrutura, mas também agente de violência com seus subalternos, como os negros escravizados. Dessa forma, em alguns momentos ela ocupa uma posição social semelhante a de um homem branco sertanejo. A violência como um sistema de valores da sociedade sertaneja é uma das

reflexões de Maria Sylvia de Carvalho Franco em *Homens livres na ordem escravocrata* ([1969] 1997), que pode nos evocar a esse romance. Para analisar os diferentes perfis de mulheres, nesse romance consideramos a estrutura social do sertão nordestino do século XIX, com o intuito de entender a herança patriarcal e a violência engendrada por esse sistema.

É possível encontrar uma série de estudos acadêmicos que evidenciam as características da protagonista Guida relacionadas a um perfil feminino “masculinizado”, por ser uma mulher latifundiária com poder político e econômico. Ao apresentar Guidinha como uma personagem contraditória, vista por diferentes perspectivas, a narrativa pode gerar falsamente um tom de equilíbrio, inclusive por dar voz a personagens subalternos à protagonista. No entanto, ao longo das análises, podemos verificar as intenções dessa voz narrativa voltada aos valores patriarcais.

Na sociedade patriarcal, o que seria considerado adultério? Ter interesse por outro homem em pensamento? Flertar com esse outro homem, apesar de não haver beijo, carícia ou sexo? Casar-se sem amor pode ser considerado prostituição? É o que conclui o padre sobre o casamento de Guida com Quim. Esse padre com filhos e uma amásia. Sabemos que Margarida não é prostituta, e há uma série de indícios que nos apontam a relatividade do uso do termo adultério:

De fato o Padre estava convencido de que a Guida sempre repugnara ao Quim, e de que ela o recebia com o apetite carnal faminto, sim, mas não com o gosto consciente do gastrônomo. **Não equivalia isto a uma prostituição?** Que de honesto podia haver realmente nesse leito matrimonial não purificado pela inclinação recíproca? **Era prostituta, e daí para o adultério, um triz.**

Aquilo sim, era obsceno. Lá ele, com a sua Maria, não trocava o seu pecado, que Deus bem via, pela honestidade de certos casamentos... Bem faziam os que tinham em casa a amásia. E depois, o prazer da existência consistia na vida de relação. E para isso era de ver-se o esforço constante que fazia o homem, selvagem, bárbaro, ou culto, por divertir-se, por mostrar-se, por ter glória, por tudo enfim que resulta da vida em sociedade. Ora, o primeiro passo para essa vida de relação não será pelo amor, transição da vida vegetativa para as altas e nobres funções do sentimento? Guida não teria sido vítima dessa tendência? Por outro lado, uma pessoa que se deixa arrastar por um amor, seja o mais ilícito, o mais impossível, vive em ilusão, e se julga sempre santamente martirizada por um sentimento justo... (Paiva, 1993, p. 144, grifos nossos)

A crítica só é feita em relação à mulher e não ao marido. O julgamento patriarcal, que autoriza a traição por parte do homem ou que um padre tenha uma amante, é explícito, mas permeado de meios-termos que dão um suposto tom de equilíbrio ao ponderar o que teria movido Guida. No entanto, é a visão de outro personagem, e não da protagonista, reforçando a ideia de traição, mesmo que não possa comprovar as próprias conjecturas. Essa estratégia permeia, de diferentes maneiras, toda a narrativa, centrando-se na questão base do adultério. A

figura da mulher é desenhada a partir da premissa machista. Se é uma mulher forte, e não cumpre o perfil esperado, é traidora.

É importante ressaltar que a mulher como protagonista já era uma tendência em alta e Paiva seguiu uma linha presente em muitos romances naturalistas, trazendo mulheres com características distintas. Há uma variedade de perfis naturalistas como, por exemplo: Magdá, em *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, uma mulher com histeria; a já citada nesta tese Lenita, em *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro, uma protagonista que vive uma paixão avassaladora; Maria do Carmo, em *A Normalista* (1893), de Adolfo Caminha, uma jovem abusada sexualmente pelo padrinho; e Luiza, em *Luiza-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, uma retirante com extrema força física.

No caso de *A Normalista*, o lugar de afilhada também condiciona à personagem uma posição marginalizada, mas de forma diferente da de Antônia. Para o padrinho João da Mata, havia uma relação de possessividade e de dúvida que deveria ser suprida. Por não ter meios para se desvencilhar das investidas dele, por se sentir em débito por sua condição, Maria do Carmo é estuprada e vive uma gravidez indesejada. Porém, com a morte do bebê no parto, ela pôde noivar e ter um destino esperado por ela. Nesse romance, também podemos entender o narrador onisciente dentro dessa visão patriarcal, pela descrição acalorada nas inúmeras cenas de proximidade física e sexual provocada pelo padrinho, ainda que explice o asco sentido pela jovem. Se pensarmos em *A Normalista* e em *A Afilhada*, a necessidade de um bom casamento, a questão da honra e da maternidade atormentam as protagonistas em relação à inserção na sociedade. A postura feminina parece determinar o encaminhar das narrativas. Maria do Carmo, por se manter passiva, seria uma “verdadeira” vítima do padrinho, alcançando um final desejável; Antônia, por outro lado, opta por ter relações sexuais com Afrodísio, escolhe não se casar com o caixeiro João Batista, e acaba punida com uma trajetória trágica, ganhando a “redenção” com a morte. Apesar de não ter recebido apoio ou orientação, age de forma a explorar os seus desejos até se dar conta que tais escolhas a impedem de ser tratada dignamente.

Ademais, são recorrentes as “afilhadas” na literatura brasileira, ainda que essa posição não signifique necessariamente subalternidade, a depender das configurações familiares. Em se tratando de *Dona Guidinha*, Secundino percebe a ausência desse tipo de relação na fazenda, revelando um pouco da estrutura social sertaneja e o papel exercido pelas afilhadas nas famílias:

Era de notar uma coisa naquela casa do Poço, que não passou despercebida ao Secundino: a não existência de *afilhadas*, raparigas que se criam em todas as casas ricas do sertão, e costumam formar em redor da dona uma espécie de camareiras ou

damas de honor. Elas, no Ceará, não têm propriamente a *mucama*, expressão que o Secundino não encontrou; e com o serviço já das afilhadas, já das escravas mais ou menos prediletas, e com a própria singeleza extrema dos costumes, vão-se arranjando bem. (Paiva, 1993, p. 124, grifos do autor)

Guida não tinha afilhadas, mas vinte e três escravas e escravos que a serviam juntamente com outros trabalhadores de suas terras. Sua generosidade com os retirantes não passava, na verdade, de exploração da mão de obra negra. “Tinha duas escravas incumbidas unicamente de servi-los [*aos retirantes*], já a dar leite cozido às criancinhas, já a passar na água alguns molambos que as pobres mães não tinham força para lavar, agora a armar-lhes redes no telheiro da casa de farinha, agora a fornecer-lhes carne seca, farinha e rapadura” (Paiva, 1993, p. 13). Secundino observou que Luísa era uma escrava de “estimação” (Paiva, 1993, p. 24). Por outro lado, o Silveira contava que a senhora mandou castrar um homem “que bulira com uma escravinha de estimação” (Paiva, 1993, p. 32). É importante notar o recurso da voz narrativa em descrever os atos de Margarida por meio de outros personagens, principalmente os subalternos. Esse recurso é que nos vai lançar a dúvida da fiabilidade de tudo o que falam sobre ela.

4.1 Órfãs de mãe

Antônia e Guida, além de serem mulheres brancas e dos desfechos trágicos, cada um à sua maneira, pouco parecem ter características em comum. No entanto, é possível encontrar outras intercessões entre as protagonistas, como a pouca instrução formal, o que as diferencia das mulheres as quais contrapõem: Maria das Dores e Lalinha, respectivamente, e nos remetem a um ideal de mulher voltado ao ambiente doméstico, preocupadas em obter um casamento de êxito. Desse modo, a cultura e a educação formal parecem determinantes também na formação do caráter das personagens mulheres brancas. Ademais, define que sejam tratadas como moralmente superiores em relação aos demais.

Tanto Antônia quanto Guida estão relacionadas à figura demoníaca, sobretudo pelo narrador, provavelmente por colocarem em xeque o ideal da família burguesa. O que pouco chama atenção, mas que pode explicar sobre ambas, é a orfandade por parte de mãe. A mãe como sujeito regulador da estrutura familiar parece influir na formação de mulheres com problemas para se adequar ao modelo imposto para elas na sociedade. A maternidade de Antônia fora do casamento é impedida com a sua morte ao parir. O desajuste de Margarida na

sua vida conjugal, por estar casada sem amar o marido, ocasiona na suposta traição e no assassinato dele.

Antônia é filha do mendigo João de Paula que preza pelo futuro dela, preocupado em não mendigar na rua onde a jovem vivia com os padinhos para não envergonhá-la. A presença da mãe Fabiana na vida de Maria das Dores é fundamental no projeto de casar e constituir família. Antônia não é filha, mas uma afilhada, quase como uma dama de companhia. Criada por Mãe Zefa, assim como a menina negra Ângela, Antônia passa a sofrer, em parte, do processo de degradação das personagens negras devido a essa associação pela voz narrativa. No trecho abaixo, o narrador coloca Mãe Zefa nessa posição de maternidade, destacando sua esterilidade e a maternidade como um impulso: um prurido, ou seja, uma coceira. Esse desejo pela maternidade também aparece entre as moças que visitavam Antônia, como algo visceral, de uma natureza feminina, tão natural como o brincar de bonecas.

Mãe Zefa, a bem dizer, criara Ângela, e Antônia. A loura tinha lá os quindinges dos brancos. Se lhe davam os **pruridos maternais, que sói acometer as estéreis**, principiava Mãe Zefa a narrar como Ângela nasceu, que todo mundo viu logo ali uma neném como não havia de brancos. Bonitita, gordita, vivinha, com umas manchas roxas nas nádegas, com uns bugalhos de gente grande e um choro dengoso de matar. Esmiuçava anedotas da infância da cabrinha, abstendo-se discretamente de falar na mãe dela, que era uma coisa triste, pois fora **uma negra ruim, ladra, muito atirada ao mundo**, pelo que, embarcou para o sul. Antônia viera, da casa do pai, ainda pequenita, e assim era beijocada por todas as donzelas da vizinhança, tão rechonchuda era; nos frenesis, chegavam mesmo a fazer-lhe judiações. Parece que as moças cada uma delas tinha para si que a Nini era sua, **arrancada de suas entranhas pelo milagre de uma conceição supositiva**, como em vadiação de bonecas. (Paiva, 1993, p. 262, grifos nossos)

Ângela vai passando por um processo de degradação ao longo da narrativa que se acentua após a maternidade. Se ao nascer era “uma neném como não havia de brancos”, na adolescência demonstra um ímpeto de curiosidade, mas que é depreciado simplesmente por ser escravizada da casa. O interesse em saber mais, o qual manifestava por meio de perguntas, era tratado como ignorância, condicionada ao fato de ser negra.

Pouco entendia dos conselhos da *senhora*, e a prova é que saia-se com perguntas tolas, indiscretas algumas, que pasmavam de pejo ou de riso. Faria a primeira comunhão, ia inteirar treze anos, precisava recordar a doutrina...

– E como é isso? perguntava à *senhora*.

– Como? No catecismo, tola!

Esquecera a matrona de que o catecismo é para ser lido e decorado, e que, no seu pensar, negro não se instrui. (Paiva, 1993, p. 214, grifos do autor)

Depois de parir, Ângela também é representada do ponto de vista da degradação e do vício, e passa a ser comparada com a sua mãe biológica, descrita como uma “negra ruim”,

reforçando uma imagem negativa da mulher negra e a maternidade. “Todas achavam Ângela descarnada e amarela. Estava uma mulher. Notavam-se nela as mamas caídas, o **corpo imitando ao de homem**, as maçãs do rosto aguçadas, e o pescoço fino. (...) Dera em beber, a cabra. Tinha ido já à polícia” (Paiva, 1993, p. 283, grifos nossos). Se a maternidade era o esperado às mulheres brancas da época, a feminilidade de Ângela vai ser extraída pela voz narrativa, como o trecho acima em que é comparada a um homem. Isso nos remete ao que Conceição Evaristo (2009) aborda sobre a representação da mulher negra, apagada do seu papel materno:

Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral. E quando se tem uma representação em que ela aparece como figura materna, está presa ao imaginário da mãe-preta, aquela que cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. (Evaristo, 2009, p. 22-23)

A figura da mãe-preta, ao qual a pesquisadora se refere, pode ser associado ao de Mãe Zefa, que traz o “Mãe” antes do seu nome próprio. É ela quem cuida de Antônia e quem depois passa a acobertá-la em suas escapadas para se relacionar com Afrodísio Pimenta. Zefa tende a aparecer em lugar de servidão aos brancos, mas “ostentava o prestígio de ser a rainha dos pretos” (Paiva, 1993, p. 236).

Assim como Mãe Zefa, Guida é apresentada por meio do instinto de maternidade pelo narrador, mesmo sem ser mãe. Tal postura da voz narrativa fez Flora Süsskind (1984), em *Tal Brasil, Qual Romance?*, pressupor uma esterilidade como punição. Ao tratar das protagonistas no romance naturalista brasileiro, Süsskind categoriza como “donzela-guerreira” personagens como Guida e Luzia, da obra *Luzia-Homem* (1903), do escritor Domingos Olímpio. Segundo a pesquisadora, essas protagonistas são ambíguas e transitam entre o masculino e o feminino, diferentemente das personagens histéricas do modelo naturalista de “casos clínicos”, como a Magdá de Aluísio Azevedo. Assim, “ambas fogem à internalização no lar, característica ao universo feminino, assim como à fragilidade doentia que marca as ‘nervosas’ e ‘histéricas’” (Süsskind, 1984, p. 145).

Na disposição patriarcal, Süsskind enxerga a proximidade dessas personagens, histéricas ou donzelas-guerreiras, sempre com a figura paterna. As donzelas-guerreiras ganham função de mando, posicionamento que tem um preço alto nesse limite do que representaria a “feminilidade”. À Luzia, resultaria na impossibilidade de casamento; à Margarida, na

esterilidade. Mesmo expressando atenção às mães e compaixão com as crianças, não está evidente uma penalização com a ausência da maternidade. Isso porque a maternidade não é colocada necessariamente como bônus ou déficit, como nos faz parecer a pesquisadora. Abaixo, segue trecho do romance:

As negras receberam ordem para meter no serviço a gente *do tal* comadre Silveira: as cunhadas, ao fuso; os cunhados, ao campo, tratar do gado com os vaqueiros; a mulher e as irmãs, que se ocupassem da ninhada. Margarida não tivera filhos, e **como os desejasse** com a força de suas vontades, tratava sempre bem aos pequenitos e às mães que estavam criando. Não era isso uma sentimentalidade cristã, uma ternura, era o egoísta e cru instinto da maternidade, obrando por mera simpatia carnal. (Paiva, 1993, p. 17, grifos do autor, grifos nossos)

A utilização do pretérito imperfeito do subjuntivo, no trecho destacado “como os desejasse”, se refere a algo que poderia ter ocorrido ou não, como uma probabilidade de um suposto desejo, e não como algo certo. Parte de uma observação da voz narrativa e não da própria protagonista. Se enquadra nessa relação entre mulher e animal, na caracterização naturalista, e não como uma projeção consciente, tratando-se de uma visão masculina sobre o que deveria ser ou querer uma mulher. Nesse trecho, e no restante do romance, não observamos dúvidas ou questionamentos por parte da personagem; ou qualquer sensação de “vazio”, dela sentir-se “menos mulher” por não ser mãe. Por isso, não é determinante para o seu destino, sendo uma posição crítica que reforça os estereótipos patriarcais relacionados ao feminino.

Flora Süsskind (1984) ressalta aspectos importantes em relação à saída do universo doméstico de Guida e de Luzia, que pagam um preço mais alto no decorrer de suas trajetórias por desafiarem os lugares impostos às mulheres: no caso de Guida, resulta na prisão, já no de Luzia, a morte. Conforme a pesquisadora, Margarida não reproduz traços hereditários do pai, já que é mulher, sendo uma herdeira assimétrica. Süsskind afirma que os dois romances teriam aberto espaço para um naturalismo diferente daquele voltado às ciências naturais, estando mais ligados à economia e às ciências sociais (Süsskind, 1884, p. 150). Apesar de serem mulheres, herdam, também, os valores patriarcais. Porém, a aproximação com esses valores não é garantia de privilégio, devido ao limite do gênero/sexo.

[*Guida*] Herda terras e bens, além do poder político local do pai, mas os tempera com sua afetividade violenta e com uma fraqueza que impede o uso bem sucedido das tocaias e mortes tão comuns no universo masculino. Por isso é presa pelo assassinato de Quimquim, o marido. (...)

Guidinha não é presa só por mandar matar o marido, mas porque o faz às claras. (...) Não ordena nada além de um “costume velho” do mundo masculino, que herdara junto com a fazenda Poço da Moita. (Süsskind, 1984, p. 148-149)

Entendemos que Süsskind possa ter tido a intenção de ressignificar a utilização do termo “donzela-guerreira”, porém, Guidinha não se trata propriamente de uma. Primeiro, porque não é necessariamente uma “donzela”, termo referente a uma mulher virgem ou solteira. Antes de se casar, era conhecida por ser “muito de liberalidades, muito amiga de agradar, não poupando nem as pequenas carícias” (Paiva, 1993, p. 11). Ademais, não é guerreira efetivamente, porque não vai à guerra, e é uma fazendeira que se beneficia da sua condição social. Está em uma situação em que é servida por escravizados e trabalhadores ao invés de, necessariamente, luta cotidiana. Para matar o marido, inclusive, encarga seu escravizado que realiza o serviço, não o fez ela mesma. Mata por uma questão de honra, seguindo os valores patriarcais aos quais ela estava inserida: devido ao falatório provocado pelo marido ao desejar o divórcio, manchando a sua imagem, e para manter o seu patrimônio herdado, que provavelmente seria retirado de seu usufruto com a separação. Em nada se parece com as “donzelas-gueirreiras” Joana d’Arc⁴⁵, a Rainha Ginga⁴⁶ ou a personagem Diadorim, de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1908-1967) (Galvão, 1997).

A maternidade, no caso dos romances de Paiva, parece incompatível com essas duas protagonistas órfãs, uma vez que a ausência da mãe forma mulheres que fogem do modelo familiar burguês. Talvez por isso o “ser mãe” não se trate de um ponto relevante na vida delas, já que advém de uma falta. A gravidez de Antônia é um peso, e a obriga a buscar o apoio da irmã pobre Binga, longe da casa da família Góis onde passou toda a vida. Já a história de Guida é reforçada pela criação do pai e da avó dona Anginha. A voz narrativa se mostra empenhada em justificar as atitudes negativas dela devido à sua vida doméstica, responsabilizando prioritariamente a avó.

Os parentes se queixavam de que o Venceslau, viúvo, criou a menina absoluta. O caso é que ela cresceu com todos os pendores naturais, uns por enfrear, outros por desenvolver. Criou-se como a vitela do pasto. A avó, mulher do primeiro Reginaldo, tão ríspida na educação dos filhos, foi de uma notável frouxidão para com a neta Guidinha. Se acontecia o pai repreender a bichinha, logo a velha reclamava, a trocar os bilros na sua almofada, levantando as cangalhas:

– Deixa a menina, Lau! Guidinha, passa praqui. (Paiva, 1993, p. 10)

⁴⁵ Joana d’Arc (1412-1431) é considerada heroína na França. Lutou na Guerra dos Cem Anos, travada entre a França e a Inglaterra. Foi canonizada em 1920. Ela nunca se casou e se vestia como um homem para lutar pelo exército.

⁴⁶ Mwene Nzinga Mbandi nasceu entre 1581/82 e morreu em 1663. Rainha do Ndongo e do Matamba, importantes estados africanos atualmente parte do que hoje conhecemos como Angola. Ela é símbolo da resistência ao colonialismo português, conhecida por ser estratégica, diplomática e negociadora, tendo utilizado também táticas de guerrilha e espionagem, dirigindo operações militares.

Ao afirmar que ela foi criada como vitela no pasto, que é considerada uma carne nobre de bezerro, podemos inferir que a intenção do narrador é de afirmar que a protagonista cresceu livre, com uma criação “nobre”. Embora as atitudes da protagonista deem a ela uma posição provavelmente diferenciada das demais mulheres ricas sertanejas, não a tiram da sua condição feminina. Tanto é que na escola “aprendeu a ler por cima: o catecismo, as quatro espécies de conta e a escrever sem apuro” (Paiva, 1993, p. 10). Foi na época da educação formal que esteve na vila, aos cuidados da avó, quando “Saía de casa e entrava quando queria” (Paiva, 1993, p. 10). Segundo o reverendo Costinha, “(...) a Senhora Dona Guidinha? Que coração! Tem um defeitinho, por amor da educação que o pai lhe deu.” (Paiva, 1993, p. 55). A mescla da influência de um pai que esperava ter um filho homem e de uma avó que sente prazer na desobediência da neta, teria resultado em uma mulher peculiar:

Aos dez anos, achando que já não era para andar de ancas, pois já lhe gabavam à avó que parecia uma mocinha, obrigou o pai a mandar fazer-lhe um cilhão pequeno, apropriado aos seus quadris.

Aos catorze anos, quando as nossas meninas são feitas de amor e de susto, Guidinha atravessou o impetuoso Curitamaú de margem a margem, só porque uma outra duvidou. (...)

Nadava de braça como os homens, e não como as mulheres, que trabalham com as mãos por debaixo d’água, pelo instinto de pejo, e vão batendo com os pés à tona. O pai tinha desgosto de que ela não fosse macho. (Paiva, 1993, p. 10)

No ensaio *Mulheres do sertão nordestino*, a historiadora Miridan Knox Falci ([1997] 2018) destaca que a sociedade no século XIX era “altamente estratificada entre homens e mulheres, entre ricos e pobres, entre ‘brancos’ e ‘caboclos’” (Falci, 2018, p. 242). De acordo com a pesquisadora, as hierarquias eram rígidas, com o homem (fazendeiro, político ou doutor, no caso, bacharel), no topo da camada social. Entre o sexo feminino, o ideal de mulher no sertão era a de filha do fazendeiro, “alva”, ou seja, branca, herdeira de escravizados, gado e terra. Segundo Falci, o feminino ultrapassa a fronteira de classes. “A elas certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos, mas também viveram seu tempo e o carregaram dentro delas” (Falci, 2018, p. 241). A historiadora explica que:

As mulheres no tempo (século XIX), no espaço (o sertão, as províncias de Piauí e Ceará) aparecem cantadas na literatura de cordel, em testamentos, inventários ou livros de memórias. As muito ricas, ou da elite intelectual, estão nas páginas dos inventários, nos livros, com suas joias e posses de terras; as escravas, também estão ali, embora pertencendo às ricas. As pobres livres, as lavadeiras, as doceiras, as costureiras e rendeiras – tão conhecidas nas cantigas do nordeste –, as apanhadeiras de água nos riachos, as quebradeiras de coco e parteiras, todas essas temos mais dificuldade em conhecer: nenhum bem deixaram após a morte, e seus filhos não abriram inventário, nada escreveram ou falarão de seus anseios, medos, angústias, pois eram analfabetas e tiveram, no seu dia-a-dia de trabalho, de lutar pela

sobrevivência. Se sonharam, para poder sobreviver, não podemos saber. (Falci, 2018, p. 240-241)

Tal posição do feminino no sertão, descrito na citação acima, pode ser verificada no romance *Dona Guidinha do Poço* se compararmos o lugar de Guidinha com o das mulheres “muito ricas”. A classe social da protagonista em diversos momentos relativiza o lugar de mulher na estrutura patriarcal, possibilitando com que Guida transite entre os homens de poder. Educada por seu pai e dentro desse arranjo, são recorrentes as situações em que a personagem reproduz ações consideradas masculinas. Porém, o seu gênero nunca é totalmente apagado, pois há limites nesse transitar. A voz narrativa dá certo tom de crítica ao modo como a protagonista age e decide viver: “(...) Guidinha, apesar da sua princesia, não casou tão cedo como era de supor. Parece que primeiro quis desfrutar a vidoca. Seu pai, o segundo Venceslau, capitão-mor da vila, possuía larga fortuna em gados, terras, ouro, escravos... Fora um rico mandão” (Paiva, 1993, p. 7).

Falci (2018) explica que a mulher sertaneja de “elite”, mesmo a que tinha alguma instrução, estava restrita ao espaço privado e não à esfera pública do mundo econômico, político, social e cultural. Isso pode ser notado em personagens como Lalinha, no entanto, parece que não é de todo válido em se tratando de Guida, provavelmente por ser filha única de um pai viúvo. Ainda que tivesse espaço, é notório que a protagonista não teve instrução formal. A historiadora diz:

Muitas filhas de famílias poderosas nasceram, cresceram, casaram e, em geral, morreram nas fazendas de gado. Não estudaram as primeiras letras nas escolas particulares dirigidas por padres e não foram enviadas a São Luís para o curso médio, nem a Recife ou Bahia, como ocorria com os rapazes de sua categoria social. Raramente aprenderam a ler e, quando o fizeram, foi com professores particulares, contratados pelos pais para ministrar aulas em casa. Muitas apenas conheceram as primeiras letras e aprenderam a assinar o nome. (Falci, 2018, p. 251)

É interessante perceber que o gênero de Margarida determina a sua história e relação com a fazenda, como das mulheres citadas acima. Isso porque, se fosse um filho homem, provavelmente teria sido enviada para estudar em uma cidade, podendo exercer função de mando e influência política efetiva, por meio de cargos públicos ou políticos.

O pai e o avô de Guida parecem seguir o modelo patriarcal da família colonial, modelo familiar em que o homem é proprietário de bens, escravos, mulher e filhos. É uma família que marcha na contramão de um projeto de modernidade. No sertão de então, a violência era uma forma de afirmação no ambiente social, violência que também é empregada por Margarida.

É interessante perceber que a configuração das relações familiares vai impactar no papel feminino e vai mudar lentamente no espaço sertanejo em comparação ao espaço urbano. Jurandir Freire Costa (1979) explica que, com a família íntima, ou seja, a família burguesa, se passa a ter maior interesse pelo desenvolvimento físico-sentimental dos filhos, proporcionando uma educação individualizada, diferentemente do modelo da família colonial. Ademais, o amor entre pais e filhos se tornaria a energia moral pela coesão familiar.

Da família colonial para a família colonizada, com a europeização dos hábitos, se muda também a configuração dos casamentos, em que os critérios de riqueza e aristocracia apenas não assegurava o matrimônio mais vantajoso, em que a aparência física, a educação e a sofisticação passavam a contabilizar no poder quase tanto quanto dinheiro e título de nobreza.

Por muito tempo exploradas por pais e maridos, tios, irmãos, etc., as mulheres souberam aproveitar a crise de poder do patriarca colonial e tirar vantagens familiares. Da habilidade feminina dependia o sucesso de um salão ou de uma recepção. Da maneira como as mulheres se comportavam, recebiam, hospedavam ou se insinuavam junto a personagens prestigiados, dependia, às vezes, o bom encaminhamento da carreira política ou econômica do homem. Em troca desse gênero de exposição e mercadejo de seus corpos, as mulheres passaram a reivindicar um cuidado e uma atenção que nunca haviam tido antes. (Costa, 1979, p. 108)

Nesse momento, ocorre a redução do papel da mulher ao de mãe pelo discurso higienista. O pesquisador explica que a “mulher higiênica” (Costa, 1979, p. 255) nasce com a emancipação feminina do poder patriarcal, pela colonização da mulher pelo poder médico, em que a mulher é a responsável pela coesão familiar e pelo cuidado dos filhos. É daí que vem o ataque tanto ao aleitamento mercenário, realizado por escravizadas, e o incentivo à amamentação por parte da mãe, com a culpabilização da mulher. A partir disso, o ser mãe e o ato de amamentar passam a estar associados ao instinto materno. Desse modo, Costa (1979) explica que a mãe que não amamentava era considerada desnaturalada, comparada às feras. Os recursos médicos para diminuir a mortalidade infantil perpassaram à construção da mãe amorosa que alimenta o bebê como algo natural (Costa, 1979, p. 255-258).

Ademais, compreender o papel da igreja católica na designação do lugar feminino na sociedade e a relação da mulher com a maternidade nos permite ter uma visão ampla na análise das obras literárias. No livro bíblico *Gênesis*, por exemplo, a mulher Eva foi criada a partir de uma costela de Adão, o primeiro homem, demarcando a subalternidade dela. Conforme os historiadores Raquel Lima e Igor Teixeira (2008), no artigo “Ser mãe: o amor materno no discurso católico do século XIX”, a desobediência, a inferioridade e a malícia da primeira mulher foram tratadas como naturais, com todas as outras mulheres filhas da pecadora.

Essa posição pode ser notada no romance *Dona Guidinha do Poço*, reforçada pelo padre ao criticar a protagonista e comparar com a histórica bíblica. O reverendo afirmar que: “O Inimigo do gênero humano não dorme. E mulheres? Mulheres! mulheres! A nossa mãe Eva que não me deixa mentir” (Paiva, 1993, p. 11).

Segundo os historiadores, a figura de Maria vai ser introduzida pela igreja na época medieval como uma figura antitética à Eva, uma saída à ideia pecaminosa da primeira, proporcionado a “salvação” ao mundo. É também por parte de Maria que a igreja passa a valorizar o matrimônio e o papel de esposa na família para as mulheres que não seguissem a virgindade e a castidade. “Eva era aquilo que as mulheres eram, por natureza; Maria, aquilo que as mulheres deveriam ser, por opção” (Lima; Teixeira, 2008, p. 115). Conforme os pesquisadores, a figura de Maria Madalena teria sido incorporada pela igreja a partir dos séculos XVII e XVIII, já que Maria, virgem e mãe, parecia inalcançável. No entanto, no período moderno, entre o Renascimento e o Iluminismo, parte da ideia que associava a mulher ao mal foi retomada (Lima; Teixeira, 2008). Com as mudanças da sociedade europeia a partir dos séculos XVIII e XIX, que abalaram o papel da igreja, a instituição repensa o discurso dirigido às mulheres:

Características como fragilidade e sensibilidade, atribuídas à natureza feminina, foram valorizadas como positivas e desejáveis. A ideia de sensibilidade passou a ser associada à de sentimentalidade, ou seja, à suposta predisposição natural da mulher em ser mais volúvel no que se referia às questões de ordem emocional e moral. Difundiu-se a crença de que a mulher teria maior capacidade para apreender e transmitir as virtudes morais da religião. (Lima; Teixeira, 2008, p. 119)

A mulher passou a ser a “progenitora” de uma nova época, de novos homens que deveriam ser preparados na conjuntura da família moderna. Ainda assim, os pais e os maridos seguiam como as figuras proeminentes da família (Lima; Teixeira, 2008). Em toda a obra de Oliveira Paiva, a religiosidade católica tem bastante destaque, envolvendo especialmente as personagens mulheres brancas nos dois romances. Tais valores religiosos parecem, por vezes, determinar o papel das personagens mulheres.

Antônia e Guida são descritas como pecadoras, a despeito de praticarem a religiosidade católica. Antônia utiliza-se do argumento de frequentar a igreja para poder ter encontros íntimos com Afrodísio. Entre as duas, Margarida é a mais católica e, contraditoriamente, parece ser a mais pecadora.

A atuação da voz narrativa em se tratando da construção da imagem de Guida nos faz questionar o lugar de adúltera ao pensarmos na relação entre o papel da mulher com a

religiosidade e a função feminina na estrutura familiar. Por essa razão, acreditamos que o fato de ela sentir desejo por outro homem resulte em sentimentos contraditórios. A situação acarreta na utilização dos termos “amante” e “adúltera” pela voz narrativa, pelo sentimento de culpa da protagonista, consciente dos seus pensamentos “pecaminosos” diante dos próprios valores religiosos, ainda que se tratasse mais de um desejo do que uma efetivação.⁴⁷ Temos o seguinte trecho do romance, com o uso do discurso indireto livre pela voz narrativa:

Margarida, na rede do alpendre, pregava os olhos na boca da vereda onde devia apontar o primeiro mensageiro. No despedir-se o Secundino, parecia não dar pela presença do... **amante (vá lá o termo com os diabos!)** atenta como estava para o doloroso caso do Machico [vaqueiro que havia morrido]. (...)

Naquele momento, do **coração pútrido da adúltera**, nascia, belo nenúfar do pântano, **o sublime, que, louvado seja Deus, de todo não desaparece nunca da alma feminina.** (...)

Por uma inexplicada associação de pensamentos lembrava-se ali, na angustiosa expectativa de mulher sacudida pela violência de um sentimento forte – da Lalinha! A Guida tinha isto consigo: toda a vez que a possuía o patético, o trágico, o irremediável, um pranto oculto lhe trazia a nadar nas lágrimas sufocadas do íntimo a imagem da **santa menina**, mas dentro, no ser, no sangue, no pulso, quer dormindo, já acordada, ou nos trabalhos de casa, ou nas diversões do campo, ou nos ócios da vida rica.

Deus a não castigaria? E por que Nosso Senhor não mudava os corações? E punha-se a rezar. Era mui devota dos seus santos de pau.

Em consequência (sic), daqui, dali, a culpa de tantas naturezas em abalroamento era do Quinquim. E o tédio, o rancor surdo, caía sobre o marido que ela recebeu com o seu voluntário *sim*, nos pés do altar sagrado.

Voluntário? Vã hipótese. Uma *vontade* precisa de anos para verificação; **ao fruto é mister que a existência da árvore tenha percorrido os necessários círculos vitais.** (Paiva, 1993, p. 111, grifos nossos, grifos do autor)

A utilização do termo amante não parece a efetivação do adultério, mas um desejo, já que consequentemente é negado, por meio do discurso indireto livre. Não sabemos se é porque eles têm uma relação propriamente ou porque ela o deseja, e nega o termo “amante” como forma de afastar o pensamento que consideraria inadequado. Dizer que seu coração é “pútrido” e taxá-la de adúltera não é comprovação de traição. A traição pode ser simplesmente por amar a Secundino, por ter seu coração voltado a ele e não ao marido.

A “alma feminina” parece ter mais força que o desejo por outro homem, em vista disso, a voz narrativa coloca o feminino nesse lugar estereotipado que transita entre Eva e Maria, tanto é que Lalinha vai ser exemplo de retidão moral e santidade, referida como a “santa menina”. Guida se sente culpada, questiona-se sobre um possível castigo divino e sobre seus sentimentos, culpando o marido. Quando a voz narrativa a coloca como “devota dos santos de pau”, tenta evidenciar a hipocrisia entre seus hábitos religiosos e suas ações. Porém, não seria

⁴⁷ No capítulo seguinte será evidenciada a sequência que nos põem em dúvida a efetivação da traição.

essa voz narrativa que delimita o lugar da fazendeira por ser mulher? Por fim, Margarida, apesar de ter contraído matrimônio, como se esperava de uma mulher da época, é associada à pecadora Eva, ao se referir ao fruto e à árvore.

De volta às reflexões de Costa (1979), além da figura da mulher como mãe, o pesquisador lista uma série de outras construções de perfis femininos com a formação da família burguesa, como o da “mulher nervosa”, cliente do médico, que encontra eco nas mulheres histéricas. Outra categoria de mulheres, que fariam contraponto à mulher-mãe, é o das prostitutas e das mundanas.

É interessante notar que Guida parece não se encaixar definitivamente em nenhum desses perfis. Há falta de qualificativos para ela, já que não é uma mulher-mãe, nem uma mulher histérica, mas também não é prostituta. A questão do suposto adultério parece ser tema levantado devido à essa falta de um perfil feminino que a delimita, pois Margarida sequer transita entre a “mulher colonial”, propriedade masculina, e a “mulher burguesa”, voltada para o ambiente doméstico.

É interessante compreender que a educação de Guida parece estar dentro da lógica da família colonial e não da família colonizada, conceituada por Costa (1979), o que pode justificar a falta de alinhamento dela com o ideal de mulher da época. Não apenas por viver no sertão e não em uma cidade urbana, há outros elementos que a distanciam desse modelo de formação feminina de influência europeia. Primeiro, porque ela vai ser criada em parte pela avó, que é de outra geração e que não tem o modelo burguês incrustado, consequentemente, não exerce o papel de “mãe higiênica”, de controlar a neta. Segundo, porque o pai também não consegue substituir esse papel – o que destaca a importância da mãe na estrutura familiar burguesa – impossibilitado de perpetuar uma descendência naquele lugar, apesar da história de abastança econômica.

Costa (1979) explica que no Brasil depois da Independência, já no século XIX, havia lugares pouco afetados pela urbanização, a exemplo da cidade de Crato, localizada na região do Cariri, no Ceará, em que os casamentos de moças consideradas respeitáveis eram decididos pelos pais, em um rearranjo de riquezas. No entanto, já no período em que o romance é retratado, há um ideal sentimental, o qual projeta Guida, ao se ver infeliz no casamento. A mulher, comparada pela voz narrativa a um perfil masculinizado, dura e demoníaca, revela momentos sensíveis em relação à vida sentimental sonhada a partir da presença de Secundino. Paradoxalmente, ela se aproxima ao estereótipo de uma jovem iludida com um ideal amoroso.

Andava ela agora muito metida com a Lalinha, cujo amor fingia favorecer e cujo casamento com o Secundino parecia adotar. Vivia aquele tempo a longos traços, na superexcitação poética do desejo saudade, quando por cá a gente gosta de brisas, de luares, de estrelas, de auroras, de nuvens que passam. Chegou a ter novelas e a possuir, como as raparigas de quinze anos, na caixinha dos adereços, o ABC dos namorados, décimas, corações com versos e pingos de tinta roxa, glosas, toda uma coleção de lirismo do anônimo gosto indígena. (Paiva, 1993, p. 93)

Nesse caso, a voz narrativa coloca as jovens num lugar-comum ao qual compara Guida. No entanto, o paralelo parece ser uma forma de ridicularizá-la, por ser uma mulher mais velha e por não ser condizente com a sensibilidade a qual ela estaria comumente associada. O “anônimo gosto indígena” nos parece ser um marcador sertanejo, mas também de depreciação ao que seria considerado culto. Apesar de ser uma mulher rica e branca, por não ter vivido na cidade, como Lalinha e Secundido, e nem ter sido educada, tem como marcador o indígena, que retira, em alguma medida, algo de sua branquitude em relação à visão da voz narrativa. Desse modo, ser mulher e sertaneja não a coloca no topo das estruturas de poder.

4.2 A mulher nos contos

Sobre a maternidade na obra de Paiva, é interessante destacar o conto *Corda sensível*, publicado na revista *A Quinzena* de 15 de janeiro de 1887. A narrativa traz Maria como protagonista, descrita por meio de suas ações que revelam uma espontaneidade infantil, admirada com o imponente fardão de coronel de seu pai, pendurado em uma cadeira de balanço. A menina, atraída pela beleza da vestimenta, decide se aproximar do fardão, subindo na cadeira, enquanto segura um pedaço de pão com manteiga em uma das mãos, o qual acaba por sujar a roupa. A criada da casa encontra rombos na roupa do coronel provocados por ratos, atraídos pela sujeira de Maria – fato que, na casa, ninguém soubera ter sido motivado por ela –, gerando um sentimento de ódio aos bichos e ocasionando a caça a eles. Em outra cena, os adultos da casa são levados à despensa devido ao barulho das crianças. Maria e seus dois irmãos pequenos se divertem, enquanto brincam com os bichinhos encontrados presos à ratoeira, com uma rata e seus filhotes. Encantados com a cor vermelha dos animais, eles tentam pegar e comer os ratinhos recém-paridos. Abaixo, segue o trecho em que as crianças encontram a ratoeira:

A ratoeira não era mais de que uma cúpula de arame cozida a uma rodelazinha de pinho. Dentro, porém, havia era um bicho cinzento e **uma porção de bichinhos vermelhos, da cor dos dedinhos do caçula**: fenômeno raro, que provocou uma gritaria hilariante, aliás inconveniente, porque atrás acudiram a criada, a mamãe e até o coronel, a ver o que fazia aquela troça de quenquêns. (Paiva, 15 jan. 1887, p. 5, grifos nossos)

O aspecto visual é ponto importante associado à infância, com os sentimentos enfatizados por meio dos olhos das personagens. Para as crianças, a visão os aproxima dos objetos e dos seres admirados, independentemente do que representem para os adultos. Crianças e ratos são um contraponto à figura repressora que o pai coronel representa. Primeiramente, ao danificarem a farda; num segundo momento, por serem identificados como se estivessem em um patamar próximo aos ratos, já que os “bichinhos” têm a cor dos “dedinhos do caçula”. A cena é vivida pela mãe, o pai coronel, a criada e as crianças. A mãe é quem traz o contraponto sensível, permitido pela maternidade, segundo a voz narrativa. A criada não parece estar em igual patamar de “mulher-mãe”.

A mamãe, porém, encarando o caso, juntou as mãos enternecidamente, e, cobrindo o marido e os três filhinhos com um daqueles olhares **que só em mulheres se depara**, exclamou **cheia de profundo sentimento materno**:

— Espera, que é uma ratinha que deu à luz na ratoeira!

O duro militar ficou basbaque. Enquanto a **rata puérpera**, impunemente, pacatamente, com o salvo-conduto de **sua boa estrela de mãe**, saía, como um anão no meio de enormes gigantes de conto de fada, e galgava novamente as prateleiras prenhes de queijo. A ninhada se amontoava no regaço da pequena Maria, — uma porção de bichinhos vermelhos, da cor das carnes tenras do caçula, cujo corpinho nu estava ali accorado, a alma de criança aberta nuns olhos admirativos (...). (Paiva, 15 jan.1887, p. 5, grifos nossos)

A primeira pessoa a se solidarizar com a ratazana é justamente a mãe de Maria, na sua condição de mulher destinada à procriação e ao ambiente do lar. Na ocasião, a rata recebe dos humanos o “salvo-conduto”, liberdade que só é adquirida devido a “sua boa estrela de mãe”, possibilitando que ela se encaminhe às prateleiras de queijo sem nenhuma contestação. A mãe e seu sentimento materno tem papel fundamental na humanização da rata, promovida pela maternidade, e a retirando do lugar de animal odiado. A compaixão ocorre a partir do momento que os ratos ganham um componente humano, também evidente no momento da liberdade da rata, que “saía, como um anão no meio de enormes gigantes de contos de fada”. É interessante perceber o lugar da maternidade, que coloca mulheres e até ratas idealizadas. Nesse papel, a mulher pode ser vista como animalizada também pela maternidade.

Na última frase do conto, tem-se como exemplo a extensão da visão para os outros sentidos, acarretando alegria e contentamento com as novas vidas proporcionadas pela rata puérpera: “a alma de criança aberta nuns olhos admirativos”. Na narrativa, mulheres e crianças, assim como os ratos, são relacionadas a figuras dóceis, simples, amorosas e ingênuas, próximas a um ideal de humanidade desejado.

Outro exemplo da mulher nos contos de Paiva parte da religiosidade mesclada com os sentimentos afetivos presentes no conto *A paixão*, publicado na edição da revista *A Quinzena*

de 16 de abril de 1888, com o pseudônimo de Gil Bert. No conto, a descrição explora o cenário e os efeitos sensitivos provocados pela liturgia. As personagens são pouco detalhadas, porém, a narrativa se inicia com uma moça assistindo à celebração religiosa da varanda, descrita pelo enrubescer do rosto e pelo “nariguinho” afilado. O leitor é situado no espaço, uma igreja católica, e no tempo, a semana santa, em referência à comemoração cristã que celebra a paixão, a morte e a ressurreição de Jesus Cristo. Há, porém, indícios de que a paixão do título se refere não apenas à paixão de Cristo, mas possivelmente ao início de uma relação amorosa, deixada em segundo plano na construção do conto. No trecho abaixo, verifica-se que a moça está enamorada:

Havia claridade pouca, suficiente porém para o livro da semana santa poder espelhar-se no olhar calmo e profundo e inocente, as carreirinhas de tipos muito negrinhos no papel branco.

Todavia, a falar verdade, aquelas palavras não podiam despertar-lhe ideia alguma, visto como **em um só peito não se podem abrigar dois amores ao mesmo tempo**, pela lei física da impenetrabilidade. E assim, descansava o olhar, que era o veículo por onde o seu espírito mais se impressionava, percorrendo vagamente o grande todo do templo. (Bert, 16 abr. 1888, p. 5, grifos nossos).

A narrativa segue com a descrição da igreja, a chegada do coro, das educandas do colégio, das irmãs de caridade e dos padres, que se preparam para as celebrações. Os aspectos sensoriais são enfatizados, por meio das sensações corporais dos fiéis. A narrativa prioriza as movimentações dos padres na “nave” da igreja, do pórtico ao altar. Também destaca os cheiros, a fumaça do incenso e os sons da igreja, por meio das vozes dos cantores e dos instrumentos, como o órgão que “às vezes balava ou soluçava e gemia” (Bert, 1888, p. 6). As luminosidades, escura e clara, aparecem contrastadas em diversos momentos pelas cores da estrutura física da igreja, pelos móveis e pelas roupas dos fiéis. Também há destaque ao dourado, com as velas e a roupa de alguns sacerdotes, e ao colorido, por meio de uma luz ao entrar em contato com o róseo do mármore, gerando um arco íris, e, também, com o tapete “multicolorido”. Assim como no conto *Corda sensível*, os olhos são o meio por onde se acessa não apenas o mundo exterior, mas também os sentimentos íntimos.

Pelo título, como citado, o conto faz referência à paixão de Cristo, que se trata dos eventos e sofrimentos de Jesus que antecederam seu julgamento, crucificação e execução. Pode se referir, também, ao sentimento que nasce no íntimo dos fiéis durante a celebração religiosa, sensibilizados com o momento. Na cerimônia, o padre é figura relevante e, enquanto lê a passagem bíblica sobre a crucificação, tem sua cabeça envolta em uma luminosidade como uma auréola. Do púlpito, cita o trecho em latim “— Et inclinato capite... tradidit spiritum!...” (Bert,

1888, p. 6). O trecho se refere à passagem do livro bíblico de *João*, em versículo após a crucificação de Jesus. A liturgia remete ao calvário e é motivo de lágrimas do padre e da multidão. O sacerdote diz o seguinte:

(...) Esta cabeça [de Jesus] cheia de ciência, rasgada por uma coroa de espinhos; este coração fonte do amor, atravessado por uma lança; estes joelhos, que só se dobraram para levantar os mortos e curar os enfermos, descarnados até os ossos; estas mãos repassadas de divino eflúvio, esmagadas barbaramente por duros cravos; estes pés, que palmilharam sobre as ondas, conjuntamente arrepelados e arrebentados por um cravo dilacerante; estes ombros... estes ombros, vede-os cristãos, vede-os, como ficaram no peso da cruz... vede-os... (Bert, 16 abr. 1888, p. 6).

O narrador integra esse ambiente, mas só fica evidente ser um narrador-personagem quase no final do conto, com o uso da primeira pessoa do singular. O amor é apresentado por meio do sentimento do pecador, narrador-personagem, diante do sofrimento de Jesus no calvário, mas mistura-se a outros sentimentos que ele considera ser uma mesma forma de amar. Pressupomos que a moça sutilmente citada no final do conto, por meio do seu vestido e de sua pulseira, é a mesma jovem que abre a narrativa, aquela que provavelmente possuía em seu peito um amor. Ao cruzar com o olhar da moça, esbarra, segundo o narrador, com o olhar de Cristo:

Eu ajoelhava prostrado ante a divina figura do Mestre e o meu olhar trespassava-lhe também o coração fonte do amor. Mísero pecador, sumido na multidão, quisera que me visse, que soubesse que eu lhe quero bem. E parecia-me de seu peito cair o sangue tão puro e verdadeiramente como caiu no Calvário. Eu tinha vontades de lhe gritar — Eu te amo porque tu sofres!

Entretanto, **senti que no coração dele também outro olhar estava abrigado**, e que o meu espírito, que lá estava, pergunta: — Que quereis? E quase o outro olhar me pergunta o mesmo.

Inquirimo-nos, entretanto, conjuntamente: — Aqui não é a fonte do amor? E as duas almas, feitas uma para a outra, encontradas lá dentro do coração de Jesus, disseram-se: — Bebamos, pois, da fonte do amor!...

O padre continuava, mas nós não entendíamos. O meu corpo inane caía cada vez mais sobre os joelhos, numa adoração profundíssima. E do sudário desaparecera o Jesus sanguinolento, **para pintar-se ela com o seu vestidinho preto e as suas pulseiras de ouro**, a olhar-me para meu coração soluçante. (Bert, 16 abr. 1888, p. 7, grifos nossos).

Desse modo, a moça do início do conto substitui o sudário de Jesus na visão do homem, narrador-personagem. É interessante perceber que em *Corda sensível* o diminutivo faz referência às crianças, já em *A paixão* trata-se da personagem feminina, apresentada pelo “vestidinho” e, no início do texto, pelo “nariguinho” afilado. A partir do momento em que o sentimento do homem se identifica com a visão da mulher, ele não consegue escutar a pregação do padre, assim como ela não conseguia apreender o texto do livro da semana santa.

No conto, a solução do narrador para a paixão é relacionar ao amor de Cristo, tido como o filho de Deus para os cristãos, enxergando na mulher a própria fonte de amor divino. Sendo fonte do amor, ele pode, desse modo, entregar-lhe o espírito: ao se entregar à moça estaria se entregando, por conseguinte, a Deus. Há elementos do conto que nos remetem à oposição do “mundano” com o “divino”. No ambiente dos “santos dos santos”, em que se sobressaem os matizes de cores extremas, clara e escura, também são contrapostas as atitudes da multidão na igreja: “(...) com o espírito lia-se os espíritos na direção ou no vago das pupilas, na atitude dos ouvidos, nos lábios em sorriso, em conversação, ou em recolhimento, na frente, no porte, no todo compungido ou disfarçado, religioso ou mundano” (Bert, 1888, p. 6).

Esse misto de sensações no ambiente religioso parece ser reproduzido tanto com a personagem Maria das Dores, de *A Afilhada*, como de Lalinha, de *Dona Guidinha*. A partir desses contos, podemos verificar elementos da mulher e do feminino na obra de Oliveira Paiva associado às mulheres brancas que cumprem suas funções na família burguesa do ponto de vista do “ideal”: no primeiro caso, à maternidade; no segundo, ao sentimento amoroso vinculado à religião. Podemos notar a busca do escritor em ter uma base no real para produzir sua obra, mas que passa por seu olhar aliado ao patriarcado, já que reproduz valores religiosos que definem o papel das mulheres na sociedade.

No tópico seguinte, retomamos uma história real que tem sido utilizada como referência de inspiração do principal romance de Oliveira Paiva, e que pode nos revelar um pouco mais sobre essa narrativa. Essa abordagem nos possibilita compreender as intenções do escritor de perpassar a sociedade da qual faz parte para produzir a sua literatura.

4.3 Uma história relida e recontada

No ano de 1853, um crime teria chocado a população de Quixeramobim, município localizado no Sertão Central do Ceará. Maria Francisca de Paula Lessa teria mandado matar o marido, o coronel Domingos Vitor de Abreu e Vasconcelos, “morto na sua própria casa, no coração da cidade, por um escravo conhecido como *Carumbé*”, registra Ismael Pordeus em *A margem de Dona Guidinha do Poço* ([1963] 2004, p. 34, grifo do autor), baseado no volume XVIII (página 251) da *Revista do Instituto do Ceará*. O caso real, segundo o historiador, teria inspirado o escritor Oliveira Paiva.

Em se tratando dos registros sobre a história real, conforme revela o historiador, a tradição oral conta que o coronel, natural de Pernambuco, era um “homem respeitável e pacato” (Pordeus, 2004, p. 35). Após os indícios de adultério cometido pela esposa com o sobrinho dele,

o Senhorinho (Antônio Pereira da Costa), Domingos saiu da fazenda e se mudou para a vila. Com medo de retaliação da esposa, rogou às autoridades e à polícia da capital da província, Fortaleza, a proteção de soldados, que foi concedida. Ele pretendia solicitar o divórcio para conseguir a separação dos bens, porém, foi assassinado pelas costas em sua própria casa. O crime teria sido cometido pelo escravizado e afilhado Carumbé (Francisco dos Santos do Nascimento) após este lhe pedir a bênção.

Segundo, ainda, a tradição oral, MARICA DE ABREU ou MARICA LESSA – nomes pelos quais era conhecida – mulher mandona, rica, filha do Capitão-mor José dos Santos Lessa, habituara-se a ver tôdas (sic) as ordens do pai serem cumpridas pelo povo, fôsse (sic) pela riqueza ou em decorrência do alto cargo que exercia na Vila. Invejavam-lhe as outras mulheres as jóias (sic) e as atenções de que se via alvo, da parte dos grandes da localidade. Reza a tradição verbal ter sido MARICA DE ABREU condenada a 30 anos de prisão, havendo terminado seus últimos anos de vida na mais extrema miséria, implorando a caridade pública nas ruas de Fortaleza e dizendo impropérios aos moleques que lhe atiravam dítos irreverentes ou lhe punham em rosto o ter mandado assassinar o marido. Circunstância especial: conservou, sempre como residência, mesmo depois de cumprida a pena, a cela em que estivera reclusa, durante tanto tempo, na Cadeia da Capital, daí, saindo apenas para pedir esmolas. *Jamais quis tornar a Quixeramobim: orgulho ou remorso?* (Pordeus, 2004, p. 36, grifos do autor)

A pesquisa de Pordeus reúne, a história oral e uma série de documentações: registros de jornais da época com artigos opinativos, a reprodução de trechos dos autos do processo de Maria Lessa, levantamento feito em cartórios, e outros documentos. Com uma pesquisa elaborada mais de cem anos depois do crime, o trabalho de Pordeus, publicado pela primeira vez em 1963, está permeado de sexismo em diversos momentos, por exemplo, quando utiliza o termo “sexo fraco” ou “desabusada mulher” (Pordeus, 2004, p. 28) para tratar da participação feminina na política de Quixeramobim.

Quando resgata, compara e detalha adultérios e assassinatos encomendados por outras mulheres durante o século XIX naquele município, como os casos de Joaquina Maria da Conceição e Helena Maciel, o historiador tem o intuito de verificar qual dessas mulheres teria inspirado Oliveira Paiva. Porém, no decorrer da análise, parece se tratar de uma comparação entre perfis de “mulheres criminosas”, como expõe o trecho abaixo:

A participação ativa e desabusada da mulher quixeramobimense na política local aufera-se pelos acontecimentos registrados a 15 de agosto de 1875, quando, segundo o Barão de Studart, grupos de elementos do **sexo fraco** invadem a igreja e põem no ôlho (sic) da rua os membros de uma junta militar.

Já no setor da crônica policial e criminal, três apenas são as mulheres que tristemente se celebrizaram em **requintes de vingança e perversidade** – Joaquina de Tal, Helena Maciel, e MARIA FRANCISCA DE PAULA LESSA, também conhecida por MARICA LESSA ou MARICA DE ABREU. (Pordeus, 2004, p. 28, grifos nossos)

A pesquisa do historiador também evidencia o machismo presente no jornalismo e no direito do século XIX, por meio dos recortes dos jornais e do desenrolar das ações jurídicas. No livro *Em defesa da honra*, Sueann Caulfield (2000), em referência ao Código Criminal de 1890, afirma o seguinte:

Uma vez casada, a mulher via a liberdade sexual ainda mais subordinada à honra da família. Os jurisconsultos concordavam em que, embora os homens pudessem ser culpados por crime de atentado ao pudor contra a esposa, o estupro constava entre os “direitos conjugais” do marido. Assim como no código anterior [de 1830], esposas adúlteras podiam ser condenadas a uma pena que variava de um a três anos de prisão, ao passo que os maridos infíéis somente poderiam ser punidos se tivessem “concubina teúda e manteúda”. A desigualdade nessa lei, que contradizia a obrigação estabelecida na lei civil de “fidelidade mútua” dos cônjuges, era comum a muitos sistemas jurídicos inspirados no direito romano. As legislações francesa e italiana, por exemplo, também puniam o adultério da esposa e eram ainda mais tolerantes na proteção aos maridos que a lei brasileira. Essa discriminação era repetida em vários códigos europeus, justificada com o argumento de que somente a infidelidade feminina podia gerar filhos ilegítimos dentro da família sem o conhecimento do cônjuge. (Caulfield, 2000, p. 82-83)

Essa postura resulta no tratamento diferenciado dado às mulheres que cometem adultério em relação a homens que também são infíéis, considerado delito na época, ou que assassinam suas esposas. Nos casos citados na pesquisa de Ismael Pordeus, sobre Joaquina ele diz que: “**Essa desgraçada mulher**, às ocultas, passa a trair o marido com o escravo Francisco e com êste (sic) pactua eliminar aquêle (sic)” (Pordeus, 2004, p. 29, grifos nossos), com registro de 1837 do enforcamento do escravizado acusado de assassinar o marido. Joaquina foi condenada à morte pelo júri da comarca de Quixeramobim em 9 de abril de 1856. Sobre Helena, o historiador a caracteriza como mulher valente e vingativa, que confessou ter encomendado o espancamento do matador do irmão dela. Como se houvesse algum tipo de rivalidade especificamente feminina em se tratando de crueldade, Pordeus conclui:

Em Quixeramobim, no seio do elemento feminino, ninguém suplantou Helena Maciel em valentia e vingança. Suplantou-a em perversidade, é certo, Joaquina Maria da Conceição, mariticida (sic) que, anos mais tarde, veio a encontrar uma rival em MARIA FRANCISCA DA PAULA LESSA, mais conhecida por MARICA LESSA ou MARICA DE ABREU. (Pordeus, 2004, p. 32)

A narrativa da traição da mulher rica que encomenda a morte do marido parece mais atrativa, apesar de não haver evidências sobre o adultério. Isso porque aparentemente os autos do processo não abordam propriamente o assunto, se tratando de um relato da tradição oral, sem necessariamente ter base na realidade. O jornal *Pedro II* traz trecho da sessão de Maria:

Dia 14 [de abril de 1856]

Às 10 horas da manhã comparecendo a chamada 45 jurados, é declarada aberta a sessão.

Comparece perante o tribunal a ré D. Maria Francisca de Paula Lessa, natural desta freguesia de Quixeramobim, de 45 anos de idade, viúva, acusada pela justiça pública como incursa no artigo 192 do Cod. Penal por haver mandado assassinar dentro desta vila em 20 de setembro de 1853 a seu marido o Coronel Domingos Vitor de Abreu e Vasconcelos.

A ré tendo por advogado o Dr. Benedito Marques da Silva Acauã nega haver cometido o crime que se lhe imputa.

Ultimados os debates é a ré de conformidade com as decisões do conselho condenada a 20 anos de prisão com trabalho e custas (...). (Pedro II, Fortaleza, 31 mai. 1856 *apud* Pordeus, 2004, p. 115).

Enquanto Maria foi condenada a mais de 20 anos, o sobrinho da vítima, Antônio, foi condenado a quatro anos, tido pelo júri como cúmplice do crime. Para Ismael Pordeus (2004), não faltam indícios que comprovem que a história de Maria teria inspirado o escritor Oliveira Paiva ao escrever o romance e ao construir a personagem Guida durante o período em que ele esteve no município de Quixeramobim para se recuperar de problemas de saúde. Seja a partir das descrições do cenário, que evidenciam que a narrativa se passa no sertão cearense, seja no inventário da protagonista, semelhante ao de Maria, seja na ação dramática, que nos remete ao caso ocorrido na realidade, segundo os relatos orais colhidos pelo historiador. Cabe-nos ler e escutar as histórias dessas mulheres registradas e contadas por homens. Em relação ao inventário do coronel José dos Santos Lessa, pai de Maria Lessa, Pordeus constatou o seguinte:

Em Quixeramobim, há, no cartório do tabelião Antero de Albuquerque Lima (antigo cartório Lafaiete), datado de 1834, volumoso inventário que tivemos oportunidade de ler. Comparamos aí o registro dos bens enumerados com os que são *citados no romance*. *Não nos causou a mínima surpresa* (sic) *verificar quê* (sic) *os haveres mencionados no romance eram idênticos* (sic) *em quantidade, qualidade, espécie e valor* aos que figuram naquele inventário existente em cartório. (Pordeus, 2004, p. 34, grifos do autor)

Como forma de redimir Maria Lessa do que teria sido um julgamento injusto, Graça Braga (2003) escreveu o romance *A absolvição de Marica Lessa*, baseado totalmente em documentos. A verdade é que, nos documentos jurídicos levantados, Maria nega ter sido mandante do assassinato. A suposta traição não chega a ser tratada no processo.

No caso do romance de Paiva, a traição não está explícita pela voz narrativa. É demonstrado o interesse de Guidinha pelo sobrinho do marido e a traição passa a ser tema de fofocas entre os moradores daquela região e se torna uma obsessão do marido.

A suspeita levantada por Graça Braga em se tratando da história real nos possibilitou uma nova abordagem de análise do texto ficcional, que será discutida no capítulo seguinte. Nessa análise, entendemos a narrativa como aberta e ambígua, em que colocamos em

dúvida a postura do narrador e as escolhas narrativas.

Oliveira Paiva nunca deixou claro a sua inspiração para o texto ficcional, uma vez que seu romance sequer foi publicado em vida. Nos tópicos seguintes, nos deteremos exclusivamente ao romance que é uma obra ficcional sem obrigação de narrar a realidade, ainda que possa ter tido uma inspiração real. A narrativa assemelha-se à tradição oral referente à história de Maria Lessa, por isso, muitas vezes pode-se confundir ficção com realidade.

Segundo Antonio Cândido ([1968] 2014), em “A personagem do romance”, mesmo quando o autor toma um modelo na realidade, ele acrescenta, “no plano psicológico, a sua incógnita pessoal” (Cândido, 2014, p. 65). O crítico esquematiza os tipos de personagens, no qual podemos perceber que Guida faz parte das “personagens transpostas de modelos anteriores, em que o escritor reconstitui indiretamente –, por meio de documentação ou testemunho, e sobre os quais a imaginação trabalha (Cândido, 2014, p. 71).

Esta pesquisa se detém ao texto ficcional – independentemente de possíveis inspirações do escritor –, porém, é interessante observar o método de pesquisa e apuração aparentemente utilizado, técnica comum entre escritores naturalistas e, atualmente, na prática jornalística. A busca em se aproximar da realidade certamente refletiu na forma de construir o romance, ainda que estivesse ciente do papel de ficcionista. Cândido afirma o seguinte sobre os tipos de personagem:

Em todos esses casos, (...) o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir. (Cândido, 2014, p. 74)

São inúmeros os artigos, pesquisas e ensaios que parecem confundir a fazendeira real com a personagem ficcional, sobretudo após o trabalho de Pordeus (2004). Um exemplo é o artigo “Os 150 anos do crime de Marica Lessa” (2003), de Fernando Câmara, publicado na *Revista do Instituto do Ceará*, em que o autor mescla tópicos entre o texto ficcional e dados reais, apurados dos autos do processo, como se tratasse de uma única mulher. Tanto é que Câmara utiliza trechos do romance de Paiva para justificar os possíveis atos e a personalidade de Maria Lessa.

Conhecer os arquivos históricos nos auxilia, de alguma maneira, a compreender melhor o método de apuração do escritor para a elaboração do romance, tomando como base a conjuntura da sociedade na qual estava inserido. Podemos vislumbrar melhor, dessa forma, o

lugar da mulher na sociedade patriarcal no sertão nordestino brasileiro do final do século XIX. Porém, o romance possui autonomia em matéria de ficção, não sendo possível se referir à Guida, a protagonista do romance, como Maria/Marica Lessa, ou vice e versa. De toda maneira, para os que insistem em associar Maria Lessa com Guidinha, é importante enfatizar que os autos do processo não abordam a traição, inconsistentemente explorada pela crítica literária.

Neste capítulo, abordamos os conceitos de gênero e patriarcado, a partir de Saffioti (2015), e de interseccionalidade, por meio das reflexões de Akotirene (2019) e Collins; Bilge (2021). Acompanhamos a construção da mulher branca e do feminino na cidade urbana e no sertão, no século XIX, baseada na família burguesa (Costa, 1979) e na influência da igreja católica (Lima; Teixeira, 2008). Ademais disso, comparamos as duas protagonistas dos romances a partir da orfandade por parte de mãe. Entendemos o papel da maternidade e da mulher na obra de Oliveira Paiva em dois contos. Ao verificar a história a qual teria sido baseada *Dona Guidinha do Poço*, a partir do levantamento de Pordeus (2004), lançamos a base para o capítulo seguinte, que se detém nesse romance.

5 DONA GUIDINHA DO POÇO: UM ROMANCE EM ABERTO

O romance *Dona Guidinha do Poço* está dividido em cinco livros, nos quais o primeiro e o quinto são os mais extensos. Cada livro está distribuído em capítulos. Resumidamente, o “Livro Primeiro” apresenta o espaço, a protagonista Margarida (Guida) e os personagens do núcleo narrativo principal da fazenda Poço da Moita⁴⁸. Também marca a chegada de Secundino, sobrinho do marido da protagonista, fugido de Pernambuco por ser acusado de matar o padrasto. No “Livro Segundo”, Secundino se estabelece no lugar com o auxílio de Guida e do tio, o major Joaquim (Quim), indo, posteriormente, morar na vila para abrir um comércio. Nessa parte, aparece Eulália (Lalinha,) a filha do juiz de Direito, que tem interesse amoroso em Secundino.

O “Livro Terceiro” apresenta as questões políticas da região e as festas do padroeiro. Secundino deixa o comércio para ser fazendeiro, também com ajuda dos tios, e aprofunda o interesse em Lalinha. No final dessa parte, fica evidente a paixão de Margarida pelo jovem. O “Livro Quarto” abre com a vaquejada para comemorar a absolvição na justiça de Secundino, quando os comentários se intensificam sobre a relação dele com a protagonista, além de apresentar as questões do major Joaquim sobre como intervir na situação. O “Livro Quinto” se concentra em trazer um desfecho ao problema, com Quim e Guida se sentindo traídos e ameaçados, culminando no assassinado dele e na condenação dela.

Em “Tempo/s, narrador/res, narrativa/s: Uma leitura de *Dona Guidinha do Poço*”, Pina Coco (2001) explica a distribuição do tempo no romance, em que ao tempo cronológico, interior, soma-se um tempo cósmico, cíclico, marcado pelas estações. Assim, o “Livro Primeiro” é o da seca, em março; no “Segundo” vêm as chuvas de abril a maio; o “Terceiro”, cobre as quatro estações; O “Quarto” retorna à primavera; o “Quinto”, o verão. Segundo Coco,

⁴⁸ Parte da crítica define como espaço da narrativa o município de Quixeramobim, mas acreditamos que se trata do peso que tem a história real a qual teria inspirado o romance, já que não há tantas referências de onde está localizada a fazenda e nem a vila, que não está nomeada. Na verdade, a referência à Quixeramobim é feita uma única vez no romance por meio do rio de mesmo nome, em diálogo entre Secundino e o vaqueiro Antônio: “(...) não podia adivinhar, já mais quando supunha que as terras de meu tio ficassem para o **rio Quixeramobim** [afirmou Secundino]. – Istá bom, perfeitamente, ele tem também terra na **rebera do Quixeramobim** mas só pra solta. De vacas, tem lá úias vaquinha numa fazendola [*concluiu o vaqueiro*]” (Paiva, 1993, p. 23, grifos nossos). Na geografia atual, “Este rio nasce na região montanhosa da Serra das Matas no município de Monsenhor Tabosa, no estado do Ceará e banha mais três municípios: Boa Viagem, Quixeramobim e Banabuiú, onde está sua foz” (Cogerh, 2011, p. 12). Tanto os municípios de Monsenhor Tabosa e Banabuiú foram fundados já no século XX. Quixeramobim foi elevada à vila em 1766 e à cidade em 1856. Boa Viagem foi distrito criado em 1862 e elevada à categoria de vila em 1864, anexado à Quixeramobim em 1931 e elevada à cidade em 1938 (IBGE, 2024). Nesse sentido, não podemos afirmar que o enredo se limita à região do município normalmente referenciado. No inventário de Guidinha, ela seria proprietária do Poço da Moita e das fazendas: Amparo, Bom-Sucesso, Mazagão, Mulungu e Imboatá.

Guida e Secundino instauram o desequilíbrio no tempo coletivo, sendo punidos e eliminados para que volte o equilíbrio. Na verdade, é o major Quim quem será efetivamente eliminado, já que é assassinado, situação que não é comentada pela pesquisadora.

As alterações da natureza, a vegetação, os animais, as aves, as luas, se sucedem no eterno retorno, pontuando a história: Secundino traz as chuvas e a felicidade; o amor acompanha a primavera e eclode no verão – ou, ironicamente, contrariando-a: é primavera quando **Quinquim descobre a traição da mulher**. Tempo cósmico, que é o tempo real do sertão e também o do mito e que, como as outras dimensões, dilui-se no final. (Coco, 2001, p. 135, grifos nossos)

Ressaltamos que Quinquim não descobre propriamente um adultério, mas que o projeta, baseado no que escuta da conversa de terceiros. Sua insegurança e instabilidade faz com que mude sua conduta com a esposa, que idealiza sentimentos amorosos com Secundino. A ausência do marido se impõe, e seu lugar descolocado na estrutura patriarcal gera a tensão que provoca a dúvida.

Neste capítulo, analisamos melhor os elementos do romance que não foram indicados nos capítulos anteriores, considerando as questões teóricas e metodológicas já levantadas nesta tese. Também detalhamos alguns trabalhos do levantamento bibliográfico apresentado que consideramos relevantes para a análise. O objetivo é compreender como as escolhas narrativas, e a postura do narrador-onisciente no uso de uma voz multifacetada, constroem um romance aberto enquanto descreve uma mulher contraditória e desafiadora da estrutura patriarcal.

5.1 A construção de uma assassina

A narrativa tem como espaço a fazenda Poço da Moita, localizada na província do Ceará, tendo como período provavelmente a segunda metade do século XIX. Logo no primeiro parágrafo do “Livro Primeiro”, a referência paterna do português Reginaldo Venceslau de Oliveira, avô da protagonista, demarca a origem do arranjo familiar, que, no entanto, não se encontra erigida. É a partir daí que entra Margarida Reginaldo de Oliveira de Barros, a Guidinha, primeira-neta de Reginaldo, descrita por meio das heranças: autoridade política e poder econômico, apresentado pela exposição de seu inventário, separado entre os seguintes tópicos: *Ouro, Prata, Cobre, Ferro, Bens Móveis e Bens Imóveis*. O narrador afirma que a história ganha relevância e contornos devido ao “desgraçado acontecimento que serve de

assunto principal dessa narrativa" (Paiva, 1993, p. 6), em que a protagonista é mandante do assassinato do próprio marido.

Citado no terceiro parágrafo, o marido de Guida, o major Joaquim Damião, é apresentado como: "um homenzarrão alto e grosso, natural de Pernambuco – uma boa alma. (...) Tinha o preto-do-olho amarelo, com a menina esverdeada, semelhando um tapuru" (Paiva, 1993, p. 6). A pupila é o orifício por onde entra luz do ambiente. É preta porque não tem cor, uma vez que não há iluminação dentro dos olhos. Se o que era preto está amarelo, é porque algo está tapando a pupila de Joaquim. O parasita tapuru, comparado à parte amarelada, talvez sinalize que o olhar dele estava tapado por algo de fora, como se não enxergasse o que estivesse diante dos seus olhos. Talvez esse parasita seja o seu sobrinho, Secundino, que depende de seus favores e que o impeça de ver as coisas como são; ou se trate dos protegidos que passam a viver nas terras da esposa. Por outro lado, pode se referir às histórias que chegam ao major e que estabelecem a dúvida sobre a traição ao longo do enredo.

A narrativa segue fazendo uma distinção social estabelecida pela herança econômica e influência política em que "(...) os matutos, coitados, não se sobressaíam pela profissão e nem pela cultura" (Paiva, 1993, p. 6). Os postos militares e os títulos comprados a alto custo são herança dos costumes portugueses, segundo a voz narrativa. A herança colonial influenciava na tendência monoteísta e monárquica do meio rural, uma vez que não havia chegado o pensamento republicano.

Enquanto isso, não sabemos nada mais sobre o marido Joaquim, nem suas características físicas muito menos psicológicas, ademais da opinião da voz narrativa de que era uma boa alma e dezesseis anos mais velho que Margarida, a qual tinha 22 anos quando se casaram. Custa-nos imaginar que um homem de 38 anos, sem tantos recursos financeiros e consideravelmente mais velho que a esposa fosse ingênuo como pontua o enredo. Essa mesma voz narrativa está empenhada em construir a imagem da protagonista que justifique e culmine no ato final do romance.

A história nos faz parecer que Guidinha se aproveita de seu relativo poder para externar as suas vontades, as quais têm limites. Apesar de se casar aos 22 anos, uma idade elevada aos padrões da época, também precisou se submeter a esse arranjo social. A voz narrativa destaca que, antes de contrair matrimônio, a protagonista dava "liberdades" aos homens, como carícias que provavelmente não seriam apropriadas para uma mulher que não fosse casada, conforme se esperava de uma moça, naquele período, em sua posição.

Nessa primeira apresentação, a voz narrativa aproveita para expor o posicionamento do reverendo sobre Guida. O sacerdote conta que a família de um rapaz o obrigou a ser ordenado padre após ser flagrado com a protagonista ao qual conclui:

- Feiosa, baixa, entroncada, carrancuda ao menor enfado, disse ele, não admito que homem algum se apaixone pela filha do capitão-mor, salvo se não é aquela que eu tenho visto no Poço da Moita, onde cheguei a passar mais de uma semana com as febres. **Vão ver que ela usou de feitiçaria...** Ora se não é isso! Vão ver.
- O Rev. Visitador ainda acredita em urucubacas?
- Se creio! O Inimigo do gênero humano não dorme. E mulheres? Mulheres! mulheres! A nossa mãe Eva que não me deixa mentir. (Paiva, 1993, p. 11, grifos nossos)

Apesar de ficar de favor na casa de Guida, o clérigo não hesitou em se posicionar contra ela, estabelecendo uma relação demoníaca, ao qual cogitou o uso de “feitiçaria”. A voz narrativa se aproveita desse posicionamento para tratar das “artes do Capiroto”, em que coloca Guidinha entre os limites do feminino e do masculino, comparando-a a um “animal sem sexo” (Paiva, 1993, p. 11). O distanciamento de atitudes ditas femininas a coloca como menos mulher e mais fêmea. “Margarida era muitíssimo do seu sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas” (Paiva, 1993, p. 11).

No “Livro Primeiro”, a voz narrativa apresenta o espaço por meio da seca, em que aparece o trabalho do vaqueiro Antônio. Também são apresentados os retirantes e personagens negros, mas sem personificá-los. “Margarida era extremamente generosa para os retirantes que passavam pela sua fazenda. O que lhes pedia era que não ficassem; dava-lhes como que se fossem caminho fora a procurar salvação nas praias, *que era só para onde a Rainha olhava*” (Paiva, 1993, p. 13, grifos do autor).

Em se tratando dos retirantes, todo o cuidado de Guida era executado por meio da mão de obra negra, com o intuito de que pudessem partir para a capital o quanto antes, inclusive como forma de manter o patrimônio, já que eles se retiravam com o fim das secas. Por isso, a senhora do Poço da Moita era contra manter agregados à casa. A generosidade da fazendeira passa a ser motivo de conflito com o marido, mas a mulher impunha a sua vontade, demarcando a diferença de classe vindo antes do gênero.

Mas que se fossem pelo amor de Deus! Bem sabia ela que dois dias depois o retirante se tornava *agregado*. E agregado para quê? (...) Além disso, gente de toda a parte, até do Rio Grande do Norte e Paraíba, e quem sabe quantos assassinos?

O marido levava a mal aquela prodigalidade caritativa, mas lho fez ver em muitos bons termos, com umas delicadezas de quem quer bem.

Margarida calou-se; e continuou, na expansão natural de uma vontade sua. Até, pelo contrário, **parecia tornar-se mais mãos abertas para com os famintos**. Terceira admoestação do marido. Então ela voltou-se-lhe friamente:

– Eu dou do que é meu.

– E agora, senhor Quinquim que responder-lhe – murmurou consigo o major. Ela dá do que é seu! Dá do que é seu!

Era a primeira vez que a mulher lhe falava com menos respeito. Se arrependimento salvava... Mas para que provocou? para que a atacou de frente? Bem lhe conhecia a índole. **Margarida era como um palácio cuja fachada principal desse para um abismo. Só havia penetrar-lhe pela insídia, pelas portas travessas.**

O homem quando desposara possuía apenas alguns vinténs de seu. Reconhecia que para viver com a mulher precisava de certa habilidade, faculdade essa que lhe era inacessível. (Paiva, 1993, p. 13-14, grifo do autor, grifos nossos)

Esse trecho nos mostra um recurso narrativo que vai permear todo o romance. O narrador evidencia os pensamentos de Guida, de forma indireta, ao afirmar: “Bem sabia ela que dois dias depois o retirante se tornava *agregado*. **E agregado para quê?** (Paiva, 1993, p. 13, grifo do autor; grifos nossos). Ao questionar a possibilidade de abrigar assassinos, parece um ponto contraditório, em se tratando da atitude da protagonista, que quer ser ressaltado pela narrativa, já que perpassa um posicionamento pessoal dela. Contraditório porque Secundino chega ali como forma de fugir da acusação de assassinato contra o padrasto, mas é bem recebido pela senhora do Poço da Moita e acaba se estabelecendo no lugar.

No trecho, o travessão, que indicaria a fala do Joaquim, na verdade se trata de um murmúrio para si, e não um diálogo com a esposa. Notamos que a voz narrativa, a partir do uso do discurso indireto livre, pode confundir o leitor, já que mescla suas observações com os pensamentos de Margarida ou com uma fala que ela poderia ter proferido, sobre não querer agregados.

Ademais, o uso do travessão, que indicaria diálogo, parece ser uma conversa imaginária do major, mas que ele não ousa ter diretamente com a mulher, pois seria uma maneira de confirmar sua posição de inferioridade social. Desse modo, mesmo que seja a sinalização do discurso direto, se trata, também, de um discurso indireto ao qual apenas os leitores têm acesso, como por meio dos pensamentos do personagem proporcionado pela capacidade onisciente desse narrador.

Em um mesmo capítulo, é possível ter a visão de personagens diferentes sem que esteja evidente se se trata do posicionamento do narrador ou dos pensamentos e afirmações de outras personagens; e esse ponto vai ser crucial para colocar em xeque o adultério levantado pela crítica literária. Também nos evidencia as visões muitas vezes limitadas acerca do caráter de Margarida.

Sobre o trecho citado, ao impor a diferença de classe, Margarida é taxada como desafiadora, já que se inclina a fazer o que o marido contestava. Colocar a fazendeira como um palácio que dá para um abismo, que deve ser penetrado pela emboscada, é uma maneira de justificar as ações de Quim. Ao longo da narrativa, ele não questiona diretamente a esposa sobre a suposta traição, mas decide buscar o divórcio e a proteção da polícia, do padre e de outros homens sem que ela soubesse. Em vista disso, o narrador parece determinar a emboscada como o único caminho para acessá-la. No entanto, tal atitude gera o efeito inverso.

Joaquim Damião de Barros, conhecido em Pernambuco e na Paraíba como Damião, tinha um passado pobre. Ter contato com a família de Silveira e Carolina, conhecidos dele do Rio Grande do Norte, foi uma forma de retomar ao seu lugar sem sair do Poço da Moita.

A primeira idéia foi convidá-los para permanecerem no Poço da Moita até quando quisessem. Era um sentimento de tributo que entendia prestar à sua província, conquanto os retirantes não fossem pernambucanos. E os fez.

No dia seguinte, olha lá a implicâncias da Margarida! Mas os senhores do Poço da Moita não batiam boca em suas terras.

A senhora manifestava-se por atos (...), por um certo silêncio. **Porém desmoralizar escancaradamente ao marido, não era com ela.**

– Vossa Senhoria quererá construir aqui uma cidade com gente de sua terra?
[questiona Guida] (Paiva, 1993, p. 17, grifos nossos)

Esse trecho nos revela que Joaquim sequer a consultava Guida ao tomar decisões que considerasse relevantes, ainda que aparentemente estivesse em um papel de relativa submissão. Sabemos que, no período referente ao romance, ao contrair matrimônio, todo patrimônio da esposa passava automaticamente ao marido. A conduta da mulher representava um poder simbólico, mas não efetivo. A protagonista, inclusive, não cogitava desmoralizar o marido diante dos outros.

A narrativa dá um salto no tempo na primeira parte, já que o sobrinho do major, Luís Secundino de Sousa Barros, chega ao Poço da Moita quando Margarida tem 35 anos e o casal de retirantes está bem estabelecido, após duas secas. Secundino passava pela região sem saber que seu parente vivia ali, levando cargas e acompanhado da mão de obra escravizada, não nomeada no romance.

Ao se dar conta de que estava em terras de seu parente, casado com a senhora de quem tanto escutou falar, Secundino se interessa pela situação financeira próspera ao qual Quim se encontra, “alegrado o espírito pela descoberta do tio ricaço” (Paiva, 1993, p. 24). Como já dito, Secundino partiu da cidade de Goianinha por ter sido apontado como cúmplice do assassinato do padrasto, Belmiro. No trecho em que conta os motivos da viagem do rapaz, a voz narrativa parece se mesclar aos pensamentos ou à voz dele:

O Silveira é que bem sabia que ele não fora mandante do assassinato. Verdade seja feita que se achava bastante intrigado com o padrasto e tio por causa da Martinha, e que não entristeceria com a morte deste, de que resultaria até uma boa herança para a sua mãe: **levar, porém, isso até o desejo do homicídio, não, não era para ele, Secundino.** Viajara com o Silveira do Recife para Goianinha no dia em que foi cometido o crime no Mossoró. O Silveira seria uma testemunha excelente a seu favor. Sabia perfeitamente de todas as suas passadas, naquele tempo... (Paiva, 1993, p. 25-26, grifos nossos)

O Silveira era conhecido há anos, pois havia sido arrieiro do pai de Secundino, que se trata do trabalhador que leva animais de cargas alugadas. A indicação do retirante como testemunha foi apoiada por Margarida, momento em que o jovem passa a admirá-la, reconhecendo o porquê de ela ser querida por todos da região. A voz narrativa faz questão de enfatizar o costume sertanejo de oferecer hospedagem, “um prazer para aquela gente no isolamento rural (...). [Guida] No seu temperamento e educação via com bons olhos a chegada de Secundino, cuja má qualidade de parente do marido se perdia na de hóspede” (Paiva, 1993, p. 32).

Acolher o rapaz parecia se tratar de um hábito do que necessariamente uma manifestação de qualquer outro tipo de interesse. A questão é que a fazendeira não sabia bem as motivações do suposto crime, se ele de fato era cúmplice, como ela havia lido nas cartas enviadas pela família ao marido sobre o caso, mas que este não lhe contara. Para a protagonista, fazia-se necessário manter as aparências da sua boa vontade e apoio a quem lhe pedia ajuda muito mais do que responder às suas próprias questões sobre o caráter da visita: “(...) que haviam de dizer de Dona Guida **quando soubessem que negara patrocínio a um réu que lhe viera bater à porta?**” (Paiva, 1993, p. 32). No trecho, a protagonista se vê preocupada em atender ao hóspede, e em manter as aparências. Também está evidente que ao performar modos diferentes dos matutos da região, Secundino é beneficiado, apesar de ser foragido da justiça, evidenciando-nos os privilégios da branquitude. Isso porque a senhora se vê acuada em recebê-lo por conta da “boa aparência” do pernambucano.

A performance de Secundino, como a maneira de falar, gesticular e se vestir, somada à cor da sua pele, vão determinar as vantagens que ele vai ter ao longo da narrativa tanto com Guida como em relação a outras personagens, sendo cogitado como bom partido para contrair matrimônio. Por isso, apesar de ter sido acusado de um crime grave, o pacto narcísico da branquitude o exime de uma possível culpa.

Vale destacar que tanto a família de Silveira como Secundino só ficaram no Poço da Moita devido à intervenção do major Quim junto à esposa, e não por uma vontade inicial da

fazendeira. Outro ponto importante de ser ressaltado é a constante ausência de Joaquim na fazenda, já no começo da narrativa, ganhando contorno forte com a presença do sobrinho. Tanto é que Secundino praticamente só escuta histórias sobre a dona do Poço da Moita, e não do dono. Ele esbarra com ela logo que chega; o tio aparece apenas um tempo depois. A voz narrativa em geral não especifica que tipo de atividade Quim faz fora.

Sobre Secundino, em diversos momentos a voz narrativa põe em dúvida o caráter do jovem. A notícia da chegada do pernambucano movimenta a região, atraindo vendedores de gado ao Poço da Moita, já que, ademais da família do Silveira, até ali ninguém sabia o real motivo dessa visita. A construção da relação com a Margarida vai se dando lentamente. Por um lado, Secundino é influenciado pelo que falam da protagonista e por um sentimento de gratidão, pois ela utiliza o seu poder em favor dele. Por outro, mantém uma distância e não demonstra ter interesse sexual, sobretudo por considerá-la feia e com uma idade avançada – Guida tinha 35 anos e Secundino 26. Abaixo, um dos momentos em que ele passa a ter simpatia pelas atitudes da mulher do tio:

Secundino fazia silêncio, meio confuso. Então ela *queria* que o homem *fosse*, isto é, que o Silveira se largasse para Goianinha a fim de jurar no seu processo, aliviando-o de semelhante pesadelo? Queria, estava dizendo de sua boca. Era pois certo o que se espalhava a respeito dessa mulher generosa e valente. Feliz quem lhe caísse nas graças. E notava agora na parceira uma harmonia de traços, que não lhe tinha visto ainda, que venciam a rudeza dos modos da matuta, espalhando, como a frutificação do croatá, dentre os espinhos, um aroma denunciador. Começou o rapaz a sentir-se muito grato àquela senhora. (Paiva, 1993, p. 42, grifos do autor)

É por meio da gratidão que a aparência e os modos da senhora do Poço da Moita vão ganhando outro aspecto. A partida de Secundino para a vila, com o intuito de se estabelecer e abrir um comércio, é motivo de protesto tanto de Guida como dos demais personagens que vivem na fazenda, e parece ser um hábito do sertanejo hospitaleiro reivindicar que suas visitas permaneçam. A chegada do pernambucano gerou burburinho entre as jovens da vila que buscavam um marido. Diante do interesse de Eulália, a “mimosa” filha do juiz de Direito, Margarida tratou de se aproximar dela, com o intuito de influenciar nas suas relações.

Lalinha apresenta um perfil feminino encaixado ao papel da mulher branca e de classe alta na sociedade patriarcal sertaneja, como descrito pela historiadora Miridan Knox Falci (2018) ao abordar as mulheres do sertão brasileiro em que a mulher branca é o ideal feminino. A decisão do casamento, por exemplo, cabe ao pai. Além disso, mostra-se, em alguns momentos, como religiosa e ingênua. Por vezes, sua religiosidade é uma forma de expressão de “gozo”, que nos remete, inclusive, ao conto *A paixão* analisado no capítulo anterior. A

religiosidade, a delicadeza e uma suposta superioridade moral a diferenciariam dos sertanejos. O amor por Secundino teria surgido a partir da simpatia, também uma maneira de se diferenciar da protagonista.

Gostava muito da igreja. Rezar diante dos santos (...)

Em geral o cristão sertanejo, o que vai ver aos domingos e dias santos é a missa, não quer saber de mais nada. O padre pode pregar, ler no púlpito uma excelente obra; o fiel matuto o que quer é despachar-se do Mandamento. O sermão do Vigário não serve, só o dos santos missionários que andam pelo mundo. Lalinha, não; esta não perdia a mínima exterioridade. Um manual não é nada, é um livrinho monótono com umas vinhetas chilras; na mão dela, porém, aberto para ela, e o terço, debulhado entre o retroz da sua luva, na excitação da atitude e do momento, eram lhe de um prazer semelhante ao supremo gozo que dá um vício. (Paiva, 1993, p. 100-101)

Na citação acima, e nos momentos em que essa personagem expressa a sua religiosidade, remete-nos ao papel da mulher branca de agregar a família dentro dos valores católicos. Esse papel não pode ser observado em se tratando da senhora do Poço da Moita.

Fica evidente, na relação entre Guida e Lalinha, uma rivalidade estabelecida pela voz narrativa, que partiria da protagonista. No entanto, há um momento curioso no romance o qual nos aponta uma contraditoriedade na jovem Eulália. O enredo está dedicado a desenhar Lalinha como ingênuas, pura e moralmente superior, às vezes com a feminilidade comparada a uma criança, em outras situações a sexualiza. A moça fica feliz quando a “*outra*”, como pontua o narrador, em itálico, para tratar de Margarida, demonstra desapreço com Secundino, ao afirmar que: “Aquilo nunca valeu mas foi nada! (...) Até me admira que uma menina como você perca o seu tempo com... com semelhante vasilha!” (Paiva, 1993, p. 115). Esse trecho, no “Livro Quarto”, quando já se espalharam as fofocas, entre os vaqueiros, sobre a traição da fazendeira, faz-nos imaginar que a jovem talvez tenha escutado algo – ou simplesmente foi um despiste no enredo em se tratando da construção dessa imagem de pureza. Em outros momentos, há uma extensa descrição sobre os sentimentos amorosos da jovem, a partir de uma perspectiva ideal feminina, enquanto Guida em geral é apresentada pela degradação ou pelo viés demoníaco.

A construção de Guida como protetora dos retirantes e dos hóspedes parece perder espaço para uma Guida protetora de Secundino. De toda maneira, a voz narrativa abre a questão, já que apresenta a hospedagem como um hábito regional. “Emprestavam até uma certa superioridade a quem vinha de fora, numa simpleza de costumes antiqüíssimos” (Paiva, 1993, p. 32). Na carta à Secundino em que a fazendeira conta que ele está “pronunciado”, ou seja, que é réu do crime, ela destaca que “deste lugar ninguém lhe arranca. (...) Graças a Deus sou filha de pai que sabia honrar a sua palavra e os seus hóspedes” (Paiva, 1993, p. 62). A proteção de

Margarida parece que também perpassava as questões políticas na região, disputada entre os “caranguejos” e os “chimangos”, este último grupo ao qual ela estava alinhada.

Essa proteção, que soa exagerada, ganha outras intenções quando a voz narrativa aponta indícios do que pode ser entendido como ciúmes. Todavia, também poderia se tratar de uma forma de Guida se resguardar. Isso porque ela apoia que o jovem permaneça em suas terras, respondendo a um crime por suspeita de assassinato, sem que as pessoas da região saibam. No entanto, a maneira como ela expõe sua opinião e desqualifica outras mulheres é o que evidencia uma possível competição com quem poderia estar interessada em Secundino.

Espalhou-se, é o caso, que nessa festa o jovem pernambucano pegou de namoro rijo com a menina Eulália (...).

A Margarida, quando lho disseram, chegou o beiço ao nariz, fumegou:

– Que está dizendo? Uma lambisgóia daquelas! O Juiz de Direito anda por toda parte amostrando as duas bonecas... Pudera! Encontra um nenê como o Secundino... Menino há de gostar de vadiar com boneca...

– Menino de vinte e seis anos, Guidinha! – exclamou o marido.

– Só vendo... A Eulália! Ora, senhores, a Senhora Dona Eulália! (Paiva, 1993, p. 57)

A voz narrativa insiste em contrapor a imagem dessas duas mulheres e afirma que: “Por artes do diabo, a menina Eulália estava no Poço da Moita” (Paiva, 1993, p. 58), sendo Guida novamente associada ao demônio, pois foi ela quem convidou a moça para acompanhá-la por uns dias, época do aniversário de Secundino. É nessa ocasião que Lalinha declara à fazendeira seus sentimentos pelo jovem e conta sobre a possibilidade de que ele a peça em casamento. Sobre esse tema, Carolina também vê como absurdo o enlace, devido à condição de réu do pernambucano, o que nos indica que Guidinha pode ter a mesma preocupação. Durante uma festa na casa dela, a retirante diz o seguinte:

(...) Guida estava assentada perto da fogueira: serviram-na de aluá, bem como o Secundino, a quem a Carolina perguntou de sopetão:

– Menino, diz que você qué pedi moça? Menino, deixe-se disso, você não conhece ainda o trivial do casamento... Tome meu conselho!

– Seria bonito, desdenhou a Guida – realmente, em suas condições, você casar agora.

– São aleives, tia Guidinha... Não se pode gostar de gente do outro sexo, vão logo maldando. Coisas de aldeia.

– É mesmo! – confirmou a tia, cujo porte se desenhava vivamente iluminado. Tinha os ombros cobertos por um xale de casimira bordado de ramalhetes com flores vermelhas. (...) Secundino tinha a carne aquecida pelo dançado de há pouco. A tia olhava-o profundamente. Depois, queixou-se de aborrecimento e o convidou para ir levá-la a casa. Secundino apanhou um tição.

– Não precisa tição... Se me virem não me deixam ir à vontade. Já estão bastante pesados...

O moço acendeu um charuto, e restituiu o tição à fogueira.

Os dois, pela vereda, sumiram-se no escuro. (Paiva, 1993, p. 70)

No trecho, constatamos que a preocupação de Margarida é a mesma de Carolina. Nesse sentido, talvez não fosse por um desejo amoroso que ela não queria que ele se casasse. Podemos notar que a volta dos dois para casa denota uma proximidade indicada por essa voz narrativa, que vai tentar sinalizar ao leitor os indícios das suspeitas posteriores. Por outro lado, há uma lista de atitudes que nos mostram o desinteresse do rapaz, que não a vê como uma mulher atraente e sequer há evidência de que ele se aproxima amorosamente dela.

Depois de dançar e ver Carolina dançando, “Ele [Secundino] começava a ficar sensualmente excitado por aqueles movimentos vivos da saia dela, da cintura para baixo, que se repetiam com umas ondulações voluptuosas de labareda” (Paiva, 1993, p. 68). Também na ocasião dessa mesma festa, “Secundino não tirava os olhos de cima daquelas matutas que, acanhadas diante dele, ganhavam em tentação” (Paiva, 1993, p. 64). Acreditamos que, se esse interesse sexual ocorresse com Guida, estaria descrito pela voz narrativa.

Outro exemplo da distância amorosa e sexual entre os dois é evidenciado na comemoração do aniversário dele. Secundino a chama de “tia Guidinha”, quando a voz narrativa reproduz, de forma indireta, o pensamento dela: “Um rapaz daqueles a chamar-lhe *tia* como se quisesse ir logo erguendo entre as boas liberdades dos sexos diferentes uma barreira de tédio!” (Paiva, 1993, p. 59, grifo do autor).

A voz narrativa também se empenha em construir a imagem de sedutor de Secundino, “sem excluir uma lambidela visual de moça em moça bonita” (Paiva, 1993, p. 81). No “Livro Terceiro”, os sentimentos da protagonista vão ficando evidentes, e é quando o leitor pode desconfiar de que algo está sendo desenvolvido entre os dois. Na citação abaixo, as reflexões da protagonista consigo mesma nos evidenciam o que pensa Margarida:

– É melhor, Margarida, que tu deixes de abusões. Aquele rapaz é um peralta, pois tu não estás vendo, mulher, com os teus olhos? Tarde chorarás o teu pecado, Margarida. Vê como aquilo se baba com a tal de Lalinha! Pois uma coisa assim merece lá um coração como o teu? E ele nem tem lá essas belezas que julgas! Repara. Espia. Compara aquele todo com o viço dos teus matutos. É farinha de barco, os outros são farinha da terra. (Paiva, 1993, p. 81)

O trecho “chorarás o teu pecado” pode se referir à possível frustração amorosa. Pecaminosa por ser uma paixão por um homem que não é seu marido, que não necessariamente significa uma traição efetiva, já que está no plano da possibilidade. Essa citação também nos passa a impressão de que Margarida já esteve interessada por outros homens, ao comparar o pernambucano com os matutos da região; o que também pode significar que ela deveria estar empenhada em ajudar às pessoas locais ao invés do rapaz que vem de fora. Se Quim e Guida

estavam dedicados a usar o poder político em favor de Secundino, a voz narrativa enfatiza o comportamento da mulher em beneficiá-lo, inclusive ao comprar diversos itens do comércio do jovem instalado na vila.

Não é apenas a fazendeira que usa sua influência política em favor do jovem. O major Quim, por exemplo, pede ao padre João Franco, chefe de partido, que interceda por Secundino junto à Justiça. No entanto, para conceder o favor, o padre exigiu de Quim que o rapaz saísse da vila, por conta da imagem manchada do rapaz, devido à possibilidade de ser um criminoso. Ao afirmar que havia tratado do assunto com Margarida, o padre retrucou ao major que “O negócio era de homens, grave e sério”, reivindicando o lugar de poder patriarcal masculino. A partir de então, o marido toma a decisão com Secundino, sem o conhecimento de Guida, de torná-lo fazendeiro.

Em se tratando de Margarida e o marido Joaquim, parece que ambos mantêm um jogo de poder que podem exercê-lo de acordo com seus interesses. Como forma de manter o controle, Guida cria fofocas do jovem contra o juiz de Direito. Essa estratégia era uma forma de impedir que ele se aproxime de Lalinha. As histórias inventadas culminam na acusação de Secundino, por parte do juiz, de injúrias verbais, impossibilitando a aproximação com Eulália. Com isso, a voz narrativa passa a afirmar que a fazendeira muda de conduta em apoio ao casamento com Lalinha: “Finuras de mulher, que enganou ao Diabo” (Paiva, 1993, p. 90). Essa afirmação coloca Guida outra vez como associada ao demônio, enquanto Secundino em nenhum momento é abordado sob essa perspectiva. Desse modo, verificamos, a cada ação do enredo, a seleção de situações que imputam o caráter da protagonista a partir de uma visão patriarcal de influência religiosa cristã que não tem igual efeito em se tratando de personagens homens.

A destemida Guida, com poder político e econômico, é apresentada como uma mulher preocupada em romper com a relação entre dois jovens, por estar visivelmente apaixonada. Há uma marca de gênero que a coloca no plano do sentimental, enquanto o marido se envolve com problemas pragmáticos. Constatamos que o personagem Secundino tinha muito mais interesse econômico ao manter uma relação amigável com a senhora do Poço da Moita. Quando demonstra algum outro tipo de inclinação, parece se tratar de uma perspectiva meramente machista de julgar e classificar qualquer mulher a partir da sua aparência física.

Uma hora achava-a gorda, uma hora tinha a cara grande, agora tinha o cabelo assanhado, agora tinha isto, agora não tinha aquilo. Um jogar de impressões, certamente pelo abalo mais ou menos fundo que sofria o ser, com a assimilação do novo *alter ego*. Terminou por constituir-se no paciente essas variantes, um tipo ideado e perfeito. Quem ama o feio, bonito lhe parece.

Por outro lado, a Senhora do Poço da Moita apenas conseguia velar os seus sentimentos. Com efeito, para a Guida, era sua paixão verdadeiramente uma doença. (...) Chegava a ter dores de cabeça, assim a modo de defluxo, sem quê nem pra quê. Desordens do estômago, falta de fôlego, e dores na carne e câimbras, com um tédio invencível por todas as coisas e pelo balofo carname do Quinquim. As indiretas da mulata velha Corumba, a confiada, que lhe adivinhava a maganagem, é que lhe davam no goto. Daí, puxar por ela. Que se dizia? Que vira ela? Era melhor que se importassem com as suas ventas. Ninguém se livra do falatório do povo, que anda sempre a cascavilhar na vidinha do próximo.

– Ninguém se livra da inoração do povo, Sinhá! – obtemperava a Corumba. (Paiva, 1993, p. 90, grifos do autor)

A conduta de Guida, e os falatórios, parecem confirmar as dúvidas do leitor que vão sendo construídas pela voz narrativa, somada ao desinteresse do marido. A insatisfação dela com o casamento já havia sido apresentada a partir de algumas insinuações. Por exemplo, quando ela pergunta à Carolina se ela “quer bem a seu marido” (Paiva, 1993, p. 49), poucos dias depois da primeira partida de Secundino para a vila.

Com a perda do partido dos liberais nas eleições e a chegada dos conservadores, uma série de pessoas influentes às quais ela tinha contato deixaram seus cargos, fazendo com que Guida também passe a não ter a mesma força política. As mulheres não podiam votar ou ter cargos públicos, mas a fazendeira estava bastante envolta com a política, a qual protesta: “Mas isto é só porque Margarida Venceslau não veste calças!” (Paiva, 1993, p. 92). Nessa ocasião, ela evidencia seus valores patriarcais, em que criticava a covardia de não lutarem de forma incisiva.

Em meio às mudanças políticas, a avó de Guida, que quase não aparece na narrativa, morre. No entanto, a voz narrativa não destaca um sentimento de tristeza por essa perda, mas pela partida de Secundino – o que nos parece ser também uma forma de a desqualificar. É como se essa voz narrativa a considerasse uma pessoa desprezível, e, por ser onisciente, busque ações da fazendeira para comprovar sua percepção. Desse modo, esse narrador onisciente mostra que Margarida não teria sensibilidade com a mulher que a criara, mas com um rapaz recém-chegado na região. Como se a paixão avassaladora a tomasse completamente.

A imagem de mulher violenta rapidamente é contraposta ao de mulher apaixonada, de forma brusca e contraditória, quando passa a mandar cartas afetivas ao sobrinho do marido, com seus motes e glosas. O romance segue o tempo cronológico, em que há a marcação de uma série de datas que nos indicam essa passagem. É a partir disso que podemos questionar essa projeção da imagem da protagonista a partir de um viés machista patriarcal, que a condena por não cumprir os estereótipos femininos. No “Livro Quarto”, quando Guida encontra o Secundino pela primeira vez após a correspondência enviada com conteúdo romântico, ocorre o seguinte diálogo:

– Ó de casa!
 – Ó de fora! – respondia o fazendeiro que pouco depois **aparecia em ceroulas** e tamancos. **Vendo, porém, uma senhora, recuou** para voltar de calças de brim e paletó de alpaca.
 – Boa vida, hem, meu amiguinho? dormir, hem? disse-lhe a Guida com brandura. O moço pondo as mãos nos umbrais da porta:
 – Nem tanto, é que eu tenho andado moído..., ainda da viagem.
 – Moído, hem? – frisou a mulher com malícia. E, mói, eu ouvi dizer que mói...
 – O quê?! – admirou ele. Mas **empalideceu**, lembrando-se que realmente no lugar Moinho, dali uma légua, havia umas raparigas de quem se não dizia mui boas coisas:
 – Varro a testada! Não é com essa. Tenho andado é um pouco febril, e com fastio...
 – E, o senhor deve andar mesmo farto.
 Aqui, Margarida não deu mais trela. Com uma cara de réu, deu de rédeas a galope.
 – Diga, ao menos, até loguinho, **minha tia!** gritou o rapaz.
Mulher grosseira! continuou ele consigo (...). (Paiva, 1993, p. 98, grifos nossos)

Se ambos tivessem um relacionamento, estar “em ceroulas” diante dela não deveria ser motivo de natural constrangimento. Inclusive, ao se referir à Guida, ela é tratada pelo artigo indefinido “uma” e pelo substantivo senhora, e não como “a senhora”, caso tivessem intimidade. A protagonista parece estar mais à vontade, talvez encorajada por ter enviado a correspondência em que dá a entender interesse amoroso.

Quando Secundino empalidece com a insinuação de que ele poderia estar cansado por haver ido a um bordel, é outro indicativo de que o pernambucano não se sentia próximo à mulher para manter um diálogo sobre assuntos pessoais. Acreditamos que se eles estivessem tendo um caso, ela não faria esse tipo de comentário. Ao finalizar a conversa com as expressões “minha tia”, marcando a distância sexual pelo parentesco, e o “mulher grosseira”, com a insatisfação pela forma como ela saiu, também são marcas de que não há indício amoroso ou sexual.

No trecho abaixo, fica evidente que Secundino não flirtava com Guida, mas que ela demonstrava interesse por ele. Esse pensamento é apresentado por meio do uso do recurso do discurso indireto, e nos faz crer que se trata dos pensamentos do jovem, mas também pode ser um posicionamento da voz narrativa. Secundino tenta manter a fazendeira longe dos seus interesses sexuais e parece se solidarizar com Quim:

Lá em seus momentos lúcidos ou negros, o mancebo procurava carregar a imagem de Margarida com os traços mais repelentes. Na verdade, que de pior? Uma sujeita casada com um homem que era um anjo de bondade, sério, que lhe zelava o cabedal de fortuna, e sadio, sem mau hábito, sem vícios, e que era homem só para ela... Que diabo! Não fazer mistério dos seus desejos a um rapaz que não se julgava nem esses vícios, nem essas bonitezas... De certo não seria ele, Secundino, o primeiro! porque mais de seus trinta de idade já ela gramara no costado e esses apetites não deviam de ser accidentais pela natureza das coisas. Má essência, a Guida era má essência. **Margarida não valia sacrifício.**

Mas ali ele estava tão bem! Fazendeiro, senhor, amo, quem sabe o que o futuro lhe reservava? Não se diz que Deus escreve direito por linhas tortas? Daquele crime contra a moral e a honra não poderia resultar urna ventura? Sabia Deus se ele não viria a ser chefe de partido, sucessor do tio, que ninguém era imortal, como este o fora do sogro, do dinheiros e afamado Reginaldo? (Paiva, 1993, p. 99, grifos nossos)

Secundino interpreta criticamente a compostura de Guida, mas parece vislumbrar a possibilidade de obter outras vantagens de uma possível aproximação amorosa. É como se ele avaliasse se valia ou não a pena investir nesse tipo de relação, já que ela se mostrava disposta. A questão é que, até esse momento, parece não haver relação entre os dois, embora as fofocas aparentemente tenham começado antes desse episódio.

Em outra ocasião, ao chegar no Poço da Moita e encontrar Lalinha e Guida, ocorre o seguinte: “A Lalinha, esbelta sobre a sela, como a ave que apenas pousa, era toda uma volúpia, e a outra, com o seu vestido atarracado e a sua carne de mulherona **lhe fez nojo a ele**” (Paiva, 1993, p. 100, grifos nossos). O asco de Secundino em relação à tia é insistente e repetido pela voz narrativa, durante todo o romance, como marca da idade mais avançada da mulher, em que nos parece ser um elemento de degradação. Se o pernambucano já obtinha benefícios desde que chegou na fazenda sem demonstrar nenhum interesse sexual e afetivo pela protagonista, parece-nos pouco provável que tivesse alimentado uma relação amorosa que partisse desse nojo, tendo à sua disposição moças da vila mais jovens e igualmente interessadas por ele.

É importante frisar que, à exceção da cena em que Guida e Secundino voltam para casa juntos depois da festa na casa do Silveira, ainda no começo da narrativa e quando pouco se conheciam, quase não há cenas em que ambos estejam sozinhos. Também não há nenhuma situação em que outra pessoa, como uma escravizada ou trabalhadora, encobre um encontro de ambos⁴⁹. Quando estão juntos, em geral estão em presença de outras pessoas. A caminho da vaquejada para comemorar a absolvição de Secundino, Margarida está acompanhada do rapaz, porém, também conta com a presença do professor Joaquim.

5.1.1 *Quem falou em traição?*

É a partir do “Livro Quarto” que os boatos sobre a traição de Guida aparecem, após a vaquejada promovida por ela e pelo marido para celebrar a absolvição de Secundino na justiça.

⁴⁹ No caso do romance *A Afiliada*, há diversas ocasiões em que a protagonista sai sozinha de casa, escondida, ou com o auxílio de Mão Zefa, como, por exemplo, no seguinte trecho em que Zefa busca um local para a jovem encontrar-se com Afrodísio: “Mãe Zefa desempenhava papel importante. Propusera ao homem alvitres vários para arrebatar a rapariga e tê-la de peito cheio, sem hora marcada. Mas nenhum era aceitável. Davam nas vistas. Uma terra pequena, é o diabo!” (Paiva, 1993, p. 247).

Nessa parte do romance, o tom da narrativa muda, com ações que irão ser fundamentais para o clímax e o desfecho.

O major Quim, relutou em promover a vaquejada, mas até ali não era contra a presença de Secundino no Poço da Moita, situação que vai mudar após o final do evento. Na volta para a casa, entre o cantador narrando que “*Seguro* morreu de velho,/ *Desconfiado* ainda é vivo...” (Paiva, 1993, p. 109, grifos do autor), quase como um anúncio de como deveria agir, Joaquim acompanha a seguinte conversa entre os vaqueiros, aparentemente sem ser percebido por eles:

Riam. Uma gargalhada espalhou-se entre eles, terminando por esta frase, que o fazendeiro [o major Quim], ainda oculto pelas gerimataias, entendeu bem ser do Alexandre Arrebique, ou Lixande Ribique, na gíria popular:

– O sujeitinho é temero! Non tarda mais é o Manjó tá de morgado...

Outro:

– Mais cumo é qui um pobre cristão bota assim a desgraça im casa? Arrenego do Cão' Diabo leve esses costumes de praça! Vôte!...

– Tá bebo! a minha muié? a minha fia? a minha irmã? saia que estivé im podê meu?
(...)

– Aquele Secundino chegou aqui neste lugá cumo tatu, que só tem o casco e...

– O Manjó hé de vê o mundo e as capas do fundo.

– Mais, home, quem jura que o tal de Secundino faça mesmo essa traição ao Manjó?
E foram galgando a suave ribanceira, uns montados, e outros montando.

O Quinquim não dera um passo...

Teimara sempre em repelir aquela idéia informe, que já o atanazara. **O testemunho do vaqueiro, porém, era por assim dizer sagrado...**

Subia enfim o pano da tragédia! Os personagens ali estavam, ele via com os olhos do desespero sufocado, ouvia-lhes as falas e distinguia os ademanes. Ele, o marido infamado, apontado à zombaria das gentes.

Era verdade, então! Era verdade? Pois era!!! (Paiva, 1993, p. 109-110, grifos nossos)

Os vaqueiros desprezam a presença de Secundino, que não condiz com o ambiente sertanejo: não possui os mesmos conhecimentos, não performa como eles e, em certos momentos, se coloca como superior aos “matutos”, apesar de não expressar seu desprezo diretamente a eles. Essa superioridade que externa o pernambucano faz com que os vaqueiros que interajam com ele só o façam como forma de agradar à Guidinha. Os costumes do praciano aparecem como uma ameaça à forma de vida sertaneja, impossível de dialogar. Talvez seja por isso que o jovem passe a ser entendido como uma perturbação àquele lugar, que se materializa ao ser posto na posição de amante da fazendeira.

No trecho citado, são várias as vozes que comentam tal situação por meio do discurso direto – personagens que não aparecem outras vezes na história. Não há, com precisão, quando, onde ou como o adultério teria acontecido. A partir daí, o marido passa a ter relevo na narrativa, pois o enredo gira em torno dos passos que ele vai dar, e do estado psicológico em que ele se encontra.

Paralelamente a essa descoberta, ocorre um acidente como vaqueiro Manchico, “sarará, dessa raça loira” (Paiva, 1993, p. 110), que estava à beira da morte. Tanto Guida como Quim estão solidarizados com a situação do vaqueiro, quando a voz narrativa afirma que “do coração pútrido da adúltera, nascia, belo núfar do pântano. (...) Ressurgia a antiga protetora dos retirantes” (Paiva, 1993, p. 111)⁵⁰, para afirmar que a mulher busca se empenhar em tentar salvar o vaqueiro à beira da morte. É Margarida quem paga a cova, o caixão e solicita a missa para Manchico.

Guida, ao ser aparentemente desmascarada, ao menos nos pensamentos do marido, passa a ser tratada diretamente como traidora pela voz narrativa, que utiliza o termo “adúltera”. A convicção por parte do marido e a associação do narrador às ideias dessa personagem nos dá a entender que a narrativa se inclina aos sentimentos do homem. A partir desses dois acontecimentos trágicos, a morte de Manchico e a suposta traição da fazendeira, Quim se vê atordoado. O major oscila entre dois pensamentos fixos: relembrar o corpo do vaqueiro enquanto morria e a conversa dos vaqueiros sobre sua situação marital.

Que diabo era a vida? Ele ricaço e infamado, o outro pobre e morto de desgraça.
 Acabar! E veio logo apresentando-se filaciosamente a idéia de suicídio. Deliberou.
 À meia-noite, caminhou de espingarda ao ombro para o rio, para jogar-se do olho de
 uma árvore, com uma pedra nos pés, direitinho ao fundo do poço da Bilinga, ao passar
 chumbo no próprio crânio pela boca adentro.
 E o teria realizado, se não fosse Deus, ou o Diabo.
 Quem é que não crê em almas do outro mundo? (Paiva, 1993, p. 113).

Antes da tentativa de suicídio, Joaquim escuta um barulho, a qual ele imagina ser a alma de Manchico. Ao saber do ocorrido, o personagem Miguel do Vavaú despreza a experiência de medo e sofrimento de Quim, afirmando que, na verdade, ele deveria ter atirado em Secundino e em Guida, como forma de manter a honra, ao invés de estar preocupado com seres de outros planos. Assim como os vaqueiros, Miguel se mostra uma voz de reivindicação do poder masculino na estrutura patriarcal por meio da violência, afirmando criticamente que: “Quem vira a visagem fora o assombro dele [do major Quim]. Se lhe permitia a franqueza, fora a sua cobardia” (Paiva, 1993, p. 114).

A questão é que aparentemente as percepções do major Quim parecem não ser de todo fiáveis, pois o romance não aborda a espiritualidade ou as relações com outros mundos paralelos da perspectiva de nenhum outro personagem, ou da voz narrativa. Essa relação

⁵⁰ Esse trecho foi citado no capítulo anterior de forma mais detalhada.

aparece apenas depois de grande frustração e sofrimento, e não como um evento verossímil dentro do contexto ficcional.

Depois do ocorrido, o major passa a se empenhar em tomar medidas relativas à sua situação. Ao questionar Guida sobre o porquê de Secundino estar frequentemente no Poço da Moita, ela responde, admirada: “Eu sei lá!” (Paiva, 1993, p. 115). O marido, até ali, não parece ser presente, e essa ausência na vida afetiva do casal ganha destaque.

Quando a fazendeira recebe o juiz de Direito e sua família, Quim sequer está em casa; ao chegar, não se entrosa com as visitas. Secundino segue frequentando a fazenda normalmente e o major passa a se incomodar repentinamente, mas não conversa diretamente com a esposa e muito menos com o sobrinho sobre as questões que lhe atormentam. Talvez por ser um hábito do período, em que um marido traído simplesmente tratasse com silêncio e violência as questões de honra a partir da mínima suspeita; talvez por ser uma questão da sua personalidade retraída e imaginativa. Enquanto isso, a infelicidade da fazendeira no casamento parece que vai crescendo:

Margarida às vezes sentia não poder casar bem, frisar, bem, dar certo com **o esposo** que recebeu no pé do altar. E nesses estados de alma se atirava ao homem, a ver se enfim encontrava essa felicidade tão falada, que não conhecera jamais. E não seria tão bom – meditava, com o olhar para os matos – ir a gente no seu cavalo gordo com o **seu rico maridinho**, também no seu cavalo, e chegando ao Vavaú, serem recebidos por aquele bom povo com exclamações do fundo do coração, **como se fosse com o seu rei e com a sua rainha?** Depois, voltando para casa, cear bem, pondo o comer na boca um do outro, às beijocas, e ir enfim para a rede lavada e honesta? (Paiva, 1993, p. 124, grifos nossos)

Em boa parte das festas e eventos sociais de todo o romance, Guida aparece sem o marido não por vontade dela, mas por recusa dele. Ao projetar um esposo ideal, ela alimenta uma amargura que vai ganhando intensidade, e que fica evidente já depois da suspeita. Se Joaquim parecia estar apagado da sua posição de homem na estrutura social, parece ser reflexo da sua posição na conjuntura familiar. Como se ele se fizesse ausente e estivesse verdadeiramente desinteressado pela mulher da perspectiva amorosa, embora a voz narrativa não questione seu comportamento.

Guida também performa no seu papel de mulher. Segundo o juiz ela “reunia em si todas as excelsas virtudes de digna esposa e de mãe de família exemplar” (Paiva, 1993, p. 121), curioso comentário uma vez que ela não tinha filhos. Por isso, Margarida idealiza seu papel feminino tanto na sociedade como no ambiente privado, sonhando com um marido que não era o real. Ao convidar Quim para ir ver o levantamento da bandeira de Sant’Ana na casa do Vaváu,

ele simplesmente a ignora, o qual ela contesta em pensamento: “Não quer? Ah, não quer! Está bom. Vou com o sobrinho – pensou de lá. E não perdeu uma noite” (Paiva, 1993, p. 125).

Outra situação em que Margarida busca o marido e é ignorada ocorre depois do samba na casa do Vavaú, quando dormiram ali para aproveitarem a festa. No momento de ir partir, descobriu que o major havia ido para a vila com o vigário. “O Padre notara esse enrabichamento, e desconfiou do porquê, visto como a Guida pelo seu lado em toda a sua conversa era Secundino para aqui. Secundino para acolá” (Paiva, 1993, p. 126).

A questão é que Quim comentou ao padre sobre as suas suspeitas; e sobre o seu receio de como manter a honra. O padre, por sua vez, ressaltou a necessidade de ter cuidado com o “demônio da suspeita” (Paiva, 1993, p. 126). O major pretendia voltar atrás de todo o apoio que havia prestado ao sobrinho, buscando meios de acusá-lo de algum crime para que o jovem partir da região. O ponto é que, quanto mais ele se envolvia nessa dúvida, mais pessoas consultava e mais aumentava essa possível suspeita, já que ele alimentava os boatos.

O fato é que a fazendeira havia flirtado com o sobrinho, o que poderia ser comprovado por meio da correspondência que havia enviado a ele. No entanto, em nenhum momento as cartas são utilizadas como elemento comprovatório da traição. Parece-nos que não há uma intenção da voz narrativa em atestar a suspeita, já que a narrativa trata Guida, desde o início, da perspectiva da mulher demoníaca e traiçoeira.

A fazendeira em certos momentos parece se sentir culpada, inclusive com a voz narrativa afirmando que ela temia que o marido tornasse escândalo o seu erro por vingança, embora não explice de que trataria o erro, ao que concluir que: “Vivendo com o marido em comunhão, eram obrigados a reconhecê-la senhora de bem” (Paiva, 1993, p. 123). O erro poderia ter sido as cartas enviadas à Secundino em que demonstrava interesse pelo jovem, ou seu desejo em pensamento.

No entanto, ao descobrir que a sua honra e sua imagem estavam sendo manchadas pelo marido, esse sentimento de culpabilidade parece se desfazer, quando surge o sentimento de injustiça. Isso ocorre a partir de uma intervenção do padre, que lhe contou sobre a conversa com Joaquim com o intuito de buscar uma solução ao conflito do casal. Essa sensação de estar sendo injustiçada pelo marido pode ter surgido porque não o traiu efetivamente; ou porque muitas vezes sua conduta se assemelhe a de um homem branco, o qual se sente no direito e no poder de fazer o que quer.

A mulher, empenhada em atender bem ao hóspede, sobrinho do marido, por estar preocupada com o que os outros vão pensar – já que era conhecida por receber bem os retirantes – viu-se numa encruzilhada difícil de ser resolvida. Desse modo, acreditamos que a partir dos

elementos indicados, não podemos afirmar com segurança de que houve infidelidade conjugal por Guida, assim como também não podemos afirmar o contrário.

5.2 Voz narrativa e linguagem

O romance *Dona Guidinha do Poço* tem um narrador onisciente em terceira pessoa, embora em inúmeros momentos sua voz pareça se mesclar com as personagens. Maria Cristina Batalha (2022) indica uma voz irônica do narrador que, ao abrir para várias vozes, faz com que a verdade se trate de uma ilusão, abrindo caminho para o romance moderno ao flexibilizar as regras narrativas. “Pelo tratamento inusitado do espaço e do tempo, pela composição multifacetada de personagens e a quebra recorrente da unidade do enredo, entendemos que o romance *Dona Guidinha do Poço* propõe um repensar dos cânones do romantismo e do realismo (...)" (Batalha, 2022, p. 165). A mistura de tons e de vozes, conforme Batalha, compõe a matéria ficcional de forma bastante diversificada e incomum para o período em que foi escrito. Ela afirma que o leitor é driblado de formular uma interpretação unívoca. Por outro lado, Batalha (2022) destaca o andamento de cunho romântico da narrativa nas descrições da natureza, que é quebrado constantemente por elementos objetivos.

Destarte, a alternância entre frases longas, com farto emprego de adjetivos, linguagem hiperbólica e o recurso à sinestesia, acionados para descrever o quadro, é marcada pela quebra de ritmo narrativo, através da presença insidiosa da voz de um narrador objetivo e crítico. De fato, não raramente, observa-se no texto a ocorrência de frases longas, descriptivas de paisagens, ações – ou as que traduzem o fluxo de pensamento de personagens a respeito do que experimentam pelo discurso indireto livre – que contrastam com a intervenção do narrador que se expressa por frases curtas e diretas, alterando o ritmo da narrativa e pontuando criticamente a cena evocada. (Batalha, 2022, p. 9)

Stânia Nágila Carneiro (2018), em *Dona Guidinha do Poço ou um Narrador em Voz Alta*, ao fazer uma pesquisa detalhada das expressões utilizadas no romance, analisa do ponto de vista do regionalismo, uma vez que muitas formas expressas eram utilizadas no ambiente rural. No entanto, quando abordamos a diferença entre classes sociais na linguagem do romance, não nos referimos exclusivamente às expressões locais, já que, como bem aponta Carneiro (2018), elas estão por todo o romance, por meio da fala de vários personagens e pela voz narrativa. Referimo-nos à maneira de ortografia que está expressa sobretudo no discurso direto, que só se diferencia do português padrão quando se trata de negros e brancos pobres. Essa diferença na forma de grafar não ocorre com determinados personagens como a protagonista, seu marido ou Secundino, por exemplo.

A pesquisadora também aponta para o uso do diminutivo, que é um recurso bastante recorrente em toda a obra do escritor. Ao detalhar o procedimento narrativo, Carneiro (2018) evidencia diferentes formas discursivas, que incluem:

(...) fala regional, escrita fonética, cantigas e motes, cânticos e orações, descrições de paisagens, frequência marcante de diálogos, estruturação de romance de aventuras, técnicas de folhetim (como a repetição), redação e reprodução de um inventário, expressões jurídicas, histórias marcadas. (Carneiro, 2018, p. 68)

Carneiro (2018) ressalta a constante presença de um interlocutor na narrativa, sem que esse narrador explique necessariamente a relação entre as personagens. A história é contada, frequentemente, por meio de uma mescla de relatos orais das personagens, descritos de maneira direta ou indireta.

As vozes são incorporadas de diversas formas, que tornam a narrativa ambígua. Quando um personagem está narrando um fato, o narrador pode tomar essa voz como se fosse dele, reproduzindo a forma como tal personagem se expressa. No entanto, há situações que o narrador também incorpora a forma de se expressar de outros personagens que não estão narrando tal acontecimento, mas que fazem parte do enredo do personagem anterior, tornando a história polissêmica, que pode gerar dúvida no leitor.

Um dos primeiros exemplos que temos desse narrador multifacetado que se mescla com as personagens ocorre quando o molequinho Anselmo conhece Secundino, “disponibilizado” por Guida para servi-lo, apresentado por Carolina e Silveira.

– É um molequinho bem ensinado e tem cadênciaria para tudo, como poucos meninos brancos [afirma Carolina]. (...) O Silveira explicou bem o caminho e o banho. Não o acompanhava porque ia ter com **Seá** Dona, que **desna d'onte qui** queria que ele fosse **pegá** um jumento **po** lote... (...) (Paiva, 1993, p. 29)

Nesse caso, ao grafar a forma como o retirante falaria, ainda que seja no discurso indireto livre, é uma forma de marcar a mescla da voz dele com a do narrador, como se a voz narrativa exercesse seu papel onisciente ao evidenciar a especificidade oral. Antes de *Dona Guidinha*, é possível observar a reprodução escrita da expressão oral no romance *A Afilhada* como marcador de classe e de raça.

Isso ocorre quando a voz narrativa cita Antônia pela primeira vez. Trata-se de uma fofoca, no diálogo entre o cocheiro da família Góis e uma mulher que pedia esmola. A linguagem oralizada aparece como um marcador da classe social e como forma de apresentar essa jovem que protagoniza o romance, mas que é filha de um mendigo e pertence a uma classe

baixa. Também é interessante perceber que parece se tratar de uma marca da “fofoca”, como se os personagens subalternos estivessem envolvidos em construir uma narrativa duvidosa. No trecho abaixo, o cocheiro está acompanhado do desembargador, padrinho de Antônia, e de sua filha Maria das Dores, referida como a “sinhazinha”:

O cocheiro, enquanto o velho e a sinhazinha demoravam na igreja passeava no adro, pernóstico, fumando o seu cigarro. Dirigiu-se de súbito a uma mulher maltrapilha, que pedia esmola:

- Você sabe se o Santíssimo foi para a mulher do cego João de Paula?
- Foi, **inhô** sim – respondeu a mendiga. **Desna dont** que ela não aparece por aqui.
- E a corna da Antônia nem se lembra dele!
- Que Antônia? A Toinha que está em casa de Dona Fabiana? Não senhor, abaixo de Deus, foi quem mandou de comer **onte** e **pra** hoje. Porém a Chiquinha **es'ta** morre e não morre. Deus me salve tal lugar, mas está **co'a** barriga por aqueles mundos, de inchada – e arquejava largamente os braços sobre o ventre. (Paiva, 1993, p. 178, grifos nossos)

Vale destacar que o recurso é menos utilizado nas frases proferidas pela mendiga do que nos personagens de *Dona Guidinha*. Além disso, quase não é explorado ao longo dessa primeira narrativa. De toda forma, é um elemento que já é experimentado e posteriormente passa a ser melhor executado pelo escritor.

Desse modo, podemos entender que a forma de se expressar, como marca da raça e da classe, é uma maneira de performar que os distanciaria da branquitude, que o narrador faz questão de mostrar como diferente. Outro exemplo dessa performance ocorre quando a voz narrativa traz observações após uma história contada pela retirante Carolina, quando afirma que: “A narradora, como o geral dos roceiros, falava sempre muito alto, **num entorno impossível de representar com os sinais da nossa escrita**” (Paiva, 1993, p. 50, grifos nossos). Ao afirmar isso, o narrador se coloca como integrante de um grupo que detém a língua padrão e suas formas de representação, ou seja, que tem instrução.

Podemos sugerir, assim, que embora o narrador se mescle com os demais personagens, ele se alia à branquitude e ao patriarcado do final do século XIX. Por isso, parecemos que a voz narrativa expressa uma performance do que seria um homem branco de classe elevada daquele período. Essa observação nos faz melhor compreender o porquê de pobres e negros serem porta-vozes do enredo dos brancos, mas não protagonistas da história.

Em *Dona Guidinha*, quanto mais sertanejo, menos branco. É o que nos faz parecer a voz narrativa em inúmeros momentos, em que nomeia os sertanejos de matutos, destaca a falta de cultura e a incapacidade em se expressarem na linguagem do português formal. Secundino, o “jovem civilizado” ao escutar a voz do vaqueiro sente uma “nostalgia do bárbaro e do selvagem. O homem primitivo lhe emergia de dentro” (Paiva, 1993, p. 34).

Com a chegada do pernambucano ao Poço da Moita, ocasião em que recebem visitas de criadores da região, eles são tratados pela voz narrativa como “matutos agigantados, alegres, gente ainda séria, mal encarados como novilho e dóceis como a ovelha” (Paiva, 1993, p. 34). Os sertanejos são mais animalizados que os “civilizados”, tanto como marca de diferença como de inferiorização.

Em se tratando das festas, Silveira diz que: “só aprecio hoje im dia baião de ponta de unha, bem explicado na regra, como eu cá sei. Home! essa fonção de samba só mesmo pa quem quê se metê na vadiação...” (Paiva, 1993, p. 65). Talvez porque o samba fosse um marcador incisivo da negritude em comparação ao baião. Em se tratando da vaquejada, a voz narrativa afirma ser um: “espetáculo ao mesmo tempo belo e supinamente bárbaro. Como que aquele pingo de humanidade voltara subitamente aos jogos primitivos” (Paiva, 1993, p. 106).

Por outro lado, as jovens educadas na capital se diferenciam dos demais: “São as meninas mais aquele que há por estes sertões. Sabem vestir, sabem conversar, **pronunciam bem o português**, sabem pisar...” (Paiva, 1993, p. 57, grifos nossos). Outra vez, a classe significa estar em posse da linguagem, em que os subalternos não a possuem de todo.

É destacada a assimetria entre sertanejo e praciano, inclusive na forma de sentir: “O sentir do sertanejo bronco é quiçá inferior em agudeza ao do praciano relido; o dizer sim, que não deixa todavia de possuir um certo pinturesco que engoda a gente” (Paiva, 1993, p. 95). Lalinha é um dos exemplos de grande diferenciação, colocada por ela mesma e pela voz narrativa, como no trecho abaixo:

Que diferente o viver de hoje dos seus bons tempos da Capital! As delícias do inverno sertanejo não afrouxaram o constrangimento que o seu espírito delicado curta em meio de umas **gentes semibárbaras** assim. Quantas vezes não tivera de ver a sua suscetibilidade ralada, como entre pedras, por **aqueles bichos de matutos!** Matuto e praciano, cada qual tinha o seu modo de ver, de entender, de raciocinar, a sua linguagem, o seu pensamento. No jogo diário dos negócios e dos interesses desaparecia aquele atrativo que revestia o camponês, desnudava-se o tipo achavascado e mascavo do rústico, o homem em rama. (Paiva, 1993, p. 100, grifos nossos)

Os sertanejos, matutos, são tidos como pessoas menos complexas e, por vezes, com menos valores morais. Ao descrever a fala oralizada, parece-nos uma forma de estabelecer a dissonância. É verdade que Guida e Quim não apresentam totalmente a performance dos matutos da região, como a expressão oral, mas também são marcados por valores sertanejos.

Ademais, Margarida não teve educação formal como a menina Eulália. Apesar de ser uma fazendeira rica e descendente de portugueses, é denominada como matuta por

Secundino, e como uma mulher demoníaca e desmoralizada pela voz narrativa. Os seus privilégios econômicos têm limites dentro dessa estrutura social.

O papel de Eulália como marco desse ideal feminino na estrutura patriarcal vai se intensificar no desfecho, ao descobrir o assassinato de Quim, por meio de uma reação sensível e empática de maior exacerbação em comparação aos sertanejos ali presentes. Desse modo, Lalinha e sua família estão no topo do sistema hierárquico do interior cearense, o que nos faz colocá-los, também, no grupo que mais usufrui dos privilégios da branquitude no contexto sertanejo.

5.3 Classes sociais das personagens

Há uma nítida divisão entre os grupos sociais: escravizados, retirantes e trabalhadores; funcionários públicos e fazendeiros; políticos e membros da igreja católica. Florestan Fernandes ([1974] 1981), ao tratar da formação da ordem social no Brasil, explica que houve uma integração da dominação patrimonialista ao nível estamental, garantindo os privilégios das classes dominantes.

O romance retrata uma realidade recorrente no Nordeste brasileiro, em que os longos períodos de seca obrigavam inúmeras pessoas a abandonarem suas terras, desassistidas pelo Estado. Os retirantes pertenciam a uma classe inferior – mas não mais baixa do que a de negros e escravizados. Embora estivessem em situação de vulnerabilidade, tão logo o período de seca se findava, voltavam às suas terras e reconstituíam suas posses. Como citado no tópico anterior, no romance, o grupo social dessas personagens também é demarcado a partir de uma fala “sertaneja”, do interior do Nordeste. Os vaqueiros e empregados livres, em geral, também apresentam esse tipo de fala, mas estão em condição social superior a de negros e escravizados – e quase na mesma posição dos retirantes, apesar de se sentir acima deles.

No grupo dos retirantes estão, por exemplo, Silveira e Carolina. “Entre os retirantes passou um da Serra dos Martins, Rio Grande do Norte, com a mulher, seis filhos e dois cunhados, cada um destes com quatro filhos e mulher” (Paiva, 1993, p. 15). O casal se estabelece e se tornam trabalhadores na fazenda, com Silveira como vaqueiro. Embora Quim identifique seu passado pobre com o da família, a linguagem é uma forma de diferenciá-los, quando a voz narrativa traz essa marca pela primeira vez em se tratando dos retirantes, com termos como: “Ai, **home!**”, “deixe **ficá**”, “**inquanto**”, “**apresentá** aos **home**”, “**arranjá**” (Paiva, 1993, p. 16, grifos nossos). Sobre a condição de retirante, Silveira conta o seguinte a Secundino:

O boi e o cavalo tinham quem os pensasse. Homem com homem, retirante com habitante, eram pior do que na história da cigarra que foi bater na porta da formiga. E exclamava, agitando a mão em um ímpeto nervoso:

– Ó menos se subessem lê!

Porém a esse respeito eram de uma ignorância triste. Não sabiam impor-se, nem falar com as pessoas; aquelas gentes do sertão, uma vez arredadas de seus hábitos, eram como um boi numa sala. Uns tontos!

– **Nós era cuma nego cativo. Pió! cuma cachorro sem dono.** Bandoleiros por essas paragens de meu Deus.

No Crato, no Icô, em várias partes, os senhores da terra enxotavam a pontapés o mísero foragido, e pontos havia onde matar um retirante que se pegava *furtando* nas lavras era como derrubar uma daninha maracanã ou raposa ladra. (Paiva, 1993, p. 27, grifos nossos, grifo do autor)

Nesse trecho, compreendemos a importância da fazenda Poço da Moita como lugar de passagem para os retirantes, já que não eram tratados como ladrões, mas também não eram bem-vindos como agregados. Na oração em destaque, Silveira se coloca em condição inferior a dos escravizados, já que sequer tinham onde viver. No entanto, ao longo da narrativa, os retirantes ganham a confiança e a amizade da protagonista que nenhuma personagem escravizada tem na narrativa. O acolhimento faz com que a família veja na senhora uma boa pessoa, “que aquilo era mesmo uma Dona, senhora do que é seu” (Paiva, 1993, p. 28). Para Guidinha, a família do Silveira: “são uns **pardos** de muita estimação” (Paiva, 1993, p. 63, grifo nosso).

No grupo dos trabalhadores, se sobressai Seu Antônio, vaqueiro, o filho, Néu, e a esposa, Mercês. Naquele momento histórico, de modo geral trabalhadores como os vaqueiros não recebiam um salário fixo, ficando de posse de um animal a cada cinco que nascia; quando havia alguma plantação, metade, ou alguma porcentagem, era do senhor das terras. O trabalho dos vaqueiros era fundamental no Poço da Moita, principalmente no período de estiagem, de modo a garantir a sobrevivência dos animais. “Era preciso o vaqueiro da Guidinha tornar-se ubíquo, para o que ocupava os seus filhos e alguns escravos do amo. O boi com a vista do homem parecia reanimar como se tivera consciência de que ambos padeciam sob a indiferença do mesmo céu” (Paiva, 1993, p. 12).

Vaqueiro desde os tempos do avô de Margarida, Antônio se vê ameaçado pelos retirantes que se estabelecem na fazenda. Por isso, utiliza-se da influência que tinha pelos anos de convivência familiar para opinar sobre os novos moradores. A desconfiança com os retirantes culmina com o plano de partida da fazenda, influenciada também por constatarem, segundo acreditam, o adultério de Guida.

Quando da chegada de Secundino, o vaqueiro faz questão de ressaltar seu nome e sobrenome: “– (...) Antônio Moreira e Silva. (...) na sua perspicácia de cearense, conhecesse um ligeiro desdém por parte do mancebo em sentar-se à mesa com um vaqueiro, acrescentou: – Sou dos Moreiras de Quizelô, não sei se Vosmicê já ouviu falá...” (Paiva, 1993, p. 33). É interessante perceber que Antônio entende os códigos da branquitude e se utiliza deles. Nem retirantes e escravizados têm sobrenome na narrativa.

Ao longo do enredo, Antônio externa à sua senhora o seu desgosto com o Silveira. “– (...) Meu pai foi vaqueiro do pai de Vossa Mercê, e viverum sempre de bom acordo, in roda de muitos anos. Eu ainda servi cum o pai de Vossa Mercê. Gente de Antônio Moreira da Silva **nunca falta com respeito nem a nego véio cativo**” (Paiva, 1993, p. 73, grifos nossos). No trecho, para criticar o Silveira e proteger o seu filho Néu, pois os dois haviam tido desavenças, o vaqueiro reforça a diferenciação entre as classes sociais na fazenda, destacando a dos retirantes abaixo da classe dos trabalhadores; e dos escravizados mais abaixo. O vaqueiro conclui o seguinte: “O Seu Silveira é um mau achado que Vancê fez, licença pra lhi dizê. No dia in que ele **amanhece ca veia de nêgo d'Angola atravessada na garganta** é capais de precipitá um cristão...” (Paiva, 1993, p. 73, grifos nossos). Dessa vez, o vaqueiro se utiliza de uma referência negra para atestar a violência de Silveira. Por outro lado, quando Guidinha volta para a fazenda de uma festa e percebe que seus escravizados não estão na fazenda, Antônio os defende: “– Cumade, deixe os nego, qui também são cristão. Tamos aqui nós” (Paiva, 1993, p. 130).

No grupo de negros e escravizados se destacam a lavadeira Corumba e Luísa, da classe mais baixa entre as personagens identificadas no romance, somada à condição de gênero, que recai a força da violência e do trabalho pesado. A protagonista, Guida, conhecida por ser “boa” com todos, mantém aparentemente uma relação contraditória, mas, na verdade, preserva sua posição. Embora cuide, mande e detenha o poder, utilizando-se da violência quando considerava necessário. Em conversa com o Secundino, o molequinho Anselmo conta o seguinte:

A Senhora era boa para os escravos?

Inhor, sim, mas às vez usava de barbaridade, às vez era mui rispe. Gostava munto de guardá rixa. Quando tinha raiva era capais de matá... Ele havia levado úa surra qui ela deu qui ficou cas costa ferida. Mas tirante disso, era boa dimais.

E para o Senhor?

Pra o Sinhô? Achava que sim. Mas as nega às vez dizum que eles tavam mau. Ti Jaquim rifiria qui a **Senhora era Cuma cavalo cacete, qui tem sinal incoberto**.

Era muito rica?

Diz qui muito. (Paiva, 1993, p. 30, grifos nossos)

A breve descrição de Anselmo sobre Margarida apresenta visões importantes sobre a senhora, desde o comportamento dela com os escravizados como com o seu marido. Ademais disso, apresenta um elemento do conhecimento popular, ao associar seu temperamento a de um cavalo, evidenciando a marca naturalista da obra. Em artigo publicado na *Revista do Instituto do Ceará* de 1934, Martinez de Aguiar explica que, no Ceará, os “matutos” aplicam aos cavalos os “sinais de Galvão” para verificar se o equino é bom ou mau. “São bons o cavalo que tem um só *sinal encoberto* (...). O cavalo *cacete*, isto é, o que tem o vergalho preto, não enfrenta perigo e é bom num dia, mau no outro” (Aguiar, 1934, p. 30, grifos do autor).

O menino Anselmo, que, segundo a sua senhora, tinha nove anos de idade, nascido na missão do Frei Serafim, evidencia esse lugar de mando e de violência de Guida contra seus escravizados. Sobre a relação dela com Secundino, é curioso que a voz narrativa vai buscar construir, em alguns momentos, uma relação baseada no que dizem as escravizadas e demais pessoas em posição de mais baixo prestígio para a estrutura da sociedade patriarcal. Isso pode significar indícios importantes, já que são pessoas que estão integrados ao ambiente familiar e presenciariam o que as pessoas de classe alta não veem, empenhados em manter as aparências sociais. Porém, pode ser apenas um recurso do narrador de colocá-los como ocupados com a vida de Margarida, como se não tivessem a sua própria história.

Entre os membros dos grupos sociais mais altos no sertão estão os fazendeiros, os funcionários públicos, o juiz de Direito e sua família, os bacharéis e professores, o padre (e membros da igreja) e a polícia. Com exceção dos fazendeiros, que podem ter casa na vila, mas não viver ali, todos esses moram na vila e tiveram alguma vivência em uma cidade maior, fazendo com que performem de maneira a se diferenciarem dos sertanejos.

Margarida é uma personagem ambígua e complexa. Violenta com os escravizados, mas também “amável” com a população local e, por isso, admirada por todos, como fica claro nos versos de um cantador: “À Sea Dona Guidinha / Rainha deste lugá / Prenda do meu coração / Sinhora do Ciará / Que quanto mais dé do seu / Mais Deus lhe dê pra dá” (Paiva, 1993, p. 69). Há inúmeros momentos evidentes em que a classe social da personagem relativiza sua condição feminina. Entre homens e mulheres da localidade, há respeito pela protagonista:

Guida caminhou pela vereda, de lenço e rosário na mão. E a seda do seu vestido –*fru, fru, fru...* Enfrentando ao grupo dos *homens da terra*, que conversavam à porta do lado, **todos lhe tiraram o chapéu**, fazendo medida com a cabeça. O Quim tomou para o conluio, as pernas abrindo caminho de dentro da roda que fazia o panudo sobrecasaco; a mulher, porém, com as outras, **seguiu a entrar pela frente**. No patamar **os pés-de-poeira, os de camisa de guarda-peito, os de chinelo ou de sapatão de carnal, os de pequena condição abriram passagem à Senhora Dona**

Guidinha com umas caras satisfeitas de **fiéis súditos**. (Paiva, 1993, p. 80, grifos do autor, grifos nossos)

Na descrição acima, é possível compreender como ela transitava entre todas as classes sociais, em posição de respeito e admiração, como uma mulher honrada. Tanto pelos “homens da terra”, que parece se tratar de pessoas da mais alta condição econômica ou posição social, desde aos “pés-de-poeira”, que parece nos remeter a pessoas pobres. Ao adentrar a igreja com as mulheres, diante de todas, abre caminho entre os que, segundo a voz narrativa, seriam os seus “fiéis súditos”. Além de ser estimada por pessoas das classes baixas, tinha prestígio entre o juiz, a polícia e os políticos da região. Em uma ocasião, inclusive, foi responsável pela soltura de presos, dentre eles o Silveira e o seu escravizado Naiú, por haverem se envolvido com uma briga.

Embora o lugar de mulher seja relativizado pela classe e pela performance social de Margarida, isso não é suficiente a partir do momento em que o marido põe em questão a sua honra. Sendo assim, ela necessita do arranjo social do casamento e do papel do marido, mesmo que Joaquim pareça pouco explorar a posição proporcionada pela esposa: talvez pela questão de sua origem e classe, ou talvez pela atitude da esposa que o “apagasse”.

Ao discordar do marido sobre as qualidades das filhas do juiz de Direito, Guida as chama de “retirantes”, como modo de desqualificar o interesse amoroso de Secundino por Lalinha. Esse posicionamento provocou um conflito com o marido, e reativou os sentimentos que ele tinha por ser de outra região:

O modo e o sentido insultuoso com que a mulher pronunciou a expressão *retirantes* foram aviso ao Quim a que não prosseguisse. Ouvira algumas vezes essa palavra, à má parte, a ele dirigida por ser de outra província. A perversidade humana, implacável, cria dessas injustiças. **Retirante se tornou por isso palavra maldita**, como se a miséria casual por que uma vez na vida passou um indivíduo lhe impregnasse o moral do repelente aspecto da mulambeira e da magreza faminta. E, daí, *retirante* a qualquer que sendo de um lugar mudou para outro em tempo de seca. E daí, ainda, quando se quer mesmo **insultar a qualquer estranho**.

– O senhor seu avô por acaso não seria um retirante, vindo de Portugal? E o senhor seu trisavô também um retirante, que se retirou, fazendo ponto no Ceará, no tempo da guerra dos holandeses? (...) (Paiva, 1993, p. 57-58, grifos do autor, grifos nossos)

Na citação acima, notamos que não apenas a questão de classe, mas também a origem é elemento de diferenciação dentro da sociedade sertaneja. Ademais disso, a performance e a aparência parecem ser elementos fundamentais como itens distintivos. Outro trecho em que podemos notar essas distinções ocorre com a chegada de Secundino pela primeira vez na fazenda. Na ocasião, Guida o observa e, inclusive, se retrai pela maneira como ele se apresenta:

Dante dos vaqueiros e dos escravos, Guida não fazia cerimônias; mas vendo encaminhar-se um cavaleiro de certa ordem, **ficou sobremodo acanhada**. E não podendo descer, que ele já estava, a bem dizer, a dois passos, nem ficar, que era impróprio, teve logo um sentimento de revolta contra quem quer que fosse o homem que assim a colocava e situação difícil.

– Deus dê bom-dia... balbuciou o desconhecido.

– Bom-dia, murmurou ela com uma cara não sei de quê, passando ao mesmo tempo um rápido olhar analisador no tipo (...). **Havia de ser pessoa de categoria...** Algum moço que ia tomar ares... Mas a sua aparência... e com três cargas de baús... (Paiva, 1993, p. 19, grifos nossos)

A diferenciação estabelecida entre vaqueiros e escravizados em comparação a Secundino demonstra que a apresentação do jovem faz com a fazendeira se retrai na sua presença. A performance pode ser meio de obtenção de vantagens e também forma de imposição de superioridade em relação aos demais a partir de elementos sutis e não necessariamente verbalizados. Sobre a distinção de classe, em conversa com a avó de Margarida, dona Anginha (Mãe Ângela), Secundino descobre detalhes sobre a história da região, em que conclui:

– (...) É o nosso passado, quero dizer, o do povo destes lugares, que bem sei que havia de haver homens abastados, de sangue limpo, boa moral e benquistas. É um traço de **história da ralé, de que tenho a honra de vir** em linha mais ou menos reta...

– Menino, lê lá, e deixa-te de lábias de labaral. [*diz dona Anginha*]

– Você não tem medo do Tinhoso com isso? Quem lhe disse que seu sangue não é limpo? Não será o mesmo do meu marido? [*afirma Guida*]

– Limpou sou porque me lavo. Eu sei lá! **Isso de sangue é dinheiro.**

– Dinheiro é sangue! disse o Quim.

– No fim dá certo. Tanto faz dar na cabeça como na cabeça dar... (Paiva, 1993, p. 46, grifos nossos).

Quim e Secundino concordam que o dinheiro se impõe à origem, até porque ambos vêm de uma família que não tinha recursos. No entanto, esse não é o único marcador de diferenciação. Os arquivos aos quais eles folheavam, contavam que os “roceiros” possuíam criados e escravos”, o que nos confirma a necessidade de compreender as marcas de classe a partir da interseccionalidade.

Ademais disso, ainda que tivessem uma origem pobre, tanto Secundino como o major Quim performavam dentro dos códigos da branquitude local, detentora de vantagens e privilégios. A interseccionalidade nos permite compreender as nuances dessas personagens: apesar de ser rica e ter poder, Guida é mulher sertaneja sem educação. Apesar da origem pobre, Quim é um homem branco que se casa com uma herdeira, podendo usufruir desse novo lugar social.

5.4 “Dê cabo de mim ou dele”

Diante dos falatórios sobre a conduta de Guida com o sobrinho do marido, a narrativa vai ganhando novos contornos por meio de outras vozes que contam o que acreditam ter visto, como é o caso da mulher do vaqueiro Antônio, Mercês, apesar de quase não aparecer no romance. Ela percebe que, da festa na casa do Vavaú, Guidinha volta sozinha com Secundino – até porque Quim havia partido para a vila sem avisá-la, ainda que os outros personagens não saibam disso. A situação parece se agravar quando Secundino decide dormir aquela noite no Poço da Moita, devido ao cansaço, ao invés de voltar para a sua própria fazenda.

Entendemos melhor a dinâmica dos crimes em defesa da honra com o assassinato da mulher do personagem Lulu Venâncio: “– Mó de ciúme. Outros dizem que ele pegou ela em fragantes” (Paiva, 1993, p. 131). A descrição da história por meio dos outros, e não da voz narrativa, traz detalhes da mulher correndo ensanguentada com a faca no peito, pedindo ajuda, enquanto Venâncio foge. A atitude do marido nos faz inferir que, embora houvesse a justificativa do assassinato pela honra, ele sabia que havia cometido um crime, portanto, já naquela época ele teria de ir à juízo. No entanto, Venâncio fugiu com o auxílio de Guida. Parece-nos que a fazendeira não se identifica com o lugar da mulher vítima de violência, provavelmente por seu poder e por sua identificação com os valores patriarcais; e por não se sentir efetivamente traidora do marido. É em meio aos relatos desse crime que Mercês insiste em detalhar as suas suspeitas, talvez pela influência da outra história, e possivelmente por conta das fofocas que já estavam se espalhando sobre o caso de Guida.

Duas vezes, com efeito, havia ela⁵¹ [Mercês] tratado ao marido a respeito do apego da Guida; não se conformava com a sua opinião. Agora mesmo tinha percebido, de ouvido atento, o final da conversa dele [o vaqueiro Antônio] com o Torém.

– S’Ontonho, disse ela, caminhando para ele, que estava fechando a porta, acho muito bom que você diga aos estranho, a respeito da falta de nossa ama, o que disse ao Torém... Mas, meu véio, cá por casa outro galo lhe canta... Olhe, eu juro por Deus que nos vê, eu meto a mão no fogo cuma ela atraíçoá o Cumpade! E a coisa tá tão inraizada qui só mesmo aquele Deus do Céu pode pôr termo a semiente peguero. Ali, istá sem bença.

– E ao depois? Qui temo nós ca alma dos Outros? Quem tivé sua alma que faça boa obra, pra não i pra inferno...

– E o que não hé de sucedê, S’Ontonho? Será pussive que o Cumpade Quim nunca chegue a precebê? Pois que diacho de home então será ele? E o escândio, S’Ontonho? As nossas fiinhas, uma já se pondo cage moça, pódim lá vivê na virtude com semiente pecado entrando pelos óios aqui mesmo dijunto? E logo dos amos, S’Ontonho?... O calmo vaqueiro sentia um aperto nas carnes do rosto.

Fungou a pitada de torrado:

⁵¹ Trocamos o pronome “ele”, utilizado na edição a qual citamos em toda a tese, pelo pronome feminino “ela”. Notamos o erro por percebermos que se referia à mulher e, ao verificartermos a primeira edição do romance, de 1952, constatamos a utilização do pronome adequado.

Fala baxo, Mercê, olha os menino não oiçam... Mas o qui nós havemos de fazê?
 – Vamos-s'imbora deste lugá! E me diga: Você pensa que os Silveras non acabam pur lh'intrigá ca Cumade, non lhe fazem os pontos? E se aquele cabra tivé um dia a odaça de tocá no nosso fio Néu? (Paiva, 1993, 133)

Percebemos o papel de Mercês como forma de garantir a honra da família, atitude própria da mãe da “família burguesa”, preocupada com a imagem das filhas que necessitariam obter um bom partido com o casamento. Essa é uma maneira da família se diferenciar tanto dos retirantes como dos escravizados.

As mulheres do romance também reproduzem os valores patriarcais e tendem a julgar duramente outras mulheres. Margarida é criticada pelo suposto adultério por pessoas de ambos os sexos e de todas as classes sociais. A protagonista não se vale de uma possível solidariedade entre mulheres, uma vez que ajudou Lulu Venâncio a fugir após o assassinato, ocasião em que foi questionada por Joaquim: “–Você fez isso, Guida?! –Fiz, sim. E você também não homizou ao seu sobrinho? [responde Guida]” (Paiva, 1993, p. 135).

Enquanto não estava na fazenda, e sob a justificativa de que viajava para tratar problemas de saúde, Quim buscava soluções para o divórcio. Já a protagonista desconfiava da situação:

– Será que este homem se julga mesmo doente de verdade? Ou estará ficando doido?... Não haverá ali dissimulação de alguma trama?... Quererá vingar-se?... Naturalmente, fazer que está longe e aparecer de sopetão... Pois está muito enganado! Verá! O boi sabe que cerca fura (Paiva, 1993, p. 136)

Quim havia enviado correspondências aos parentes de Pernambuco, queixando-se do sobrinho. Ao saber da atitude do tio, o jovem rebate que “nossos parentes estão certos de que eu aqui sou um infame **por causa das calúnias do senhor**” (Paiva, 1993, p. 138, grifos nossos). Desse modo, enquanto Joaquim age por trás dos atores dessa suposta traição, Secundino não se sente constrangido em desmenti-lo.

O problema entre Guida e Quim ganha novos integrante para além do Secundino. Às vezes parece se tratar de um conflito entre quem quer mostrar que detêm mais poder do que uma questão marital, já que o Silvera entra no imbróglio. Isso porque o major o questiona por deixar que seu sobrinho entre em sua casa, o qual rebate: “Eu não posso negá entrada em minha casa a quem nunca me ofendeu até o presente. O senhô pode fazê o que quisé, que a terra é sua...” (Paiva, 1993, p. 139). Em meio a uma discussão entre os dois presenciada por Antônio, Silveira ameaça Quim com uma faca. A situação passa a ser o ápice que faz o vaqueiro decidir mudar-se o quanto antes com sua mulher Mercês e os seus filhos.

A partir do ocorrido, entendemos que as suspeitas do major Quim, e a maneira como ele decide intervir na situação, gera um conflito entre ele, de um lado, Guida, Secundino e Silveira, de outro. Parece-nos que, no contexto de violência engendrada pelo sistema de valores do sertão daquele período, o primeiro a matar seria quem garantiria a própria vida.

Após receber uma carta, Joaquim, com medo, decide partir para a Capital. O bilhete deixado debaixo da porta está aparentemente assinado por Silveira, mas o major está seguro de que há influência de Guida por trás da mensagem, que diz o seguinte:

Sr. Major Joaquim Damião;
 Temos a certeza de que **o Sr. tem apropósito di mandar três peças**
deste lugar para u otro mundo porém tenha sentido no bote que pretender da v.s. se ouver uma hora de diferença no açoito que imprende, aviso-lhe como Amigo que não hade ter tempo de arrepender-se do que fez porque do que ficar no correr desta hora o menor pedaço que lhe deixa he a urelha.

O Amigo da Paz. (Paiva, 1993, p. 141, grifos nossos)

A nosso ver, todos parecem se sentir à espreita de serem vítimas de um crime. Quim conversou com o chefe de Polícia, para que recebesse proteção, e com o padre. O objetivo era ter o direito sobre todos os bens da esposa. O padre tentou intervir para que ele pudesse voltar para casa, com intuito de estabelecer a paz familiar, mas Joaquim parecia contrariado. Como já dito neste capítulo, a solução encontrada pelo reverendo João Franco foi o de contar à Guida as intenções do marido, para encontrar com a mulher um modo de conciliação, mas que teve o efeito contrário.

Então ele falava em divórcio? Estava doido, coitado! Divórcio quem podia requerer seria ela pelos maltratos que ele lhe dava. O Seu Vigário bem sabia que ela casara com aquele homem para fazer os gostos ao pai. Há mais de dezesseis anos, só ela sabia a vida penosa que vinha suportando. (...)

Bastavam aqueles bons ofícios do vigário para prova de que o Sr. Quim andava fora das estribelhas. Mesquinho, mentiroso e infame! Ir à Capital, com partes de doente, para queixar-se à polícia que o Secundino o queria matar e **para pôr na lama a honra de sua mulher! Intentar divórcio contra ela?... por adultério?...** Que estava sendo ela então para todo o Ceará, para todo o mundo, que a ruim fama corre mais que o pensamento senão uma morixaba? Era mister uma desafronta capital de semelhante injúria. **Questão de ponto de honra.**

Assim gerou-se-lhe uma idéia sinistra. Não era mais a mulher, nem o marido, nem o homem, senão o indivíduo, independente de sexo e condição, **o espírito do bárbaro sertanejo antigo**, reencarnado, que queria vingança à luz do sol. (Paiva, 1993, p. 143-143, grifos nossos)

A reflexão de Guida sobre a sua honra parece vir em forma de pensamento, após a conversa com o clérigo, mas poderia ser também o conteúdo do diálogo com ele. Podemos supor diferentes motivos para a surpresa de Margarida com o comportamento de Quim: por se

sentir verdadeiramente injustiçada, por não ter cometido adultério; por não esperar que o marido tivesse essa atitude contra ela, considerando as ações dele desproporcionais; ou simplesmente por ter a imagem manchada, e ser uma questão de honra reagir violentamente, uma vez que ela mantinha esse valor patriarcal. Porém, não podemos confirmar tais conjecturas, pois a narrativa é aberta e não nos permite assegurar as motivações das ações da protagonista. Para a voz narrativa, a partir do momento em que surge a ideia sinistra, Margarida deixa de ser mulher e se iguala ao espírito do bárbaro sertanejo antigo.

Enquanto isso, Joaquim busca formas de garantir a divisão dos bens, que na verdade eram herança da mulher, valendo-se do testemunho do vaqueiro Antônio e seu filho Néu. Como detalhamos, ambos não chegaram a presenciar uma infidelidade, mas haviam visto o conflito entre o sobrinho e a ameaça do Silveira. Quim não queria pedir o divórcio por adultério, pois considerava que “sempre é vergonhoso” (Paiva, 1993, p. 149). Esse comportamento nos mostra a dificuldade dele em se posicionar e decidir que atitude tomar diante da dúvida.

Parece ser uma corrida de quem vai chegar com a primeira tocaia. Para executar o assassinato, Guida precisa do apoio masculino – e recebe certa resistência na primeira tentativa. O contactado foi Lulu do Venâncio, assassino da esposa ajudado pela fazendeira. Ele recebeu um punhal que foi do fundador do Poço da Moita: “– Dê cabo de mim ou dele: um de nós deve desaparecer” (Paiva, 1993, p. 150), afirmou Guidinha. Ao propor isso, parece-nos que, para ela, a honra vale mais do que a sua própria vida.

O ponto é que, ao se aproximar de Quim para executar o crime, Venâncio sente uma forte empatia, que podemos supor se tratar de uma identificação masculina, mas que ele entendeu como se, entre os dois, houvesse algum tipo de reza. Venâncio projetou o seguinte: “O pobre homem, que não lhe fizera nada, estrebuchando no chão, murmurando em voz sumida que o tinham matado, e ele escorregando pela noite, a fugir como um cabra...” (Paiva, 1993, p. 151). É interessante perceber que ao desistir do crime, e apesar de ter assassinado a própria mulher, Lulu constata para si de que não é um assassino:

Ultimamente mandara a mulher para a melhor, mas como? **que home macho não faria o próprio?** Ah, ele **não era um assassino**, não tinha natureza para isso! Ai está porque havia repugnado liquidar o Major! Seu olhar umedeceu-se. Entretanto, vivia tendo-se como tal, no cangaço de um mandão dos matos, pagando com suor de escravo o couto que lhe oferecia o tirano. Teve um assomo viril. Diziam todos que seria absolvido no júri, pois seu **crime fora pela sua honra**. O júri nunca havia condenado em casos desses... (Paiva, 1993, p. 151, grifos nossos)

Na estrutura patriarcal, os homens têm tanto o direito sexual como sob a vida das mulheres, o que faz com que não se sintam assassinos, mesmo quando o são. Por mais que

Guida se identifique com esse sistema de valores, o patriarcado não a favorece. Em se tratando da violência no contexto sertanejo, a antropóloga Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997) afirma que: “defender-se integralmente como pessoa (...) surge conjugada à constituição de um sistema de valores que são altamente prezadas a bravura e a ousadia. Realmente, a ação violenta não é apenas legítima, é imperativa” (Franco, 1997, p. 47). A fazendeira mantém certos valores dos homens livres – diferencia-se, no entanto, pelas condições econômicas que a possibilita pagar pelo assassinato do marido, e não realizar o crime por ela mesma.

A opção seguinte para cometer o crime foi o negro Naiú, escravizado da fazenda indicado por Silveira. Quando o major Quim é assassinado, a cena aparece no meio de uma conversa entre Lalinha e as “cunhãs”:

Fora o Naiú quem o matara, aquele mandioca de varge! – explicaram as cunhãs, cada qual querendo falar ao mesmo tempo. (...) O Seu Major estava aparando a barba, na sala, ali pelas seis horas, o sol por ali assim; ele chegou, todo encourado, pediu um foguinho ao moleque Anselmo, filho da Gina, que estava cozinhando para o Senhor. O moleque largou-se na carreira pelo corredor e o Naiú ficou debruçado na banda da porta, meio da parte de dentro; aqui Seo Major se voltou, deu com ele e foi dizendo: – Ó Naiú! você por aqui? Que anda fazendo? Como estão todos lá? – e virou-se para a mesa, botando a tesoura na gaveta.

Então o Naiú caminhou pra ele, e, por detrás, cravou-lhe o punhal no vão do pescoço, da banda esquerda... sem bulha, nem matinadal...

Chega o punhal era grande como nunca viram! de cabo de prata e ouro, uma língua deste tamanho, chega brilhava... Elas viram esse punhal, mais tarde, na mão do Seu vigário, e ainda lhes arripiavam as carnes: a bainha, o Seu Juiz de Direito a tirou dos cós do assassino, era uma peça rica...

– E o Naiú confessou quem mandou matar?

Confessou tudinho, tintim por tintim. O papaizinho dela [Lalinha], Seu Dr. Montezuma, foi quem o obrigou a diculará tudo, mais o Seu vigário... Quando o Seu Major levou a punhalada, inda pôde gritar à Gina:

– Me acuda, minha negra, que me mataram! (Paiva, 1993, p. 156-157)

Cunhã é o termo na língua indígena tupi, “kunhã”, para a palavra mulher (Navarro, 2013, p. 241), mas que pode ganhar um tom pejorativo, de acordo com o contexto. No caso do romance, cunhã se trataria de mulheres de classe baixa. Notamos que várias vozes contam sobre o ocorrido, não sendo uma única pessoa, utilizando o recurso da mescla com a voz narrativa, o que torna, inclusive, ser pouco fiável, apesar de ser uma história com tantos detalhes. Não caberia ao narrador-onisciente trazer por meio da sua própria voz esse crime tão relevante para o romance? Essa escolha é que deixa a marca multifacetada da voz narrativa, que coloca o romance como aberto, ambíguo e polissêmico, e nos permite ir além de análises simplistas, evidenciando-nos as qualidades literárias dessa obra.

Após o crime, com a captura do assassino e a descoberta da mandante, a população fica alvoroçada e se volta contra a mulher a quem tanto venerava. Herdeira patriarcal de bens e

valores, Guida é uma afronta à sociedade. Evidencia os contrastes na sua posição de mulher branca e rica, e os limites dos seus privilégios. Não apenas a protagonista é vítima dessa estrutura – evidentemente há grupos mais vulneráveis. Até o marido – homem branco e influente politicamente – é vítima da violência engendrada nesse modelo.

É interessante perceber que Guida perde rapidamente sua posição social e passa a ser igualada a outros grupos. Essa relação fica evidente nas reflexões de Seu Domingos, juiz na região, enquanto analisa o caso e revela as hipocrisias sociais:

(...) ele não via motivo para tamanho alevante contra Guidinha do Poço. Apostava como se ela tivesse mandado matar o Quinquim por trás de um pé de pau (...), no costume dos cangaceiros, o povo não se inflava assim. (...) aquilo era uma covardia que estavam fazendo! E Fulano, Silcrano, e Beltrano, que mandaram fazer tais e tais mortes, por que nem tiveram uma Ave-Maria de penitência e andavam pela rua? O que os olhos não viam...

Aqui o juiz também deu a sua trincadeira:

– Verdade, Seu Domingos, neste ponto não deixa de ter sua razão...

Mas aquilo era um ato todo natural. O crime às escuras, à sorrelfa, no escondido, não escandaliza. O Seu Domingos sabia o que era o escândalo? O juízo dos homens era limitado e iníquo. O Seu Domingos bem sabia na sua consciência que A e B, que representavam honroso papel na sociedade, não passavam de uns ladrões ladinhas; e o povo, a sociedade, os poderes públicos, não tinham para eles senão respeitos e galardões. Entretanto o pobre diabo que furtasse um cavalo na feira, era logo agarrado pela indignação pública e entregue à ação das Justiças. O Seu Domingos tinha razão: o que olhos não viam... (Paiva, 1993, p. 159)

Como coloca Saffioti (2015), ao afirmar que “o pessoal é político” em se tratando do patriarcado, percebemos que as relações íntimas das personagens revelam traços da sociedade sertaneja. À mulher cabe o ambiente doméstico e, quando fora dele, espera-se a doação – entendendo suas nuances de raça e classe.

Outro ponto relevante para a solução tão imediata do caso, tem relação com as questões políticas envolvendo a região. O partido de Guida havia perdido as eleições anteriores, fazendo com que os funcionários públicos conhecidos por ela tivessem sido demitidos de suas funções. Tanto é que no final da narrativa aparecem uma série de personagens, homens como juiz, desembargador, promotor e delegado da vila que até ali não haviam sido citados, que se veem impelidos em resolver o crime. O interesse em se sobressair fica evidente no trecho abaixo:

Coitada! Estava no papo. As justiças de Cajazeiras iam alcançar um sucesso naquela causa crime.

Os jornais e os deputados da oposição que continuassem brotando, que a comarca estava às moscas, que o crime alçava o colo, que as autoridades não tinham prestígio, que a lei era letra morta... Eles iam provar o contrário.

O Promotor entrava com o Delegado. Acabavam de inquirir ao Lulu Venâncio, que depôs sem rodeios o que sabia. (Paiva, 1993, p. 161)

Além da questão de gênero, já que parecia mais escandaloso uma mulher mandar matar o marido que o contrário, fica evidente que a política influencia diretamente na resolução do caso. É como se os novos funcionários quisessem mostrar eficiência no trabalho, e isso ocasionasse na velocidade para solucionar o caso. O Silveira, tido como cúmplice, não foi preso por haver deixado uma oração pendurada no pescoço de Naiú, como se essa simples ação religiosa o eximisse de um grave crime. Já Secundino saiu foragido, o que nos mostra o peso da culpa da mulher em detrimento dos demais. Ao final do romance, em seu percurso até a prisão, ocorre o seguinte com Guida:

De repente, por uma terrível associação de idéias, uma voz exclama:

– **Olha a Naiú!** Olha a Naiú! Lá vai a Naiú!

Outro repete: Olha a Naiú! mais outro, e o nome do assassino reles batia como uma chuva nos ouvidos da ilustre herdeira dos Reginaldos. (...)

O vigário, retirando-se com o magistrado, ia dizendo pelo caminho:

– Vê, meu amigo? Viu como surdiu aquele **baixo qualificativo**? Como essa canalha chamava *Naiú* aquela que para eles era mais do que, para nós outros, a mulher de Pedro II?

– É simples – redarguia o juiz. O crime nivela, como a virtude. (Paiva, 1993, p. 168, grifos nossos, grifo do autor)

O escravizado Naiú quase não aparece na história, e quando é citado, está quase sempre em posição de servidão, o que nos indica a postura da voz narrativa em relação aos personagens negros. Até a cena do crime, Naiú é citado nas seguintes situações: quando Quim chega na fazenda e vê Secundino, mas não o identifica, perguntando a Naiú de quem se trata (Paiva, 1993, p. 35); quando Guidinha diz para tirar esterco do chiqueiro (Paiva, 1993, p. 48); referenciado para que seja o encarregado de levar a roupa do Secundino à vila, incumbido de entregar um bilhete de sua senhora. (Paiva, 1993, p. 53); quando leva bilhete ao Secundino em que afirma que Silveira não chegou a tempo de depor e quando comenta com o jovem sobre a festa na casa do retirante (Paiva, 1993, p. 62-63); quando Guida descobre que ele se envolveu em uma briga, assim como Silveira, e que ele tem fama de valentão (Paiva, 1993, p. 78); quando chega com os cavalos para levar à fazendeira (Paiva, 1993, p. 119); quando leva as malas de Lalinha e seu pai para passarem uma temporada no Poço da Moita (Paiva, 1993, p. 121); quando citado por Margarida, ao buscar os negros da sua fazenda que haviam aproveitado sua saída para saírem também (Paiva, 1993, p. 130); quando ele e Silveira ajudam Lulu Venâncio a fugir (Paiva, 1993, p. 136); e quando Silveira o indica à senhora para cometer o crime (Paiva, 1993, p. 152). Esses exemplos nos evidenciam que retratar os personagens negros e a escravização na

narrativa não se trata de denúncia sobre suas condições, como levantada por alguns críticos. É notável o desinteresse em se aprofundar nessas personagens.

É importante compreender no romance a interseccionalidade que demarca as vozes das personagens. O vaqueiro Antônio é um trabalhador livre e pobre, mas que parece ter mais voz que o Silveira, um trabalhador, homem, aparentemente “não-branco”. O retirante tem mais espaço que Naiú, um homem, negro, provavelmente retinto, escravizado. Naiú não tem voz na narrativa e nos remete ao silenciamento das pessoas negras como nos indica Grada Kilomba (2019) a partir da referência da escravizada Anastácia, cuja conhecida imagem com uma máscara de ferro que tapa a boca evidencia a violência desse sistema. Não há uma máscara física que tapa a boca de Naiú, porém, a voz narrativa é essa máscara que o cala. O que Naiú teria para nos contar?

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do *sujeito negro* ser amarrada? Por que ela ou ele tem de ficar calada/o? O que poderia o *sujeito negro* dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o *sujeito branco* teria de ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o *sujeito* colonial falar, a/o colonizadora/or terá de ouvir. Seria forçada/o a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o “*Outra/o*”. Verdades que tem sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. (Kilomba, 2019, p. 41, grifos da autora)

Ao final do romance, Naiú serve como um qualificativo negativo à protagonista, que sequer é nomeada por si mesma, mas como um homem negro acusado de assassinato, como se o seu nome feminino não pudesse estar associado com tamanha violência. A verdade é que Guidinha, embora tenha atitudes consideradas masculinas, e tenha usufruído de um lugar de poder e de privilégio, agindo violentamente, com aval da sua classe e da sua raça, nunca será vista como um homem branco. Apesar de ser comparada a um homem negro, sequer estará na mesma condição que ele. O juiz afirma que “O crime nivela, como a virtude” (Paiva, 1993, p. 47), de modo a justificar a comparação e nos remetendo a um posicionamento da própria voz narrativa, que coloca Lalinha enfaticamente triste com a morte de Quim, o que não ocorre com Guida.

No começo do romance, ao fazer referência ao governo central, a voz narrativa utiliza o termo “Rainha”⁵², e não “rei”. Ao buscar as origens da história do lugar onde vivem, a avó de Guidinha, dona Anginha, faz questão de enfatizar as referências à rainha “Dona Maria Primeira”. Guida é constantemente associada a uma rainha na região. Por fim, no trecho citado

⁵² “O que lhes pedia era que não ficassem; dava-lhes com que se fossem caminho fora a procurar salvação nas praias, que era só para onde a Rainha olhava” (Paiva, 1993, p. 13). O trecho já foi citado neste capítulo e se refere à sugestão de Guida aos retirantes.

anteriormente, “Como essa canalha chamava *Naiú* aquela que para eles era mais do que, para nós outros, a mulher de Pedro II?” (Paiva, 1993, p. 168), ao invés de referenciá-la como uma rainha (ou, no caso, imperatriz), ela é citada metonimicamente como “a mulher de Pedro II”, ou seja, que dependia da figura masculina para sua função, e não dela mesma. Nesse caso, o lugar de mulher branca suaviza o seu crime. Uma mulher negra teria um crime suavizado da mesma forma, inclusive pelo juiz que condenou as hipocrisias sociais?

No desfecho, a voz narrativa parece tentar tirar o protagonismo da Guida mulher, “rainha” daquele lugar, já que insiste em descrevê-la à sombra da sentimentalidade em torno de Secundino e da indiferença em relação ao marido assassinado. Isso porque, segundo o juiz, ela “derramou abundantes lágrimas e fez lamentações – descrevia ele [o juiz], por causa da grande crueldade de prenderem ao Secundino” (Paiva, 1993, 162).

Margarida, sozinha, presa e tendo toda a cidade contra ela, estaria apegada ao suposto sentimento em relação a um jovem. Parece uma tentativa de reduzir essa mulher – que quebra as regras sociais entre os limites do que seria considerado feminino e masculino – a um ideal feminino sentimental, direcionado a mulheres brancas, que não parece condizer com o perfil construído da protagonista na narrativa.

Enquanto está presa, Guida visualiza, das grades da prisão, as pombas avoantes que fazem uma “mancha escura no céu alto...” (Paiva, 1993, p. 162), Secundino é comparado a esse pássaro, que teria se afastado “dessa terra ingrata” (Paiva, 1993, p. 162). A avoante, a ave de arriabação, símbolo da resistência sertaneja, é uma ave migratória, que não se fixa em um lugar, chegando ao Nordeste na época da seca.

Desse modo, podemos entender o jovem, homem, branco, como esse ser livre, cujo lugar na sociedade o possibilita transitar por diferentes espaços após cometer crimes; e Guida como essa resistência sertaneja feminina que, apesar de se utilizar dos códigos patriarcais, não se beneficia dessa estrutura. O que representaria *Naiú*? Ele, no entanto, parece não ser digno de espaço na narrativa.

Neste capítulo, discutimos os elementos do principal romance do escritor Oliveira Paiva que nos indica uma voz narrativa inclinada a uma branquitude masculina. Verificamos a atuação do narrador multifacetado por meio do uso excessivo do discurso indireto livre, que nos possibilita questionar a acusação de adultério em torno da protagonista. Ademais, percebemos os elementos que enfatizam um caráter traiçoeiro de Guida que nos inclinam a acreditar na infidelidade dela. Além disso, compreendemos melhor o papel de Joaquim dentro da estrutura familiar, e seu perfil não condizente ao que se espera de um homem em sua posição, ocasionando em uma luta de poder que envolve tanto o casal, como outros dois personagens,

Secundino e Silveira. Também compreendemos o papel secundários dos personagens negros que nos evidencia a ausência de denúncia em se tratando das condições dos escravizados.

No capítulo seguinte, analisamos o primeiro romance de Oliveira Paiva, *A Afilhada*. Embora apresente elementos diferentes, como o tempo, final do século XIX, e o espaço da narrativa, a cidade de Fortaleza, podemos verificar que se mantêm os valores patriarcais e da branquitude.

6 O ROMANCE URBANO *A AFILHADA*

O enredo de *A Afilhada* foi divulgado primeiramente no rodapé do jornal *Libertador*, de 6 de fevereiro a 29 de abril de 1889. A publicação em livro ocorreu mais de 70 anos depois, em 1961, pela editora Anhambi, após pedido da pesquisadora Lúcia Miguel Pereira. Inserido na imprensa, o romance apresenta características da narrativa folhetinesca, bastante presente nos romances publicados em periódicos.

Surgido na França, o romance-folhetim fez sucesso no Brasil a partir da segunda metade do século XIX. Eram recorrentes as publicações de romances traduzidos, mas também havia espaço para a divulgação de autores nacionais, como é o caso do próprio Oliveira Paiva, cujo espaço foi antecedido e sucedido por estrangeiros.

Marlyse Meyer, em *Folhetim: uma história* ([1996] 2005), explica que foram recorrentes os “romances da vítima”, no qual havia uma pobre heroína vitimizada. Esse modelo de narrativa muitas vezes trazia como temática a sedução de uma mocinha, abordando também a maternidade, a criança e o casamento. Segundo Meyer, é possível perceber a busca pela democratização do jornal efetivada com a protagonista como uma mulher do povo, a partir da “democratização” através do trágico.

O folhetim da “desgraça pouca é bobagem”, apesar de seus excessos e omissões, não pode deixar de transmitir uma imagem dessa mulher do povo, na sua dupla realidade: a de seu cotidiano e a da ideologia oficial dos filantropos, higienistas, reformadores sociais, técnicos, sindicatos etc. Ela é ao mesmo tempo depravada – “tem todos os vícios” – e “corajosa e abnegada”. Vítima perseguida pelo destino – e ser mulher já é “destino” –, não deixa no entanto de ser uma heroína positiva. Heroína pelo heroísmo escondido no cotidiano de uma vida feita de privações (palavra-chave e recorrente), correrias e trabalheira, e heroína “ideológica”. Mulher “do lar”, moralizadora do homem e da família. (Meyer, 2005, p. 270-271)

De certo modo, alguns desses elementos podem ser identificados nessa obra. Trazer uma mulher como protagonista significava abranger um público leitor interessado nesse tipo de narrativa e não necessariamente simbolizava uma mudança do lugar da mulher na sociedade. No entanto, como abordado no primeiro capítulo, não consideramos que ocorria, de modo geral, uma democratização por meio da literatura brasileira, já que havia uma tendência a abordar as histórias de pessoas brancas em detrimento das negras, apesar de formarem parte significativa da sociedade brasileira.

Nesse romance citado, além do destino trágico da afilhada desonrada que engravidou e morreu após o parto, localizamos variados tipos femininos que integram o Brasil daquele período. Em vista disso, a escolha por uma personagem feminina nos indica que o escritor

estava atento aos desejos de certa parcela do público da época. Nos tópicos seguintes deste capítulo, discutimos a organização da obra e a distribuição das personagens; abordamos as escolhas narrativas; e tratamos dos perfis femininos do romance.

6.1 Estrutura narrativa

A cidade de Fortaleza tem papel fundamental na narrativa, uma vez que protagoniza longas descrições enquanto serve de cenário urbano. O romance é dividido em quatro partes, com a primeira sendo a maior delas. Essa parte se concentra em apresentar Maria das Dores (Mariinha), o pai, o desembargador paraibano Osório Pereira de Góis, e a mãe, a sertaneja Maria Fabiana dos Castros da Vargem da Onça, a dona Fabiana; as preocupações com o casamento e o interesse amoroso de Maria pelo primo Vicente Moura (Centu).

O romance indica a situação de apagamento social dentro dessa família burguesa da protagonista, Antônia, a afilhada que dá nome ao romance, ao citar seu nome sem dar detalhes quase uma semana depois de se iniciarem os folhetins, na edição de 12 de fevereiro de 1889. Dessa forma, a estruturação da narrativa denuncia esse desnível social entre as duas personagens que convivem na mesma casa, gerando uma tensão com o título.

O nome Antônia é uma variação de Antónia/António, “talvez o nome mais popular na antropônimia portuguesa, permanece de origem obscura, se bem que alguns lhe encontrem etimologia etrusca que deu em latim Antonius, «inestimável» (...)” (Neves, 2002, p. 27-28). Nesse sentido, “inestimável”, o nome parece ser uma ironia, uma vez que se opõe totalmente ao que a protagonista representa à família que a adota no romance.

Na segunda parte da história, Maria das Dores pouco aparece, ganhando relevo as questões que envolvem Antônia, a partir da relação amorosa e sexual com o visconde Afrodísio Pimenta, cuja conduta e caráter são indicados ao leitor por meio do nome e do sobrenome. Afrodísio, do grego *aphorodisios*, amoroso (Neves, 2002, p. 14), relativo à deusa grega Afrodite, parece-nos outra ironia da voz narrativa. Isso porque, Afrodísio tem relações sexuais e amorosas com algumas personagens, mas sem se envolver efetivamente. No caso de Antônia, resulta em uma relação destrutiva para ela.

Também na segunda parte, a personagem dona Fabiana, mãe de Maria das Dores, destaca-se, evidenciando as obrigações nos papéis de mãe, mulher e dona de casa; e a relação contraditória, afetiva e violenta, com os personagens a ela subalternos, como a afilhada e os negros e escravizados com os quais convive. Nessa parte também ganham notoriedade as personagens negras e escravizadas as quais mantêm relações com a família central da narrativa,

a exemplo de Ângela, uma menina escravizada, Mãe Zefa, alforriada que trabalha para Fabiana, tio Raimundo, Honorata, Benedita e o moleque Joaquim.

A terceira parte se inicia novamente com o desenrolar da relação afetiva entre Maria e Vicente, que se aproximam, apesar da partida de Vicente por dois anos e, posteriormente, seu retorno. Na ocasião, o narrador também observa que “Antônia, a bem dizer, não existia agora naquela casa. Ia ficando ronceira, e alguma coisa esquecida” (Paiva, 1993, p. 275). Justamente nesse momento é evidenciado o drama individual a qual ela está imersa, ganhando um tom de denúncia à estrutura burguesa patriarcal e às suas contradições, com críticas diretas e indiretas. Isso vai ficar explícito ao final dessa parte com a efetiva presença da família pobre de Antônia, que recebe ajuda da irmã Binga e do cunhado, o lancheiro Pedro Cação, por ter de esconder a gravidez. Após parir e morrer, sem conhecimento dos padrinhos, cabe à família pobre providenciar um enterro digno à jovem desonrada.

Por fim, a quarta parte é a menor da narrativa, com o suicídio do pai cego e mendigo de Antônia após a decepção de saber que a filha morreu desonrada. Nenhuma das mulheres que dão o tom da história aparecem diretamente nessa última parte, como Maria das Dores, Antônia, Ângela e Mãe Zefa. Dona Fabiana surge apenas enquanto companhia do marido na missa. Essa última parte é centrada nas reflexões do desembargador Osório, pai de Maria das Dores, e do amigo dele, o boticário Fernandes, e nas questões envolvendo a morte do mendigo João de Paula. Desse modo, as reflexões ganham voz por meio de personagens homens brancos e cultos, mostrando-nos a inclinação da voz narrativa à opinião deles.

O romance apresenta as transformações urbanas de Fortaleza e, como pano de fundo, os cenários político, social, econômico e cultural brasileiro da segunda metade do século XIX. Em meio a um violento sistema burguês e escravocrata resultante do colonialismo europeu, ocorria uma mobilização política local que buscava incluir o Brasil no rol das “nações civilizadas”, levando as províncias brasileiras, principalmente as capitais, a um processo de modernização e integração a um projeto de sociedade moderna, como o Ceará.

Pela interferência do personagem boticário Fernandes, e indiretamente pela perspectiva da voz narrativa, o Ceará é apresentado como uma “afilhada reles, em vez de uma filha querida” (Paiva, 1993, p. 324), como a Corte, ou seja, o governo central no Rio de Janeiro. Fernandes é um personagem secundário cuja colocação, já na última parte da história, explica bem o enredo. A construção das imagens da capital Fortaleza durante todo o romance, possibilita-nos estabelecer uma livre associação com as duas jovens brancas: Antônia, como essa afilhada reles, o Ceará, e Maria das Dores, como uma filha querida, o Rio de Janeiro. Nesse

caso, a classe social “embranquece” mais Maria das Dores em relação à Antônia, embora seja Maria quem tenha ascendência indígena.

A nosso ver, a intenção da narrativa de colocar no título a afilhada é dar ênfase a esse paralelo da afilhada com o Ceará, ou a esse projeto cearense em busca de ascensão, mas ainda aquém dentro do projeto nacional. O fato de ela ser branca, com traços e características fortemente de origem europeia, apesar de pobre, reforça esse ideal de embranquecimento desejado por esse grupo que ansiava a formação de uma “civilização cearense”. Ela é protagonista, mas tem menos voz na narrativa que os homens brancos letRADOS. Por outro lado, tem mais espaço do que os negros, que não são vistos como integrantes desse projeto cearense, excluídos do imaginário local, que costuma reforçar falsamente a ideia de que não há negros na província do Ceará.

Apesar de o narrador-observador ser onisciente, ele aparentemente fala da perspectiva da sociedade patriarcal com valores da branquitude do final do século XIX. Por vezes essa voz narrativa surge mesclada com as vozes de personagens variados, sobretudo brancos, por meio dos pensamentos ou do discurso indireto livre. Por exemplo, após Maria receber uma carta de Vicente, ocorre o seguinte:

– Que ingratos, estes homens! Uma carta com reticências e mistérios: o Senhor meu primo estará me flauteando? Quer me desfrutar!... Quem sabe...

Esta frase veio num **turbilhão histérico**; a menina largou o livro e levou as mãos ao rosto, sacudida pelos soluços.

Não havia maior vilipêndio, maior desilusão, mais acerbo dissabor.

Experimentava ela mesma revolta que um homem de bem associado de boa-fé a um tratante que o bigodeou por fim.

Melhor não se importar mais com aquilo. Abafar, com subido heroísmo e frio disfarce, o sentimento; fazer como à baleia fisgada, dar linha, até o cetáceo cansar ou desaparecer. **Mas, se começasse a ficar magra e amarela!** E ele viesse de repente, **vendo-a desfigurada... Que jeito? Dieut (sic) le veut.** Seguiu o conselho que lhe dera o padre reitor, para as atribulações:

– Faça-se a vontade de Deus, e não a minha... Ah! Mas, uma boa idéia!...

E depois que o pai saiu para a rua, foi ao gabinete, tomou a folha de papel de carta, escreveu transversalmente, em grandes e frisantes caracteres: **DIEU LE VEUT.** Dobrou, meteu no envoltório e subscritou ao primo. (Paiva, 1993, p. 208-209, grifos nossos, grifos do autor)⁵³

Nesse trecho, temos o uso do discurso direto de Maria das Dores seguido das impressões da voz narrativa sobre a personagem, pelo discurso indireto livre em que patologiza as sensações dela, a partir do termo “turbilhão histérico”. Essa voz narrativa mostra mais detalhes sobre a reação da jovem e segue com os pensamentos íntimos de Maria, em meio às

⁵³ A tradução do francês para a palavra “Dieu” é “Deus”. Na edição em livro de 1961, verificamos que não há a variante “Dieut” como na citação acima, tradando-se provavelmente de um erro de digitação.

impressões desse narrador, que compara os sentimentos dela aos de um homem de bem. Os pensamentos de Maria ficam evidentes pelo uso do ponto de exclamação, quase como um sobressalto com as possíveis consequências das próprias ações; das reticências; do ponto de interrogação, como uma reflexão sobre tais projeções, e o uso da expressão em francês “*Dieu le veut*”. Em tradução livre do francês, significaria “Deus o quer”⁵⁴. Por fim, novamente temos o discurso direto que confirma que o trecho na verdade se trata dos pensamentos da personagem e não necessariamente da voz narrativa.

Outro exemplo expõe o racismo da voz narrativa e da protagonista Antônia, por meio das mescla das impressões desse narrador e dos pensamentos e sentimentos da jovem, também explorando o uso do discurso indireto livre. Na ocasião, Mãe Zefa, Honorata e Antônia conversam sobre a gravidez de Ângela, por meio de um diálogo em discurso direto, entrecortado com descrições da ação de Antônia, que assa castanhas enquanto conversa. Mas adiante, ocorre o seguinte:

Mãe Zefa não respondia quem era o pai da criança...
 Antônia desconfiou.
 – Por isso é que Ângela gostava tanto de ir lá!
 Coitadinha da moça branca, estava com o **coração denegrido** instantaneamente. Horrível! que sorte, que desdita, que desventura! **Rival de uma cabra reles! De uma negra cativa.** E ao derradeiro fumozinho que escapava do carvão das castanhas torradas parecia fazer uma pergunta com os olhos pasmos.
 O tio Raimundo entrava naquele momento com os seus regadores, o ciscador, a pá e a enxadinha de jardim.
 – Siá Toinha, quer que eu ajude a quebrar?
 Aquela voz de homem fez-lhe bem. Era assim como uma proteção, **embora de um miserável preto.**
 – Obrigada, tio Raimundo, eu mesma quebro. (Paiva, 1993, p. 257, grifos nossos)

Esse narrador onisciente toma um posicionamento parcial em relação a todas as personagens. Observamos que apesar do uso do discurso indireto livre recorrente, de modo geral a voz narrativa inferioriza as personagens negras, coisifica e sexualiza os corpos das personagens mulheres, principalmente o de Antônia, e associa o desejo feminino a uma imagem demoníaca, evocando um vocabulário cristão e católico.

O catolicismo das mulheres, de Maria das Dores e de sua família, aparece como mecanismo de culpabilização da sexualidade feminina em algumas situações. Afora a religiosidade cristã das personagens, há várias referências a termos e histórias bíblicas utilizadas metaforicamente em diversos momentos.

⁵⁴ “*Dieu le veut*” teria sido um grito de guerra da igreja católica durante as Cruzadas, guerras religiosas iniciadas em 1095 com o objetivo de reconquistar Jerusalém. A expressão inteira seria “*Ce que femme veut, Dieu le veut*”, cuja tradução é “O que a mulher quer, Deus o quer”, significando a influência feminina para conseguir o que deseja.

Há um evidente destaque dado pela voz narrativa aos pensamentos, sentimentos e ações dos personagens brancos da alta sociedade cearense e, em menor medida, a personagens brancos de classe baixa, o que revela também a prioridade dada do ponto de vista da estrutura social. Esses núcleos narrativos abastados não refletem necessariamente a maior parte dos indivíduos que compõe a sociedade retratada, uma vez que tanto a pobreza quanto a tonalidade escurecida da pele da população estão presentes nas significativas descrições da cidade de Fortaleza.

Como já dito, esse apagamento na narrativa nos é lançado como reflexo da estrutura social com a qual a protagonista Antônia interage de uma perspectiva marginalizada. Protagonista do romance, mas não da sociedade fortalezense, nem de uma estrutura burguesa patriarcal. É interessante notar que ela não é descrita no primeiro momento com os detalhes físicos e psicológicos como no caso de Maria das Dores e do casal Góis: “poupão, metódico e temente a Deus” (Paiva, 1993, p. 164). Porém, ao se priorizar aspectos tão detalhados de determinado grupo de personagens, pouco se pode conhecer acerca da complexidade dos demais que não fazem parte de uma classe média, classe média alta ou de um grupo letrado: os pobres, pretos e escravizados.

6.2 Nobreza à cearense

No caso do romance *A Afilhada*, a apresentação da família burguesa que protagoniza a narrativa é feita na primeira parte do romance quase como um modelo piramidal, formado por pai, mãe e filha. Inicia-se nas primeiras linhas com a figura paterna, o desembargador Osório Pereira de Góis, que “dava o seu dedo de conversa na roda (...) na Botica da Feira Nova” (Paiva, 1993, p. 164), evidenciando o hábito de homens que ocupavam os espaços públicos, restritos à frequentaçāo masculina por pessoas das classes abastadas. Portanto, mostra o topo da estrutura familiar, assim como o topo da então sociedade fortalezense. Paraibano, o desembargador integra o grupo político liberal moderado, tendo ocupado diferentes cargos, como de deputado e de presidente da província. A tensão da descrição é dada com a presença dessa família e a ausência da mulher que nomeia a obra. Nesse caso, a descrição entra como forma de revelar o universo do qual a afilhada Antônia faz parte de forma marginalizada, onde ela quase não tem importância.

O narrador, ao apresentar o cenário, a capital litorânea da província do Ceará, afirma que “A Fortaleza não tinha aristocracia, nem classes, e não sei se hoje tem; por modos que a florescente cidade poderia comparar-se a um organismo em formação, a uma semente

fermentando, onde só o olho do sábio divisa o que terá de ser caule, folha, raiz" (Paiva, 1993, p. 164). O trecho parece-nos uma ironia, pois o romance nos apresenta justamente o contrário em se tratando, pelo menos, das classes, com as desigualdades sociais ressaltadas em todos os capítulos. A ausência de aristocracias não significa que não houvesse realidades sociais distintas.

No entanto, o nivelamento social de Fortaleza é criticado pelo desembargador, paraibano, que parecia não perceber a posição alta em que estava. Quando afirma que há nivelamento, é como se não enxergasse que está em posição superior em relação a todos os demais, principalmente aos trabalhadores negros livres e escravizados explorados em sua casa, responsáveis pelas atividades domésticas desde a comida, a limpeza da casa e da roupa de toda a família; além disso, negros e negras também traziam rendimentos financeiros com a venda de hortaliças e verduras colhidas na horta do quintal, como Mãe Zefa e tio Raimundo. O posicionamento desse personagem nos mostra que o racismo institucional e estrutural analisado por Almeida (2019) é uma forma de manutenção do lugar de poder da branquitude, uma vez que, para Osório, negros e escravizados eram desumanizados, propriedades que não constituíam propriamente uma classe social.

A relação da cidade com as partes de uma planta indicada pela voz narrativa, como "uma semente fermentando", nos remete a tentativa de ligação direta aos aspectos das ciências naturais e ao viés positivista dos personagens dessa pequena burguesia. Por meio do desembargador são apresentadas reflexões acerca dos sentidos da nobreza, quando ele se questiona sobre o título do visconde e sobre as motivações em deixá-lo ou não entrar para família por meio de casamento com Maria das Dores.

Absolutamente não, fazer a pequena conquistar o amor do Afrodísio, simplesmente por este senhor ser hoje em dia o Visconde de São Galo, absolutamente não. E mais, a nobreza dele seria um *fenômeno natural*? Era ele de fato um *nobre*, segundo os seus nervos, segundo o seu coração, segundo o seu cérebro?

E gramaticava:

— Nobre vem do *gnobil*, isto é, digno de ser conhecido. A análise biológica escalpelando, e a sociológica descobrirá em todas as suas moléculas compleição que satisfaça aos requisitos? (Paiva, 1993, p. 181, grifos do autor)

A nobreza é um tema constante entre o casal que forma essa estrutura familiar. Do lado Fabiana, é uma busca incessante por ascensão social por meio de um título formal; por parte do marido Osório Góis, a partir das reflexões filosóficas sobre o que seria verdadeiramente "nobre", se tratava de um conceito científico sobre o comportamento humano. No trecho acima, o personagem parece reproduzir questionamentos filosóficos frequentes entre o grupo de

intelectuais do final do século XIX, buscando relacionar com a biologia, a sociologia e o naturalismo.

Independentemente dessas questões, há uma ausência efetiva de aristocracia, com a evidente ascensão de uma pequena burguesia que busca subterfúgios para diferenciar-se. A nobreza do visconde Afrodísio é tratada de forma irônica pela voz narrativa, evidenciada pelo uso do discurso indireto livre. Na ocasião, estão Fabiana, o desembargador e Vicente:

No meio da conversa, como era hábito seu adquirido [*de dona Fabiana*], trazia sempre o Visconde de São Galo. Conhecia-o? **O chefe da nobreza da província.** Não? Digno dos nossos antepasados! O desembargador ou concordava, ou não tugia. Mas o engenheiro é que ficou embatucado. Senhor, que nobreza era aquela no **Ceará moleque?!** Enfim, como não conhecia aquilo bem... (Paiva, 1993, p. 188, grifos nossos)

O sociólogo Francisco Secundo da Silva Neto (2009), ao detalhar a origem do termo “Ceará moleque”, revela que essa expressão já era utilizada corriqueiramente no linguajar local, entre intelectuais. A pesquisa foca na análise de um espetáculo humorístico contemporâneo, mas faz um resgate histórico do termo, localizado pela primeira vez nos folhetins de *A Afilhada* (1889) e de *A Normalista* (1893), de Adolfo Caminha. A expressão, atualmente utilizada como sinônimo de irreverência e alegria cearense, no caso, tratava-se, em ambos os romances, de “não-nobreza” e “atraso” (Silva Neto, 2009, p. 48).

Antes disso, o pesquisador diz que “moleque” e “molecagem” eram termos pejorativos, negativos, voltados para pessoas negras, mas quando direcionados a um “homem livre” (branco), era utilizado como uma forma de desqualificá-lo, como: “canalha”, “pessoa sem gravidade”, “pessoa não-íntegra”, “patife”, “sem vergonha”. Em *A Afilhada*, o termo “moleque”, ao se referir ao menino Joaquim, parece ser um qualificativo referente a “menino negro”. Igual situação ocorre em *Dona Guidinha do Poço*, quando cita o molequinho Anselmo.

Um exemplo do uso da palavra na sociedade da época, apresentada por Silva Neto, é o jornal *O Moleque*, publicado em Fortaleza em 1890, que tinha a proposta de ser pilhérico e trazia um negro segurando um cacete na mão (Silva Neto, 2009). Embora na literatura ou na imprensa seja reforçado o vocabulário pejorativo em se tratando dos negros na província, intensificado pelo projeto colonialista-civilizador de apagamento, o pesquisador ressalta a contribuição dos negros – parte significativa de origem congo-angolana, falantes de línguas bantas – à cultura cearense, informações que não podem ser constatadas no romance.

Essa “nobreza” cearense não é propriamente a nobreza a qual se refere Jacques Rancière em “O efeito de realidade e a política de ficção” (2010), citado no capítulo 2. O artigo

discute elementos do romance realista e, segundo o filósofo, há uma abertura social do romance para uma nova sensibilidade, menos aristocrática e mais democrática. Ao narrar as reflexões desse pequeno grupo de intelectuais homens do qual Osório faz parte, do topo da estrutura patriarcal, o romance acaba por trazer a tentativa de definição do que seria essa “civilização cearense”.

Maria das Dores aparece como um contraponto sentimental à racionalidade dos ideais positivistas, muitas vezes propagados pelos discursos desses personagens, mas também constitui essa formação do “ser cearense”. Ela é evidenciada como uma oposição complementar fundamental para o pragmatismo de Vicente. A mulher tem um evidente papel afetivo, sentimental e de base para esse constructo familiar. O cearense ideal, pelo romance, aparenta ser formado por homens e mulheres “morenos” de pele clara, descendentes de portugueses e de indígenas, mas culturalmente inclinados às influências colonialistas, de classe média ou alta.

O pai exprime uma vinculação a ideias progressistas, mas é crítico ao que a província representava, desaprovando o nivelamento entre classes. Passa-nos a ideia de que essa “civilização cearense” talvez não fosse tão “civilizada”, já que a referência é a Europa. Portanto, estabelecia como referência “a civilização de ultramar, demorado produto de séculos sobre séculos” (Paiva, 1993, p. 164). A comparação do desembargador do Ceará com Portugal reforçava a ideia colonialista de “folha em branco”, quando se tratava do Novo Mundo, o continente americano.

Em *A cidade das letras*, Ángel Rama (2015), ao abordar a cidade barroca, afirma que os colonizadores ignoraram os valores próprio das terras aonde chegaram, “pela cegueira antropológica aplicando o conceito de *tábula rasa*” (Rama, 2015, p. 22, grifos do autor). Logo, negaram as culturas locais que tiveram de “sobreviver e infiltrar-se de maneira dissimulada na cultura imposta” (Rama, 2015, p. 22).

Assim como descreve Rama acerca das cidades na América Latina, Fortaleza atravessou todos os processos de modernização em sua arquitetura, seguindo os modelos europeus de organização urbanística. Sobre a “cidade moderniza”, Rama sublinha que “A literatura, ao impor a escritura e negar a oralidade, nega o processo produtivo desta, estabelecendo-o sob as formas de produção urbana (Rama, 2015, p. 84). O personagem do desembargador parece justamente ocupar o lugar do intelectual da “cidade letrada”, explicitada pelo crítico.

A constituição da literatura como um discurso sobre a formação, composição e definição da nação haveria de permitir a incorporação de múltiplos materiais alheios ao círculo anterior das belas letras que emanavam das elites cultas, mas implicava,

além disso, uma prévia homogeneização e higienização do campo, o que somente poderia ser realizado pela escritura. A constituição das literaturas nacionais que se cumpre no fim do século XIX é um triunfo da *cidade das letras*, que pela primeira vez em sua longa história começa a dominar os próprios contornos. (Rama, 2015, p. 84, grifos do autor)

Desse modo, a formação da nacionalidade e de seus valores passaria pela literatura e pelas elites intelectuais dessa “cidade das letras”. O personagem Vicente não comprehende o papel da literatura no projeto moderno, estando inclinado à engenharia e às ciências em geral, apesar de fazer parte desse pequeno grupo de homens letRADOS. Como forma de conquistar Maria das Dores, Centu oculta sua “animadversão” (Paiva, 1993, p. 186) pelas letras e artes, fingindo interesse em literatura, quando a prima aparece com os romances *O Guarani*, de José de Alencar, e *O Seminarista*, de Bernardo Guimarães.

O casal parece ser um ideal de formação de uma civilização cearense não apenas pela miscigenação de ascendência portuguesa com a indígena, logo, sertaneja, mas também pela junção de interesses intelectuais que formam o projeto moderno: ciências, literatura e artes. Embora o casamento não fosse uma prioridade para o racional Vicente, ele vai continuamente se rendendo aos “encantos femininos” da prima, possibilitando a junção, a seu ver, do que seria a sentimentalidade e a racionalidade.

Arrulhou ainda uma modinha brasileira, e então ao Centu **subiu-lhe mesmo o sangue indígena. Vibrou com as paisagens pátrias**, agiu com os nossos músculos, cismou com a nossa modorra, palpitou com o nosso coração singelo e ardente, puro e cioso, doce e bravio, luminoso e tonante como as fecundas tempestades do inverno, coração suicida que acaba por arrebentar com as hipertrfias; e no gemido consolador daquela cantiga **em música e língua nossa**, naquele volteio sensual e queixoso, o Centu sofria ímpetos de ajoelhar aos pés da amada, embalar-se com o gato friorento debaixo de seus pés, viver como pulga nas pilosidades daquela epiderme, ser uma das suas chinelas, um ponto das suas meias, uma dobra da sua camisa, um biquinho dos seus seios, uma gota do seu sangue, uma bossa do seu cérebro, um cabelito daqueles braços, uma palma daquelas mãos que quando tocavam pareciam ter a alma nos dedos! (Paiva, 1993, p. 226, grifos nossos)

Ao enfatizar essa “raça” indígena e os elementos nacionais que afloram, o trecho acima mostra Vicente rendido às sensações que geravam nele um sentimento de devoção à amada. Devoção animalesca que o reduz a gato, a pulga; ou ao que a constitui Maria das Dores fisicamente: o biquinho dos seios, a gota de sangue, a bossa do cérebro, o cabelito dos braços; tão física a ponto de fazê-lo desejar ser uma pequena parte dela. O trecho acaba por objetificar a mulher, tomando-a por partes.

Esse animalesco no romance aparece como comparação e não necessariamente como uma ênfase animalesca humana, uma vez que Vicente, em inúmeros outros momentos,

racionaliza, questiona-se e avalia a possibilidade de casar-se e de se entregar aos seus sentimentos.

Em uma dessas ocasiões, inclusive é influenciado pelo futuro sogro, o desembargador Góis, que acredita fortemente na importância do casamento e do papel da mulher para a vida de um homem. Opinião que posteriormente será compartilhada por Centu, que conclui sobre o enorme poder da natureza com a “oposição dos sexos” (Paiva, 1993, p. 291). Em carta a um de seus amigos, ele afirma:

Antes de sofrer a ação transformadora desse fluido, se bem digo, do Amor, eu considerava a mulher pelo escalpelo, um animal como outro qualquer. Hoje, porém, vejo que, se a Ciência a encara tão friamente, a Arte a eleva, se absorve no mistério das formas das sensações e do sentimento. (...)

Mais uma força me trouxe este novo sentimento: o amor ao torrão natal. Anteriormente o Ceará me era uma região tacanha, um povo inconseqüente e mal-educado, uma tribo de bárbaros num território que em remoto futuro seria um deserto líbio. **Hoje vejo na minha querida província um país curioso, típico, imorredouro**, encurrulado na sua modesta cordilheira circular, lavado com os seus rios de seis meses, nele nascidos e nele mortos, com os sertões de inverno e seca diferentíssimos, com as serras cultivadas com os brejais, com os ariscos, as dunas, o céu lindíssimo e cruel, o oceano amigo, e uma população mal-aventurada, sóbria, nervosa, e conquistadora pela arma do trabalho, abatida pelo fogo do clima, a lutar pela vida sempiternamente. **A nossa grandeza é toda íntima, e é nos sentimentos íntimos, do amor à mulher, e à família, que o cearense frui o suco da vida.**

(...) O homem só entra em pleno desenvolvimento de suas aptidões, com o casamento. No domínio sobre a mulher, na vibração simpática dos dois seres, adquirimos uma força incalculável, a consciência do nosso poderio, a capacidade de conquistar, de adquirir, de medrar, a consciência de que se existe, se é. Um *Ergo sum* mais lato que o de Descartes.

(...) a união dos sexos como entre os irracionais, naquela pureza, é impossível no homem de hoje, produto artificial da civilização de séculos sobre séculos. (Paiva, 1993, p. 291-292, grifos nossos, grifos do autor)

O casamento e o papel da mulher na estrutura da família servem como reguladores de uma sociedade, como meio de impulsionar a província. A irracionalidade animalesca, muitas vezes indicada pela crítica em se tratando do naturalismo, parece se opor ao que demonstra, em alguns momentos, as personagens. A contraditoriedade de Vicente aparece em diversas situações. Se ele é comparado a uma pulga, por outro lado ele reflete sobre a própria necessidade de relacionar-se sentimentalmente, com o intuito de elevar-se e de elevar essa sociedade da qual ele faz parte, baseada na família, na estrutura patriarcal, de domínio do homem sobre a mulher – por mais que ele reproduza o viés científico em seu discurso. Outra vez, a objetificação feminina é evidente, ao colocar o casamento como uma forma de “domínio” sobre a mulher. O conteúdo da carta citada acima, inclusive, remete à opinião do escritor Oliveira Paiva manifestadas nos editoriais do periódico *A Quinzena*, quando ele apresenta a importância da literatura para a província do Ceará e afirma:

Enquanto o homem não abre as suas veias à inoculação do prodigioso filtro do sentimento, não passa de selvagem, ou quando muito, de bárbaro. **Para ser nobre é preciso saber sentir.** Os nossos bons patrícios convençam-se de que eles não foram feitos somente para comer carne e farinha: isso era edênico demais; é preciso que eles provem da árvore do bem e do mal. (Paiva, 31 jul. 1887, p. 1, grifos nossos)

Para Oliveira Paiva, a literatura era dirigida à “parte feminina do ser” (Paiva, 1887, p. 1), a qual todos possuíam – é daí que surge a necessidade de relação com o feminino. Vicente parece reproduzir algumas opiniões do próprio escritor; e representar justamente a camada de intelectuais cearenses semelhante ao grupo formado por Paiva e pelo Clube Literário, assim como por outras agremiações literárias locais.

No romance, para Vicente o casamento ganha uma nova conotação e acaba por ser uma forma de unir os elementos fundamentais para a formação de uma civilização na província: homem e mulher, racionalidade e sentimentalidade, ciências e (literatura) artes. Como Maria e Vicente são porta-vozes desse projeto civilizatório cearense, a origem indígena é suavizada, como uma parte selvagem domada, apropriada e adaptada. Nessa tentativa de diferenciarem-se enquanto civilização, não cabe unicamente reproduzir as teorias positivistas, adaptando com o intuito de elevar o sentido de “ser cearense”. Tanto é que com a perspectiva do casamento, Centu passa a ver aspectos positivos da província e da população local, antes tidos como bárbaros.

Do ponto de vista biológico e comportamental, a dona Fabiana também sente um “prazer de raça, inato, indígena, dos seus sertões” (Paiva, 1993, p. 192). No caso dela, a origem sertaneja e indígena é acentuada pela voz narrativa, provavelmente por ter nascido e crescido no interior, como se houvesse um patamar elevado entre a pessoa da cidade grande em relação aos sertanejos; e talvez por isso ela seja apresentada como uma personagem de moral degenerada em comparação aos demais, violenta com os escravizados, fútil e preocupada apenas com o casamento da filha. Também como forma da estrutura sexista e patriarcal, em colocar a mulher como uma pessoa que domina menos a sua natureza e seus sentimentos. A narrativa revela que o real interesse em casar a filha com Afrodísio advém de um interesse sexual oculto pelo gênero projetado pelo título de visconde, o que faz Lúcia Miguel Pereira concluir, no prefácio da primeira edição, que, “na arte de narrar, ‘A Afilhada’ já deixa pressentir ‘D. Guidinha do Poço’, por uma personagem se ligam os dois livros: Fabiana, a madrinha de Antônia, que é como um esboço da ardente Guidinha” (Pereira, 1961, p. 5). Ainda que consideremos Fabiana e Margarida diferentes, é verdade que as narrativas parecem destacar a impulsividade das mulheres sertanejas, como se a origem sertaneja ocasionasse em um caráter

moral questionável. Dado isso, se são mulheres sertanejas, estariam inclinadas à infidelidade conjugal.

Para o marido, Fabiana, “apesar de seus defeitos de raça e de educação, é todavia a pessoa que me ama sinceramente, que me sustenta o espírito nas crises de desânimo, ela enfim é sempre a minha mulher” (Paiva, 1993, p. 223). No trecho abaixo, segue a primeira aparição de Fabiana no romance:

Fabiana de Góis aspirava, entretanto, participando das aversões do esposo à democracia *cabeça-chata*, um nome nobiliar na sua família. Sertaneja dos antigos tempos em que os meninos hábeis, os curiosos, eram dedicados, não à lavoura ou ao livro, sim ao maçarico de ourives ou ao seminário; em que a hospitalidade era um dever, mas a vingança um direito; sertaneja da era dos senhores territoriais que dispunham dos homens, das mulheres, dos bois e dos campos; hoje em dia, ambicionava apenas casar a filha com um titular. (Paiva, 1993, p. 164-165, grifo do autor)

Ao utilizar o termo “cabeça-chata”, a voz narrativa mostra a democracia local de forma jocosa. Muitas vezes usada de maneira pejorativa, a expressão “cabeça-chata” se refere a cearense ou a nordestino, em geral em oposição a indivíduos de outras regiões, no imaginário geral xenofóbico brasileiro considerado como um povo feio, com um suposto tamanho avantajado da cabeça. Dessa forma, a “democracia cearense” apresentaria sua distinção em relação a outras. Nela, não existiriam efetivamente títulos aristocráticos; e essa busca incessante por uma forma de se diferenciar mostra a fragilidade dessa classe em ascensão.

A origem sertaneja de Fabiana, distante desse ideal de civilização, ratifica essa distância do cearense do projeto moderno. Ademais, a questão racial de Fabiana não é ressaltada em Maria das Dores, que apresenta uma superioridade moral em relação à mãe. Da perspectiva racial, os negros são completamente excluídos de uma ideia de construção civilizatória cearense, ou de qualquer possibilidade de associação a uma “nobreza”, em qualquer sentido do termo, revelando uma violência simbólica.

Como a narrativa, por inúmeros momentos, perpassa prioritariamente as reflexões do desembargador, dando mais voz a um homem branco, os posicionamentos dele parecem se sobressair. Para o senhor Góis, o conhecimento, ou seja, o letramento é o único meio possível para a nobreza, concluindo:

O letrado foi mudando de rumo, com a privança do titular [*o visconde*]. Farto de famílias como a da mulher que tinham por brasões o nascimento, a colocação sumtuosa, a solidariedade partidária e de parentesco, o sentimento da honra traduzido em ódio e em extermínio até das galinhas do terreiro do ofensor, e um amor próprio a ponto de só achar superior o que era dos seus. Com todo o fulgurante cortejo de preceitos estrelados engrinaldando o escudo de pau da *fidalguia* *cabeça-chata*, em

forma de tartaruga; diante do fulmíneo Sinai da lei dos nossos avós, com Moisés de chapéu de couro e garrucha, e Jeová de chile e esporas, e coivara de roçado por sarça ardente, e tábua de lei escritas com a ponta das parnaíbas, o desembargador soltava na cara da mulher uma gargalhada esvoaçante e bulhenta como um bando de jandaias devastadoras, e como Aarão, preferia vir adorar na planície o bezerro de ouro, feitura humana, **reconhecendo que só é admissível a aristocracia (sic) dos mais inteligentes e mais educados cosmopolitamente, e dos habilmente lidadores.** Por este lado valia o Afrodísio, mas era abominável o Visconde. (Paiva, 1993, p. 237-238, grifo do autor, grifos nossos)

Ironicamente, a nobreza do título do visconde de São Galo, o Afrodísio Pimenta, foi conquistada por meio da política, ao se sobressair na ala conservadora, e não por sua origem familiar. Embora a condição financeira concedesse a ele vantagem social e uma posição política singular, a “pele trigueira semelhava-no a um árabe, a um turco que Antônia vira vendendo miçangas pela rua” (Paiva, 1993, p. 195-196) ou a “um bichão (...) sem jeito para nada, que parecia primo do bodegueiro da esquina” (Paiva, 1993, p. 200), como via Maria das Dores. A cor da pele dele evidentemente tira a possibilidade de ele ser considerado “bom partido” pelas mulheres e retira também essa “aristocracia simbólica”.

O que fica evidente é que não há um impedimento formal de casamento com o visconde por sua cor de pele, mas há uma inferioridade devido à tonalidade um pouco mais escura assinalada pelas personagens brancas ou pela voz narrativa. Dessa forma, há um sistema de valores subjetivo e objetivo que julga inferior àqueles com peles escuras, que evidencia o racismo estrutural e o sistema de privilégio estabelecidos pela branquitude brasileira, ainda que esse indivíduo tenha incorporado parcialmente elementos dessa branquitude.

Não há “democracia” literária nos dois romances de Oliveira Paiva. Há certo destaque dado às mulheres, já que elas são protagonistas, embora estereotipadas, mas igual situação não acontece com as personagens negras e escravizadas, no mais alto grau de subalternidade.

Tanto é que a representação de negros e negras não parte prioritariamente das suas sociabilidades ou dos seus elementos culturais, das origens africanas banto e congo-angolense predominantes no Ceará. Sequer temos detalhes de como se desenrola o samba para onde Ângela estima ir à contragosto de Fabiana ou o que conversa a negra Corumba com suas amigas lavadeiras e não apenas com a sua senhora Guida. A menina negra e a lavadeira aparecem no lugar da inferiorização, apesar de que as entrelinhas revelem resistências a essas estruturas.

Quando negros aparecem em *A Afilhada*, quase sempre estão trabalhando nos afazeres domésticos; em situação de servidão em relação aos brancos; sofrendo violência verbal ou física, principalmente por parte de Fabiana; e em situação de marginalidade, a exemplo de Ângela que passou a beber e chegou a ser presa. Mãe Zefa possui papel importante entre os

negros e tal posição é pouco explorada pela voz narrativa. No trecho abaixo, podemos entender como ela é referência:

Para Ângela, além de tudo, Mãe Zefa ostentava mais o prestígio de ser a rainha dos pretos. A cabrita bem se lembrava de tê-la visto com uma coroa de lata vistosamente dourada, com assento à esquerda d'el-rei, também, de coroa, e mais os calções e capa de grande varredura que enrolam no braço para dispensar criados do séquito. Tinha bem presente, gravada na recordação de menina, aquele casarão da Praça do Patrocínio, que os pretos alugaram para a festa de 6 de janeiro. O dossel do trono, armado pelo sacristão do Rosário, num grande salão forrado e assoalhado: as pretas, vestidas longamente, de alvo, e de cor rosa, florescidas de ramalhetes, peroladas com miçangas, a caminhar com ares de grandes damas, e **mais elegantes que as moças brancas do Clube**, mais cheias de carne, mui destras e remexidas na dança, desabridas na galhofa, e com estudos refinamentos e meneios de nobres senhoras; *Vossa Incelença praqui, Sua Maxtade d'acolá*, e de quando em vez, como estouro de bomba um *tu* e um *não seja besta* a entornar o caldo da civilidade. Ângela futurava vir a ser a rainha da classe. (Paiva, 1993, p. 236, grifos nossos, grifos do autor)

A festa de 6 de janeiro parece fazer referência ao Dia de Reis, celebração tradicional que, segundo a tradição cristã, seria o dia em que Jesus Cristo recém-nascido havia recebido a visita de três reis magos do Oriente, citado no evangelho de *Mateus*, na *Bíblia*. No Ceará, o reisado, como é conhecida a festa, tem forte influência africana, conforme explica a pesquisa de Cícera Nunes (2007), cujo enfoque foi a região do Cariri. Segundo a pesquisadora, os africanos chegados de diversas regiões da África tinham hábitos culturais diferentes, com a congada sendo originária da costa angolana, dos bantos. A celebração seria a coroação dos reis de Congo no Brasil, que eram disfarces utilizados para inserir elementos da cultura africana nas tradições coloniais presentes no País. “O surgimento dos folguedos de reisados no Brasil está diretamente ligado às cerimônias realizadas nas irmandades, das celebrações de eleição do Rei de Congo, enquanto um meio de reterritorialização das formas ancestrais da organização social e ritual africana” (Nunes, 2007, p. 102).

Em se tratando de Mãe Zefa, ela tinha importante papel não apenas entre os negros, mas também dentro da família que protagoniza a narrativa. Porém, ela não recebia igual tratamento em se tratando dos brancos, ainda que fosse mais respeitada do que aqueles em situação de escravização:

[Mãe Zefa] Entrava sem cerimônia na *república*, chalaçando com os companheiros de Centu **que lhe batiam nas nádegas e faziam-na dizer palavrões**, e semelhantemente, furava pela residência do desembargador até a cozinha, onde prosava com os escravos, e até às camarinhos, onde recebia recados de Siá Dona Fabiana. (Paiva, 1993, p. 189, grifo do autor, grifos nossos)

Mãe Zefa é fundamental na defesa do povo negro, em diferentes aspectos, prevalecendo nela o senso crítico em se tratando dos brancos. Os momentos de violência física e verbal são retratados a partir da relação de Fabiana com os escravizados, mas não ocorre diretamente com os libertos. No entanto, como já constatamos nesta tese, por se tratar de um narrador onisciente calcado nos valores de uma branquitude patriarcal, os trechos de resistência também estão intercalados com uma visão de preconceito e depreciação. Em uma dessas situações, quando a senhora ameaça Ângela com a possibilidade de retaliação física, Zefa reflete:

A cabrocha estremeceu de horror e de medo. A preta idosa entrou a sermonear que uma pessoa cativa não é como os forros, uma criatura deve trabalhar para ser boa, **ou ao menos fingir**, senão adeus carta de alforria. **Quem quer pegar galinha não diz chô**. E citava exemplos, entre os quais deslumbrava sempre o seu, uma história enjoada, muito longa, que era ver umas páginas do *Flos Sanctorum*. Uma santa mártir aquela senhora idosa, de cútis negra, e dotada por uns braços de travesseiros! Para narrar, sentava-se comodamente, na cintura do pilão deitado, passava o xale, e começava por aqui assim:

“Minha filha, quando eu era molequinha, lá nos Inhamuns...”
E entravam peripécias muito honrosas, patéticas, enxameadas de nomes (...): vendida para a Capital, prestes a dar a volta do Mucuripe, escapando por se ter valido aos pés de Dona Sicrana que lhe goderava as aptidões; depois, a viver de cozinheira e engomadeira, o mialheiro de barro; é muito no finzinho o dia da alforria, em que não falava sem regar-se de lágrimas de alegria, que eram uns diamantes naquele carvoedo! (Paiva, 1993, p. 262-263, grifos nossos, grifos do autor)

Na citação, ficam evidentes as estratégias de resistência de Mão Zefa, que faziam Ângela se emocionar e se inspirar ao escutar as histórias. A mulher mostra a necessidade de performar aceitação aos senhores como forma de conseguir alcançar objetivos a longo prazo, e não necessariamente agir com submissão diante das imposições. Ademais, a religiosidade das personagens negras na obra perpassa exclusivamente ao cristianismo e ao catolicismo, sem referências detalhadas a qualquer manifestação ou influência religiosa de matriz africana que certamente fazia parte daquele universo, mesmo que não fosse explicitado aos brancos. Muitas das referências cristãs do romance nos apresentam a expressão do sincretismo religioso de africanos e seus descendentes, logo, parte de uma cultura afro-brasileira. Um exemplo bastante utilizado na narrativa é a Nossa Senhora do Rosário, tida como a padroeira dos escravizados.

Quando o irmão de Mãe Zefa, o velho negro tio Raimundo, “faz o pelo-sinal (...), **resmunga a sua oração à Santa do Rosário**. Toma o seu gole de cana e sai a colher as verduras para a venda do dia” (Paiva, 1993, p. 251, grifos nossos), esse modo ranzinza de se direcionar à figura católica e logo depois iniciar a labuta cotidiana revela que a experiência religiosa dele é diretamente oposta à de Maria das Dores, que experencia momentos sublimes e de relativo

impacto sentimental. O resmungar de tio Raimundo pode significar muitas coisas as quais podemos inferir sem precisão, como, por exemplo: racismo da voz narrativa, que o coloca como antipático ou até como menos envolvido com a sua religiosidade; uma forma de resistência à religiosidade colonial, em que fazer o sinal da cruz seria uma maneira quase obrigatória de demonstrar esse hábito; uma forma de manifestar alguma insatisfação – já que não deveriam faltar motivos para estar de mau humor tendo que conviver naquele ambiente que o explorava. Notamos que os pensamentos dessas personagens negras pouco são explorados, restando-nos os posicionamentos enviesados da voz narrativa.

6.3 Descrição como recurso

Em se tratando das descrições, o romance *A Afiliada* explora esse recurso de maneira significativa, com constantes pausas na ação narrativa para apresentar Fortaleza. Há uma ênfase nos elementos pictóricos, com foco nas paisagens, luzes e cores. Maria das Dores é uma das personagens mais presentes durante essas descrições, com destaque para as cenas na praia e na igreja, onde o escritor explora as técnicas pictóricas também bastante presentes em seus contos publicados na revista *A Quinzena*, como nos exemplos citados no capítulo 4.

Maria constantemente é descrita a partir do estereótipo de mulher branca: delicada e sentimental. Sensibilidade que se destaca entre outras mulheres brancas. Abaixo, uma cena durante um passeio de Maria das Dores na praia com uma freira e suas antigas colegas de escola, em que há um nítido tratamento de “coisificação” em relação aos pobres, o que nos possibilita observar como se dava a relação entre as classes sociais no romance.

Maria nem enxergava um peixeiro que passava para a cidade, ao acostumado trotezinho, de calão carregado ao ombro, e passou-lhe despercebida **a vaia que as outras deram num menino muito sujo que ia com uma carga de cocos**, escanhado entre os caçuás penosamente suportados por um mísero cavalo que procurava instintivamente a areia endurecida pelos malhos das ondas.

Quando voltavam, entretanto, Das Dores, como lhe chamavam no colégio, quase chorou de dó, ao encontrar com uns pequenos que vinham da lenha.

(...) Maria teve um desses ímpetos que se encontram na vida dos Santos, de perguntar pelos pais daquela gente, de arrimá-los, de dar o seu dote aos pobres e ficar pobre também. Entretanto os pobres passaram, ela se comprazendo nessas delícias de imaginação, e nem reparou que em todas aquelas feições acentuadas pelos revezes pousava sossegada a doce resignação da ignorância. (Paiva, 1993, p. 169, grifos nossos)

Esse trecho integra um momento em que Maria se vê numa situação peculiar: dentro do processo de deixar de ser menina e passar a ser tratada como mulher. Apesar de não ser uma

cobrança direta, ela precisava decidir entre buscar um bom casamento ou seguir nas atividades religiosas para as quais havia sido educada. O ponto de vista sugestivo, em que Maria não enxerga o peixeiro, mas depois tem o ímpeto dos santos, é como se fosse uma luta interna entre os dois únicos caminhos aparentemente possíveis a uma mulher da sua classe: definitivamente ignorar os problemas sociais da população que a cercava, dedicando-se a um marido e à atividade doméstica de mulher; ou renunciar sua vida burguesa e se voltar à caridade. Essa dialética que aparentemente trata de uma ignorância feminina da realidade social, na verdade demonstra as limitações impostas ao seu lugar nessa estrutura.

Maria, apesar de não expressar verbalmente, está bastante consciente do que lhe cabe: “a sua alma ia como a vela da jangada quando o vento bambeia. Era preciso virar de bordo. Decididamente reconhecia não ter vocação para Irmã de Caridade” (Paiva, 1993, p. 170). Se a classe e a raça dela concedem privilégios diante do peixeiro e do menino que carrega cocos, o gênero a limita de ir além do lugar imposto ao feminino, configurando o enodamento proposto por Saffioti (2015) que considera gênero, raça e classe.

Maria das Dores passeia com certa frequência no “carro”⁵⁵ da família, indo visitar as freiras do colégio ou em idas à igreja acompanhada pelo pai. Atravessam a cidade sob rodas como passageiros que assistem os diferentes espaços da cidade, visualizando as belezas naturais contrastadas com a população, que também atravessa a cidade, mas com o pé no chão. Esses subalternos, que também aparecem no ambiente doméstico da família, conhecem uma Fortaleza sob outra perspectiva, em geral como trabalhadores, vendedores de frutas, verduras ou quitutes. O desembargador circula entre os espaços de poder e de sociabilidades do seu meio, como os cafés; Maria das Dores é restringida ao lar ou aos ambientes permitidos às mulheres brancas de sua classe. Abaixo, uma descrição que entrecruza o passeio de Maria das Dores com os trabalhadores:

O cocheiro não quis passar por debaixo do trapiche, cujo conjunto **roxo-terra** aninhava-se na areia e metia pelo mar uma ponte suspensa por grossa e longa estacada, muito nua e alta com aquela maré tão seca. Subia um frescor salgado dos poços que a maré deixara, e o arrecife, com uma parte no seco, abrolhava **negro** e áspero entre espumas e **verdes** ondas.

Chegando próximo ao trapiche o carro fez-se logo para a Alfândega, conquando houvesse de vencer um pedaço de areia muito frouxa, princípio de uma duna; era inconveniente ir mais adiante, porque, àquela hora, **o comércio aproveitava a maré para fazer a descarga e o embarque, e havia grande tropelias**.

A Dorzinha avisou mesmo ao cocheiro que não fosse por lá. **Os trabalhadores que entravam mar adentro com fardos para os lanchões andavam como o pai Adão, apenas com uma guisa de tanga** em vez de folha de parreira.

⁵⁵ Acreditamos que se trata de um carro puxado à tração animal devido ao período em que a narrativa está ambientada.

Os telhados gigantescos dos armazéns que formavam a ala avançada das edificações da cidade, sobre as frentes caiadas de **ocre**, iam-se praia além, presidindo àquela balbúrdia afastada, a que a Das Dores era indiferente, e de que apenas conservou na lembrança uns montes de sacas de algodão, **loirejando** ao sol. Entraram na Praça da Alfândega, descampada para a parte do mar. Das Dores estremeceu, e empertigou-se, com o primeiro abalo do carro no calçamento, onde as rodas produziam um ruído áspero, que mudou-lhe a natureza das impressões. Teve de ir reparando para fora, desencostada do coxim, por causa daqueles saltos a que a irregularidade das pedras obrigava o veículo. No topo de uma ladeira que apareceu logo ali, assomava a capela da Prainha, com as suas torrezinhas pontudas, e a singela cruz do frontispício, e as janelinhas do coro de onde tantas vezes, pelas novenas da Conceição, Maria das Dores assistira missa cantada, com muitos foguetes e repiques. (Paiva, 1993, p. 174-175, grifos nossos)

O cocheiro na sua atividade de trabalho guia a família pelas ruas da cidade litorânea, marcada pela importação e exportação de algodão. Os trabalhadores seminus, comparados à Adão da história bíblica de *Gênesis*, parecem compor um quadro pintado com as cores roxo-terra, negro, verde, ocre e loiro, partindo do escuro ao claro. Nesse longo trecho, encontramos a praia, a alfândega, a praça e a capela da Prainha, em uma cidade cuja pavimentação não estava preparada para o carro da família.

A jovem evita a movimentação de trabalhadores e mesmo atenta à paisagem era indiferente à balbúrdia, ou seja, habitava um universo, nos seus pensamentos e interesses, completamente diferente do universo de seus conterrâneos trabalhadores, estando preocupada com novenas e missas. Essa falta de lembrança dos corpos seminus pode remeter a ausência de sexualidade das classes baixas ou falta de identificação de Maria das Dores, provavelmente devido a sua classe. Isso é reforçado pela voz narrativa ao aludir ao personagem bíblico, que passou a cobrir seu corpo nu após comer o “fruto proibido”, podendo nos remeter a uma situação em que eles figuram como errantes natos em sua condição.

A cena também revela uma sensibilidade exacerbada de Das Dores ao movimento do carro, o que não ocorre com o cocheiro ou com seu pai, que também estão no veículo. Estremecer e se empertigar com o abalo do carro soa como uma maior suscetibilidade, oposta à firmeza e maleabilidade da postura dos trabalhadores que carregam fardos dentro do mar em grande tropelias. O contraste está dado pela voz narrativa não apenas na oscilação das cores, que varia nos matizes, mas também no comportamento e na ocupação social das personagens destacadas, o que não teria igual impacto de oposição caso fosse a descrição do desembargador dentro do carro.

São frequentes as cenas na praia e as referências diretas a lugares que integram o processo de modernização da capital, como os bairros Meireles, Mucuripe, Aldeota, Jacareganca, Cocó e espaços como Passeio Público, Praça da Sé, Alfândega e Seminário da

Prainha, por exemplo. Abaixo, uma cena em que o contraste descritivo evidencia as desigualdades de classe.

Uma zona irregular e caprichosa de alegrias da vegetação, entre o mundo da cidade e o vasto aldeamento dos **pescadores**, dos **lancheiros**, dos **trabalhadores da praia**, dos **homens do ganho**, dos **operários**, e de **uma numerosa população decaída**, uns habitando cabanas, verdadeiras covas de palha desses esquimós do areal ardente. Através de ruídos ouvia-se o cantar do galo ao longe.

(...) A Rua das Flores abria diante da igreja. A população se movia, na labutação diária. De quando em vez brilhava a nota rubra de um xale no meio dos transeuntes afastados, que pareciam pisar em veludo. (Paiva, 1993, p. 179, grifos nossos)

Ademais do contraste entre a cidade e o aldeamento, há a contraposição imagética com os esquimós neste cenário, uma vez que o termo remete a povos indígenas circumpolares. Em oposição, o areal ardente nos situa em Fortaleza, caracterizada pelas altas temperaturas durante todo o ano. Parece-nos que a voz narrativa não percebe ou não destaca o que há de indígena local para associar a um indígena longínquo, como se o narrador-onisciente estivesse tão alheio como Maria das Dores. Nesse trecho também notamos que o espaço se mescla a alguém de classe abastada – recurso menos frequente no romance para tratar desse grupo social – quando destaca o vermelho do xale em meio aos transeuntes. Outra vez, a diferença evidente se dá na forma de ocupação da cidade evidenciada pelo tipo de item que carrega e pela aparência que mantém, evidente ao parecer “pisar em veludo”.

Antônia também integra a descrição do cenário, porém, no espaço dos marginalizados, diferentemente de Maria. Ao receber às escondidas uma carta entregue por Mãe Zefa, correu para a camarinha das negras:

(...) Olhava para aqueles trapos de papel pintado, um pouco acima das malas incrustadas de remelas de cera de carnaúba, pintadas de sangue de pulga e empoeiradas. Parecia estar no terço das Almas, a que vinham os crioulos (...). **Com certeza a cantoria instintiva dessas mulheres degradadas era supinamente mais comovedora, expressiva, incomparavelmente mais rica e cheia de alma, do que a das meninas do Colégio.** (...)

e transfigurava-se aquela camarinha imunda, em fantasiosos compartimentos do Purgatório. A corda de roupa, que lhes era o guarda-vestidos; as redes amarelentas entrouxadas entre os cordões do punho do armador, o vão do telhado, fusco pelas fumaradas do fogão vizinho; o tijolo catingoso do mijo dos molecotes; o bodum que recendia com um enjôo de panos abafados: a triste indecência daquelas mulheres sem direito de amar; os cafundós de sob o vasto leito de couro cru; os velhos trastes imprestáveis que os senhores botavam pr'aí; desaparecia tudo na íntegra da impressão auricular. (Paiva, 1993, p. 207, grifos nossos)

Na descrição, Antônia se sente segura no espaço dos escravizados, apesar de ser um lugar sujo e malcheiroso. A protagonista parece sempre estar em oposição ao lugar de Maria

das Dores, mais evidente ao considerar mais rica a cantoria das mulheres negras do que a das meninas do Colégio; e identifica-se com essas mulheres sem o direito de amar. Embora não esteja na mesma posição dos negros, parece se reconhecer nesse “purgatório” inventado pelos senhores, onde colocavam os velhos trastes imprestáveis.

A cantoria, transcrita no romance, “Abrirei meus lábios, em tristes assuntos / Para sufragar os fiés defuntos...” (Paiva, 1993, p. 207), se trata do ofício das benditas almas; e fazia com que ela mudasse sua impressão sobre o espaço, como se também fosse uma alma do purgatório. É justamente depois dessa cena que ela se imagina idealizando uma relação com Afrodísio, por quem já tinha sido deflorada.

Esse romance traz em destaque dois estereótipos femininos: da mulher “prostituída” e da mulher santa. Após a perda da honra, na sociedade da qual fazia parte, de fato era como se Antônia estivesse num suposto purgatório, sem a possibilidade efetiva de redenção até conseguir um matrimônio, ou, no caso, com a morte, quase como o protagonista do conto *O ódio*, analisado no capítulo 3, que se torna herói com o sacrifício final. Nesse caso, negros e pobres aparecem num espaço necessário de purificação suposto pela voz narrativa, em contraposição ao branco, aparentemente já purificado na visão parcial do narrador.

Sobre o uso da descrição, no caso da relação sexual da menina Ângela com Afrodísio Pimenta, esse recurso nos evidencia o ocorrido com a ênfase nos detalhes dos objetos do cenário. A cena é muito bem construída do ponto de vista estético, mas, por ser a única cena de sexo detalhada e evidente, consideramos que tal exposição por parte da voz narrativa ocorre por se tratar de uma mulher negra, o que não passa com as mulheres brancas. É verdade que Antônia também é excessivamente sexualizada, inclusive após a sua morte, em que a voz narrativa afirma que “Quem conheceu a **aperitiva Antônia** não podia estar ali sem um profundo e estranho soluço” (Paiva, 1993, p. 308, grifos nossos).

Esse tratamento diferenciado entre mulheres brancas e negras fica evidente inclusive em relação à *Dona Guidinha do Poço*, uma vez que o adultério pode ser compreendido por meio do comportamento das personagens e das fofocas, e não com uma cena sexual explícita. Embora mulheres brancas sejam sexualizadas, isso ocorre por meio do recurso da adjetivação.

Não sabemos como Ângela se sente com tal violação. A ausência da expressão detalhada da personagem ocorre até o final do romance, mesmo quando ela se torna alcoólatra, é presa e fica “descarnada e amarela” (Paiva, 1993, p. 283), em um processo contínuo de degradação física e psicológica já como mulher. Abaixo, ela cumpre a ordem da patroa de levar

doces ao visconde; e é assim que geralmente aparece na narrativa: cumprindo ordens ou entretendo sua senhora com conversas e fofocas.

Ângela depôs a bandeja em cima da mesa, com um ligeiro ofego da subida. Destamparam as compoteiras.

O sol não entrava pelas janelinhas escancaradas, porque estava a pino; mas o vento que ajudava a agitar as bolotas da rede, aplicava nas telhas um chupão sensual. De quando em vez as bandas da rótula iam e vinham, e em instante batiam furiosamente no portal, à refrega, para acalmar de novo.

Uma rajada, como sacudida adrede, esflorava a poeira do assoalho; e, à guisa de balão de festejo, apagado, perdido numa árvore, a inflar o papel sussurrante, como um fantasma em noite de luar, pendia de um armador a saia de chita, em folha, com que naquele domingo a cabrocha “quebrara a tigela”. O vento entrava-lhe pelos babados, e enchia tudo. A guarda-pisa arrebitava, deixando ver a saia por dentro, e abaixava. O cordão de enfiar, que franzia o cós, preso ao armador, agüentava os empuxões do ar agitado. E boquiaberto, camaleões a engolir vento, os dois sapatinhos verdes estiravam-se mesmo com a dormência de lezardos. Alva, como uma alva de padre, sobre o armário da sacristia por cima dos paramentos para ser vestida, encobria o casaco e o corpinho a anágua, revirada na mesa, ao lado as compoteiras cobertas de *frivolité*. (Paiva, 1993, p. 235, grifo do autor)

Ângela aparece por meio das suas vestes e Afrodísio por meio do vento, da rajada. É o vento que aplica um chupão sensual, que provoca um movimento de ir e vir. Também é o vento que “esflora” a poeira, infla o papel, entra pelos babados e enche tudo. O cordão da roupa é o que aguenta os “empuxões do ar agitado”, portanto, aos puxões do visconde e, por fim, o vento é engolido, quando os dois sapatos da menina se estiram. A anágua como uma alva de padre nos remete a virgindade da menina, perdida em cima da mesa, entregue como um dos doces enviados por Fabiana, mais coisificada do que uma sobremesa cuja embalagem é cuidadosamente enfeitada com uma renda de nome francês.

A situação de escravização normaliza a violência, a torna submissa e legitima a exposição na narrativa. Outra vez, o enodamento de raça/etnia, classe e gênero, proposto por Saffioti (2015), apresenta uma de suas muitas facetas: da mulher, negra e pobre em situação de inferiorização por parte dos brancos, fortalecendo a supremacia branca por meio da tradição literária.

No caso dos encontros de Antônia com Afrodísio, eles vão ocorrer porque a jovem conta com o auxílio de Mãe Zefa para poder sair da casa dos padinhos sem ser notada. A descrição nos mostra o encontro íntimo em um lugar degradado, mas a cena não traz tantos detalhes. Situação diferente da de Ângela, colocada em cima de uma mesa. A menina negra fora à casa de Afrodísio a mando da senhora; Antônia escolhe estar em uma cama, após buscar maneiras para poder encontrá-lo.

A tia Manuela [*irmã de Mãe Zefa*] desenvolveu largo sorriso, e indicou o pano de baeta que vedava o biombo. No interior deste, sobre um mocho, ardia uma vela de carnaúba enfiada num frasco. Em uma cama de ferro, cujo lastro exalava amoníaco e bodum, estendia-se, envolto em camisa alvíssima, um corposinho louro. A cortina caiu por detrás do vulto masculino. E transformou-se, à imaginação de ambos, toda aquela infecta sujeira. Os olhos da criaturinha loura abriram-se preguiçosamente, pondo a alma às claras. E talvez tivesse escorregado a pérola de uma lágrima. Apareceu a fileira dos dentes, as doces curvas e a provocação dos beiços e o sonzinho da sua voz danado e matador. (...)

Mãe Zefá erguendo-se para beber água, vacilou, e bateu casualmente na paredinha da alcova; o cotovelo enfunou a estopa, o mocho caiu, lá dentro, o frasco revirou com o coto de vela que ninguém reacendeu. (Paiva, 1993, p. 295-296)

O corpo loiro estendido na cama se refere à Antônia, e o vulto masculino ao Afrodísio. Embora seja sexualizada, a voz narrativa exalta delicadeza na jovem, por meio do uso do diminutivo, além da lágrima comparada a uma pérola. O espaço pequeno e sujo, oferecido por uma mulher negra, é associado, outra vez, a um lugar onde Antônia se sente cômoda. Desse modo, a protagonista está associada à degradação das personagens negras por parte da narrativa.

6.4 Mulheres opostas

Em *A Afilhada*, Antônia e Maria das Dores parecem se contrapor em diversos aspectos. Antônia é loira de olhos verdes, Maria é “morena”. Como a voz narrativa tende a demarcar de forma evidente os personagens de pele escura, entendemos que o termo “morena”, utilizado inúmeras vezes para se referir à Maria, denomina uma mulher de pele branca e de olhos e cabelos pretos ou castanhos.

Antônia não recebe educação formal, Maria adora ler romances, toca piano e fala francês. “Mariinha” é apresentada como doce, sensível e até meio infantil, como evidencia o apelido, sendo uma moça que manifesta suspeita de histeria, doença recorrente entre jovens de sua classe. Por sua vez, Antônia é vista como sensual e astuta, com sua “feminilidade” apresentada como mais sexualizada e transgressiva. O “demônio” atenta Maria das Dores, por meio de seus desejos que são contidos devido ao apego religioso. Antônia é assolada por semelhante situação, mas se deixa levar, conforme a visão da voz narrativa: “(...) Antônia que deixara ali como que o rastro dos seus doidos pensamentos, rejuvenescia, como se a loira tivera soltado um demônio dos muitos que turbilhonavam nas suas saias” (Paiva, 1993, p. 198). Pode nos dar a entender que a educação e a religiosidade melhorariam a raça.

Ao ser colocada em situação oposta à de Das Dores, Antônia muitas vezes se aproxima dos personagens escravizados. Essa oposição ocorre também em relação aos sentimentos amorosos, evidenciado quando a afilhada inveja o sofrimento da amiga.

Antônia invejava o seu coração não tê-la obrigado ainda a sofrimentos daquela ordem. Com o seu belo donaire (graça no manejo do corpo) de rapariga loira, com uns olhos verdes e uns lábios de **carne viva, era toda um desejo**. Quase não acreditava que aquilo da Mariinha fosse deveras! Mas a curiosidade a fazia cada vez mais confidenciosa para com a sua morena amiga. (Paiva, 1993, p. 193, grifos nossos)

Maria traz características peculiares das personagens ditas românticas, que idealizam uma relação amorosa e vivem em função dessa projeção. Enfatizada por sua simplicidade, religiosidade, formosura e instrução, pois “sabia como um doutor” (Paiva, 1993, p. 166), foi educada em um internato de freiras e por uma preceptor francesa. É por meio do desabrochar do sentimento amoroso que passa a sofrer em silêncio, com a viagem de Vicente por dois anos e o retorno dele bastante doente. Seu nome, Maria das Dores, parece relacionar-se com a forma como vive esse amor e mantém sua honra por ele, além de nos remeter à santa católica.

Viveu assim aquela boa criatura durante mais de um ano; o seu prazer circunscrito ao colégio. Verdade é que sentia um tal ou qual pendor pelos rapazes, e não deixou de ser tentada pelo demônio, mas era senhora deste sujeito e olhava-o com desdém, pela grande confiança que depositava em Nossa Senhora. Algumas pessoas diziam-na antipática, e outras orgulhosa pela sua reserva ou acanhamento. (Paiva, 1993, p. 167)

É desse lugar de superioridade moral que Maria das Dores vai acompanhar o distanciamento da sua amiga Antônia, a Tonha ou “Bem Bem”, como a chama carinhosamente. Enquanto Maria se derretia de amores, Antônia recusava o único pretendente que manifestava intenção de se casar, o humilde caixeiro da casa Afrodísio Pimenta & Cia., João Batista. A “capeta” (Paiva, 1993, p. 194) e sensual Antônia aflorava desejos, mas não sentimentos amorosos. Naquele modelo de sociedade, sua plenitude sexual jamais seria alcançada sem a devida punição.

Quando viu Antônia espiar os homens na sala, trepada por trás da porta, João Batista apaixonou-se. “Babou-se logo por aqueles olhos de gata ruiva. Alcançou uma formosura imensa no corpo a que deviam pertencer uns olhos assim” (Paiva, 1993, p. 205). Ao ser pedida em noivado, a atitude do rapaz pareceu-lhe uma ofensa à sua beleza, por não corresponder o sentimento e por considerar que merecia melhor partido.

De bruços, no couro cru, Antônia, meio pasma e meio enraivecida, erguia os olhos de bichano para o altar das crioulas. Diria que sim? Mas antipatizava horrivelmente com aquele rapaz, sobretudo ao ver que ele, vinha com isso de amor. Ante ele, depois dessa ideia de fundirem-se os corpos e a vida de ambos, tinha sensações de sezonático ao pôr a vista em carne crua. Quando ele apertava-lhe teimosamente a mão, sentia ela uma impressão fria e pegajosa, e se lhe revoltavam as entradas. (Paiva, 1993, p. 206)

Esse trecho nos revela o interessante lugar que Antônia ocupa, enquanto representante de um perfil feminino, antes de sua ruína: de total desinteresse pelo modelo patriarcal de buscar um amor idealizado, da necessidade incessante de buscar um matrimônio e de construir uma estrutura familiar. A protagonista vai na contramão de um padrão feminino esperado, ao qual Maria das Dores cumpria perfeitamente, já que não tinha a mesma educação e nem manifestava a mesma religiosidade da sua amiga. Ainda que estivesse marcada por ser filha de um mendigo, seu passado poderia ter sido deixado para trás com a ascensão social que um casamento proporcionaria.

O ensaio “Mulher e família burguesa” ([1997] 2018), de Maria Ângela D’Incao, nos auxilia na observação do papel das mulheres nas estruturas sociais desse romance. A pesquisadora detalha as transformações das cidades modernas que delinearam as casas burguesas no século XIX. A partir de uma nova estruturação arquitetônica das habitações, que deram ênfase à individualidade das famílias, houve um isolamento em relação à comunidade, com a mulher ganhando um papel específico no lar. A pesquisadora também ressalta que nessa estrutura familiar o papel feminino foi redefinido, com a mulher absorvendo atividades no espaço doméstico.

Convém não esquecer que a emergência da família burguesa, ao reforçar no imaginário a importância do amor familiar e do cuidado com o marido e com os filhos, redefine o papel feminino e ao mesmo tempo reserva para mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico. Percebe-se o endosso desse papel por parte dos meios médicos, educativos e da imprensa na formulação de uma série de propostas que visavam “educar” a mulher para o seu papel de guardiã do lar e da família (...). Considerada base moral da sociedade, a mulher de elite, a esposa e mãe da família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole. (D’Incao, 2018, p. 230)

Essa atitude é notadamente um papel exercido pela personagem Fabiana, cujo intuito é elevar a família ao patamar de nobreza. Além disso, é a mulher a dedicada aos cuidados de Maria das Dores. O marido, no entanto, coloca-se como pouco empenhado nessa função – preocupado com as suas relações – função esperada para um homem na estrutura familiar. Envolvido com as questões políticas da província e identificado com o grupo “liberal-moderado”, um casamento da filha com o visconde significava “virar casaca” (Paiva, 1993, p.

165), demonstrando não ser necessariamente uma boa opção, mesmo que pudesse significar novas possibilidades na carreira política.

O casamento da filha vai além de uma demanda individual da mulher, pois mobiliza toda uma estrutura que envolve relações políticas, sociais e econômicas. Pai e mãe parecem ter desejos e perspectivas diferentes – o desembargador mais progressista e a mãe mais conservadora. No entanto, durante todo o romance aparentemente o casal perpetua as estruturas desse arranjo familiar patriarcal. Nessa estrutura burguesa, só havia dois destinos para uma mulher branca: o convento ou o casamento.

A preocupação de Fabiana com o casamento também se estende à afilhada Antônia, mas o acompanhamento e a vigilância não são iguais – não há a perspectiva de ascensão social. A madrinha menciona a possibilidade de casamento de Antônia com o caixearo João, por ser um homem trabalhador. Tal opção de matrimônio provavelmente era pelo fato de a jovem ser filha de um mendigo e por não ter tido a mesma educação que Maria. Não há empenho na tarefa em escolher um homem de posses e com mais prestígio social, uma vez que Fabiana se centra na manutenção da sua família.

Quando se debruça em tratar das questões sentimentais de *Das Dores* em relação ao casamento, o enredo inevitavelmente revela que os sentimentos afetivos da jovem estão diretamente relacionados com a proximidade de classe social dos homens que são opção amorosa. Pessoas mais pobres passam despercebidas pela moça. A distinção de classe é tão determinante que ao saber do interesse do visconde por Antônia, Maria não acredita nessa possibilidade – como se fosse óbvio que ela estaria acima na atração desse perfil masculino.

No enredo, a estrutura social da classe média e da classe média alta, afora os homens brancos, é formado por mulheres brancas mais velhas sem instrução formal, dedicadas à casa e aos filhos, como Fabiana; e as mais jovens que, devido aos avanços da sociedade moderna, eram educadas em escolas católicas, tinham nível avançado de leitura, tocavam piano e estudavam francês, mas detinham-se a se comportarem de forma introspectiva. Eram educadas, na verdade, para serem boas mães e esposas.

Antônia fazia parte do grupo de mulheres brancas pobres sem acesso à educação, mas que tinham possibilidade de ascensão social por meio do casamento. Os homens brancos pobres aparentemente também tinham possibilidade de ascensão, mas por meio do trabalho e de um bom casamento, com uma mulher que mantivesse a “honrosa” imagem familiar: esse era o caso de João Batista.

Os homens e mulheres escravizados ou alforriados aparecem todos em condição subalterna no romance. Mãe Zefa – “uma preta alforriada que vivia do seu tabuleiro de arroz à

noite, e de hortaliças pela manhã” (Paiva, 1993, p. 189) – embora seja colocada com o prestígio de ser “a rainha dos pretos” (Paiva, 1993, p. 236), aparece na narrativa como a responsável por auxiliar no andamento da relação entre Maria das Dores e Vicente e também por auxiliar nos encontros entre Antônia e Afrodísio.

É relevante perceber que Mãe Zefa pode ser entendida como a “Mãe Preta”, mulher negra responsável pela criação de crianças negras e brancas; detalhada no capítulo 3 desta tese. Segundo Lélia Gonzalez (2018), a “Mãe Preta” teve fundamental importância na formação dos valores e das crenças do povo brasileiro, passando para o branco categorias das culturas africanas, que percebemos na criação de Antônia.

No âmbito das personagens negras também se destaca Ângela, menina de 13 anos de idade escravizada na casa das jovens. A voz narrativa coloca Antônia no patamar de Ângela, mas a menina negra não tem a mesma aproximação familiar. Abaixo, segue o trecho da relação das duas com Mãe Zefa:

Além da influência do berço e da educação, Mãe Zefa estendia sobre Ângela e sobre Antônia outras muitas. Eram estas duas quase da mesma feição, pois a brancura de Antônia era enegrecida pela miséria dos seus pais, por um descuido hereditário, pela existência vegetativa da sua linhagem. (Paiva, 1993, p. 235-236)

Mesmo que a voz narrativa ressalte que a brancura de Antônia era enegrecida pela pobreza de sua família, entendemos como uma falsa simetria, por isso a necessidade da compreensão do conceito de interseccionalidade. Como recurso narrativo, a intenção é enfatizar a situação precária de Antônia. Não negamos os lugares de opressão e de subalternidade da protagonista dentro da estrutura social, porém, havia a possibilidade de ascensão caso seguisse os ritos esperados – o que não seria possível para Ângela, que era escravizada e, apesar de alforriada, seguia marginalizada na sociedade. Já Antônia auxiliava no ambiente doméstico, mas não era explorada como os negros, não tinha a mesma obrigação de fornecer sua mão de obra para a família que a acolheu.

Na prática, era Ângela a responsável por levar presentes ao visconde Afrodísio Pimenta, por ordem da patroa. É durante essas visitas que ela engravidou. Como já evidenciado, os encontros de Antônia ocorrem por vontade própria com ajuda de Mãe Zefa. Da perspectiva da voz narrativa, a gravidez das duas têm pesos totalmente diferentes. A perda da virgindade de Ângela não é colocada como desonra, abrindo espaço para uma minuciosa descrição que a coisifica.

Conforme a historiadora Sueann Caulfield (2000), os especialistas em medicina no Brasil produziram vários estudos em torno do hímen, no final do século XIX e início do XX. Segundo o levantamento da pesquisadora, essa preocupação com a virgindade integrava também uma perspectiva de ter na família a base da nação, “e um espaço social que produziria uma força de trabalho dedicada, honesta e disciplinada” (Caulfield, 2000, p. 54). Ela explica o surgimento jurídico de “crimes contra a honra”, que envolvia toda essa questão cultural, “que condenavam o comportamento sexual ilícito das mulheres, mas não dos homens, como o paternalismo tradicional que diluía os princípios liberais de igualdade e responsabilidade” (Caulfield, 2000, p. 69).

Dessa forma, as leis definiram os direitos das mulheres e filhas legítimas, reforçando o princípio da diferenciação nas relações de gênero, entre homens e mulheres. Podemos entender melhor a partir da pesquisa do médico Jurandir Freire Costa (1979), em que explica como a vida privada dos indivíduos foi atrelada ao destino político da burguesia:

Por um lado, o corpo, o sexo e os sentimentos conjugais, parentais e filiais passaram a ser programadamente usados como instrumentos de dominação política e sinais de diferenciação social daquela classe. Por outro lado, a ética que ordena o convívio social burguês modelou o convívio familiar, reproduzindo, no interior das casas, os conflitos e antagonismos de classes existentes na sociedade. As relações intrafamiliares se tornaram uma réplica das relações entre classes sociais. (Costa, 1979, p. 13)

De volta ao romance, é importante ressaltar que o desembargador Góis, ao ouvir os boatos do envolvimento de Antônia, se ressente do medo em prejudicar a imagem da filha, devido à convivência próxima – receio que não existia em relação à convivência com a menina negra, que teve o bebê e continuou a trabalhar na casa. Essa postura demonstra a diferença entre as mulheres brancas e negras na sociedade do período. A mulher negra com filho era entendida como um meio de obtenção de mão de obra de trabalho, pela descendência. A mulher branca com um filho, sem ser casada, significava desonra.

A imagem do visconde em nenhum momento ficou abalada socialmente ou na convivência com a família Góis, apesar de ter se envolvido com Antônia, Ângela e a viúva Porcina, amiga de Fabiana. O mau caráter Afrodísio mantém relações com todas essas mulheres, mas não deixa um rastro de amor e sim de destruição e de descontentamento.

Em conversa com a esposa, Góis se apavora com a possibilidade de repercussão da situação de Antônia, cobrando de Fabiana a manutenção da imagem da honra familiar. Não havia preocupação real em como estava Antônia, mas da sua imagem diante dos adversários políticos.

— (...) Fabiana, tu és mulher, e peço-te que repares. Não crés, não é assim? Mas olha que somos donos desta casa, e respondemos por todos que estão sob o nosso telhado. Faze de conta que és polícia, tiveste uma denúncia, espiona, teu dever é averiguar. Não calculas quanto me aflige e assusta se isto for verdade. Pois que diabo de homem serei eu? E se os adversários políticos explorarem o escândalo, pondo a autoria para cima de mim?

— Não, por isso responde essa senhora.

— Toma providências, e se já for tarde, é urdir o segredo. Quando me lembro! quando me lembro!... Olha, separa-a [Antônia] um pouco da Mariinha!...

— Mas se for uma calúnia?... É calúnia, é! Não pode deixar de ser!

— Fabiana, faça o que eu lhe digo!... imperou o marido (...) (Paiva, 1993, p. 232)

Não apenas do ponto de vista jurídico ou social, havia também por parte da própria mulher branca um autojulgamento por ter rompido com as regras. No caso de Antônia, embora soubesse que não havia a perspectiva de casamento com o visconde, ela se viu, por vezes, projetando essa situação ideal. Após engravidar, cogitou aceitar as ofertas dele em receber uma casa e ser sustentada – como amásia –, mas imaginar essa situação parecia-lhe mais desonrosa.

Por conta da situação, Antônia decide ir para a “palhoça” (Paiva, 1993, p. 301) de sua irmã, Binga. O padrinho era o único que sabia a real motivação e não prestou auxílio. No romance, há uma severa crítica social a essa “burguesia” – evidenciada durante o enterro da jovem – com a dificuldade da irmã em conseguir recursos para comprar o caixão e preparar o velório. No trecho abaixo, o uso do discurso indireto livre em se tratando dos pensamentos e ações de João Batista:

Pôs o caso em si. Realmente, o que devia fazer como homem e sobretudo como idólatra e amigo, era ir logo à Empresa Funerária, para ter tempo de preparar caixão apropriada e tratar do enterro, com a eça, carregadores, brandões, etc. ajustando por um preço que estivesse nas suas posses. Pagaria tudo; não se fiava no Desembargador e na velha Fabiana, uma gente sôvina, que parece que só queriam era ver-se livre da pobre rapariga! Só tinham caridade na boca; e religião, no manual. (Paiva, 1993, p. 312)

A partir do momento em que Antônia perdeu sua “honra”, a protagonista perdeu completamente não só possibilidade de ascensão, mas também de manter a mínima condição financeira e de aceitação social que havia conquistado ao ser acolhida. Antônia não tem direito sobre uma “herança patriarcal” do ponto de vista simbólico e nem material. Já com Maria das Dores, a situação é diferente. Ela consegue convencer a mãe a se casar com o homem por quem se apaixona, o primo Vicente; vai morar no Rio de Janeiro – uma vez que o marido se encontra insatisfeito com o atraso da província; e usufrui, em alguma medida, dos “avanços” dessa sociedade moderna e dessa estrutura patriarcal.

Antônia tem um final trágico, porém, é importante ressaltar que a narrativa abre espaço para os conflitos da moça loira; e em nenhum momento entendemos os possíveis dilemas da menina negra Ângela. O desespero e destino trágico da mulher branca, devido à perda da virgindade, não é tratado como uma questão para a menina negra. Sueann Caulfield reflete sobre essas diferenças:

Na prática, a virtude moral e outros símbolos da honra, como a cor e a classe social, combinavam de modo que se tornava impossível o estabelecimento de um critério consistente e objetivo de defesa da honra feminina. Poderia um senhor ser condenado pelo estupro de sua escrava? Poderia uma menor que não fosse recatada ou que trabalhasse fora de casa e frequentasse lugares públicos abrir um processo por ter sido deflorada? (Caulfield, 2000, p. 61)

Essas questões podem ser observadas sob o prisma de Lélia González ([1981] 2018), no ensaio “A mulher negra na sociedade brasileira”, em que a pesquisadora rompe com o mito da “cordialidade” do brasileiro e com o discurso de que “não existe racismo no Brasil”. Ela ressalta “que os ‘casamentos inter-raciais’ nada mais foram do que o resultado da violentação de mulheres negras por parte da minoria branca dominante (senhores de engenho, traficantes de escravos, etc.)” (González, 2018, p. 35).

A preocupação dos patrões em manter a imagem familiar, e sequer colocar em questão o abuso vivido por Ângela, evidencia a exploração e a violência sofrida pela menina também no âmbito doméstico. Para o casal Góis, era indiferente se Ângela estava tendo relações com o visconde, amigo da família.

Devido ao envolvimento com o visconde, aos poucos a menina consegue comprar a própria alforria, evidenciando sua posição de resistência à situação de escravização, já evidenciada ao ter Mãe Zefa como referência e inspiração. Alforriada, ela segue trabalhando para a família.

Após a visível gravidez, Fabiana lamenta ter “concedido” a liberdade, já que perdeu também a posse da criança que Ângela carregava, evidenciando a “coisificação” tanto do trabalho como da perspectiva da vida pessoal e sexual (Saffiotti, 2013, p. 236) – inclusive pela voz narrativa do romance, ao não trazer o ponto de vista de Ângela e sequer problematizar a situação e o tratamento dado a ela por outras personagens.

Assim, há um abismo que separa a sexualidade das mulheres negras em relação às mulheres brancas na narrativa. Para Helena Theodoro Lopes (2000), o mito da mulher negra super sexualizada é decorrente da visão escravista que a considerava coisa. Desse modo, na

sociedade patriarcal predominava o poder do homem sobre a mulher, fosse ela escrava ou senhora:

A atuação sexual diferenciada entre negras e brancas situa a função que ocupavam na sociedade: mulher branca era educada para ser dona da casa e mãe de família, sendo proibida de manter relações sexuais antes do casamento. As mulheres brancas casavam-se muito cedo e aos vinte anos, se já não tivessem seus maridos eram consideradas solteironas. Seu lugar era o da submissão e de dona de casa exímia, tolerante com as transgressões sexuais do marido.

Quanto à mulher escrava era objeto sexual, ama de leite dos filhos da senhora, empregada doméstica, gerando o ditado: *Mulher negra é para trabalhar, mulata para forniciar e branca para casar.* (Lopes, 2000, grifos da autora)

Podemos estabelecer um paralelo entre Antônia e Maria das Dores com as reflexões do boticário, na última parte da obra, ao comparar o Ceará a uma afilhada reles e o Rio de Janeiro a uma filha querida. No entanto, não podemos incluir Ângela. Se Antônia estaria, supostamente, em uma posição semelhante à do Ceará e Maria das Dores à do Rio de Janeiro, em que lugar estaria Ângela? Em que projeto de província, nação e de civilização cabe Ângela? Em cena da parte final do romance, durante a Semana Santa, temos o seguinte:

A modo que estavam ali a grande maioria dos descendentes tapuias raramente cruzados com os africanos, e apenas de longe **retocados pelo sangue europeu.** (...) Ao espírito embora esterilmente observador do Osório, aquela multidão, arrastando chinela e penúria cidade adentro a pedir esmola, era uma grande revista em ordem de marcha, do arrabalde perante a soberania da população mestra, duas espécies distintas de gente em costumes, feições, andar, linguagem, e várias particularidades, como duas nações diversas. (Paiva, 1993, p. 321, grifos nossos)

“Retocar” significa aperfeiçoar, corrigir. Ao colocar que o sangue europeu “retoca”, num processo de mestiçagem e de embranquecimento da população – que foi um projeto político nacional –, compreendemos de forma nítida o lugar da voz narrativa, de valorização dessa branquitude. O projeto de Brasil, de Ceará, inclui descendentes “mestiços”⁵⁶ “retocados”, com peles mais claras, que integrem uma nação específica que propague culturalmente essa branquitude, e não como as “nações diversas” observadas por Osório. No caso de Antônia, apesar da pele “retocada”, ao não seguir com o que se esperava socialmente, tinha um destino trágico.

Além disso, a exclusão de Ângela nesse paralelo entre as províncias e o projeto de nação advém da mesma ideia do trecho acima, que separa indígenas (tapuias) e negros em seus costumes, traços físicos e linguagem.

⁵⁶ Vale ressaltar que todas as sociedades são formadas por povos mestiços, incluindo as predominantemente brancas, e que a utilização de tal termo é uma forma da branquitude de se diferenciar por meio da cor da pele.

Conforme Costa (1979), a constituição dessa família burguesa passa por uma educação higiênica do final do século XIX, que criou um modelo de “corpo saudável” em contraponto ao corpo doente do indivíduo colonial. Desse modo, o pesquisador afirma que o cuidado higiênico com o corpo fez do preconceito racial um elemento constitutivo da consciência de classe burguesa:

(...) foi este corpo que, eleito representante de uma classe e de uma raça, serviu para incentivar o racismo e os preconceitos sociais a ele ligados. Para explorar e manter explorados, em nome da superioridade racial e social da burguesia branca, todos os que, por suas singularidades étnicas ou pela marginalização sócio-econômica, não logravam conformar-se ao modelo anatômico construído pela higiene.

(...) O racismo não é um acessório ideológico, acidentalmente colado ao *ethos* burguês. A consciência de classe tem, na consciência da «superioridade» biológico-social do corpo, um momento indispensável à sua formação. O indivíduo de extração burguesa, desde a infância, aprende a julgar-se «superior» aos que se situam abaixo dela na escala ideológica de valores sócio-raciais. (Costa, 1979, p.13-14, grifo do autor)

Conforme o médico, nesse período a educação moral criou a figura do indivíduo contido, polido, bem-educado, cujo comportamento reprimido e disciplinado nos remete ao pequeno-burguês europeu, que, por sua vez, pode ser associado à personagem de Das Dores. Ademais, a educação intelectual que passa pela higienização estabelece uma hierarquização social da inteligência relacionada à escolaridade, em que o indivíduo culto era “superior” ao inculto, assim como de que o cérebro dos homens estaria capacitado às profissões intelectuais, enquanto o da mulher lhe permitia exercer apenas atividades domésticas (Costa, 1979).

Embora a voz narrativa na maior parte do tempo pareça ser um porta-voz dessa família burguesa, aparentemente há a busca em pontuar uma crítica à essa estrutura por meio da história da protagonista. Antônia, filha de um mendigo que a entregou aos padrinhos quando criança após a morte da esposa, foi criada pelo casal Góis a partir do sonho de mudança de seu pai, João de Paula. Era a filha em melhor situação; e o mendigo projetava que Antônia pudesse seguir se diferenciando do restante da família, envolta em penúria e pobreza.

Com o desfecho trágico da protagonista, a voz narrativa evidencia de onde parte o projeto nacionalista: de um lugar onde não cabe a marginalidade de Antônia, cujos ganhos simbólicos ou materiais não estão garantidos com a adoção. Desse modo, o romance evidencia uma série de obrigações morais devido ao gênero e à classe social da qual ela se origina e não consegue se dissociar. Ao não cumprir o papel de mulher branca pobre – dentro do projeto burguês de estrutura patriarcal –, de manter a honra antes do casamento e se restringir ao ambiente doméstico, Antônia é posta à margem da sociedade.

Ao contrário, Maria das Dores se casou com um bom partido, foi morar no Rio de Janeiro e lá pariu uma criança extremamente amada pelo marido. Do Ceará, Das Dores recebia rendas, doces de caju, queijos, carne do sertão e rapadura enviados pela família com cartas afetivas e saudosas. Da família patriarcal, Antônia não teve direito a nenhuma “herança” simbólica, material ou afetiva, sem espaço na memória familiar. À Maria das Dores foram direcionados todos os privilégios possíveis para uma mulher em sua situação social, perpetuando a estrutura da família branca burguesa, onde agregados não têm relevância central.

O tripé da família construído na primeira parte do romance, representa a formação dessa estrutura familiar como reflexo de um país, com a mulher e o homem como complementares em suas funções. Manter as mulheres reféns do casamento era uma forma de perpetuar esse modelo, por isso a imensa preocupação em casar Maria das Dores. Vicente, do latim *vincente*, de *vincens*, do verbo *vincere*, «vencer» (Neves, 2002, p. 300), casa-se com o ideal da representação feminina e reforça a construção de ideal de nação partindo do ambiente doméstico.

Acontecia sempre, à Fabiana, nos momentos felizes, sentir uma forte ressurreição dos seus dias de moça, e ao Osório uma certa fixidez pensativa no olhar. **Para Fabiana o real era o passado**, que deveria reconstruir-se; **para o marido o amanhã**. Foram encerradas as discussões acerca do casamento da Maria das Dores. Estavam de relações travadas com o titular, e agora iam de vento em popa. O Osório não tinha fé. A ação deste homem era não agir. A sua filosofia prática, e a sua religião cifravam-se no **dogma dos ociosos — a esperança. E a mulher, no querer.** (Paiva, 1993, p. 198, grifos nossos)

Se a estrutura do romance pode nos passar uma perspectiva crítica sobre uma burguesia letrada, que de forma irônica se preocupa mais com as questões filosóficas do que com a agregada da própria casa, faz-se necessário ressaltar que muitas das reflexões das personagens desse grupo de homens parecem ter sido retiradas de jornais do período.

Curiosamente, se analisarmos *A Quinzena* (1887-1888), que defendia as artes, a literatura naturalista e as ciências naturais, periódico no qual o escritor Oliveira Paiva atuouativamente, há inúmeros ensaios que levantam posicionamentos semelhantes aos do desembargador, do boticário, de Vicente Moura e de seus colegas. Desse modo, a voz narrativa parece se aliar às ideias desses intelectuais, homens, brancos, que tinham possibilidade de mobilidade social.

Neste capítulo, analisamos o romance *A Afilhada* da perspectiva dos conceitos levantados durante esta tese, verificando a diferenciação das personagens a partir do gênero, da classe social e da raça. Também pudemos verificar como a voz narrativa propaga os valores da

branquitude, por meio da ideia de uma civilização cearense defendida pelos personagens homens brancos. Percebemos como as personagens Antônia, Maria das Dores e Ângela têm trajetórias e desfechos distintos. Entendemos o papel da família burguesa na formação de um ideal de nação brasileira, com a mulher branca restrita ao espaço doméstico. Ademais, percebemos o papel das descrições, com a apresentação da cidade de Fortaleza, contrastando ricos e pobres, além de ser um recurso para apresentação das personagens.

7 CONCLUSÃO

Esta tese partiu da necessidade de atualização da crítica literária em torno da obra de Oliveira Paiva, escrita no final do século XIX. Para isso, utilizamos pressupostos contemporâneos que não estavam disponíveis aos primeiros críticos. Tivemos como aporte os estudos em Literatura Comparada, por ser uma vertente que questiona o eurocentrismo, o colonialismo e o caráter universal do cânone literário. Tal escolha nos permitiu constatar a originalidade da obra do escritor.

Lançamos a hipótese de que as vozes narrativas de ambos os romances de Oliveira Paiva se inclinavam aos valores do patriarcado e da branquitude daquele período, pela sexualização das personagens mulheres, e pelo racismo explícito e implícito. Desse modo, realizamos um estudo de personagens dos romances *A Afilhada* e *Dona Guidinha do Poço*. As análises partiram das categorias de gênero, raça e classe social, observando as nuances pela interseccionalidade.

Além disso, pudemos constatar uma tradição literária racista canônica destacada pela crítica literária ao longo da historiografia da literatura brasileira, o que nos indica que o racismo também é propagado pelas pesquisas em literatura. Para refletir sobre as conclusões desta tese, em se tratando das questões de raça, trazemos as reflexões de Lourenço Cardoso (2022) no artigo “A branquitude acadêmica, a invisibilização da produção científica negra, a autoproteção branca, o pesquisador branco e o objetivo-fim”. O historiador afirma que é possível observar entre os pesquisadores brancos um “objetivo-fim” nas suas pesquisas, em que seria uma maneira de encontrar a “paz” diante do conflito racial ao qual passam a ter consciência.

O que seria o objetivo-fim? É uma tendência que se resume ao seguinte: O pesquisador branco procura encontrar sua paz, em meio ao conflito racial. Após abordar os privilégios/vantagens raciais que se têm na sociedade por ser branco, ele tende a caminhar para um “grande final.” Estou falando a respeito das estratégias, o manual de como o branco deve proceder para se tornar branco não racista. A dor que o pesquisador branco sente ao abordar suas vantagens raciais será aliviada na parte final do seu trabalho, a partir do ensinamento de suas estratégias para o branco não ser racista. (Cardoso, 2022, p. 18)

A sugestão do historiador é viver o conflito “sem plano de fuga, sem bote salva-vidas” (Cardoso, 2022, p. 19). O “final feliz” ao qual se refere Lourenço Cardoso, não é possível ao negro em desvantagem em sociedades racializadas.

Para concluir esta tese, outra vez peço licença para retomar o discurso em primeira pessoa, também utilizado na “Introdução”, com o intuito de detalhar meu processo de tomada de consciência racial e a elaboração das análises desta pesquisa: os avanços e as limitações.

Foram meses, e até anos, para compreender que não posso comparar a sexualização da personagem Antônia com a de Ângela. A tentativa de fazer uma viagem diacrônica para entender o peso da virgindade e do casamento na vida da protagonista de *A Afilhada* para a sociedade da época, que já não tem igual valor nos dias de hoje, parecia em vão. Como esperar semelhante situação para Ângela, que obteve sua alforria a partir do contato com Afrodísio? Não posso definir uma mulher negra, sendo uma mulher branca, mesmo que essa mulher seja uma criação ficcional, descrita por um escritor branco. Sequer posso descrever todas as mulheres negras a partir de um caso individualizado. Detive-me a mostrar o que estava dado: a única cena de sexo detalhado das duas narrativas envolve Ângela, e nos comprova a sexualização da mulher negra por parte da voz narrativa. A mesma cena explorada pela crítica para enfatizar a poeticidade e as qualidades literárias do escritor Oliveira Paiva, ignorando os agentes e as ações nela envolvidos.

Dei-me conta de que a interseccionalidade mostra o que eu não posso encontrar no meu lugar de mulher branca, produtora de conhecimento científico. Circunstância parecida ocorreu com o personagem Raimundo, de *A Afilhada*. Por muito tempo afirmei que, ao resmungar a sua oração, ele apresentava uma forma de resistência à religiosidade católica, do colonizador. Esquecia-me do sincretismo religioso presente no Brasil com as religiões de matriz africana. A expressão negativa talvez fosse uma maneira da voz narrativa descrever os negros como antipáticos, com o intuito de desprestigiá-los; talvez não faltassem motivos para Raimundo estar de mau humor. Quase nada eu sabia sobre os demais personagens negros, como tia Manuela, Benedita, Honorata e o menino Joaquim, pois a voz narrativa não se preocupou em apresentá-los ao leitor.

Em *Dona Guidinha do Poço*, animava-me com a lavadeira Corumba e suas reivindicações de melhoria de vida, aparentemente sem ter receio de questionar os brancos. Entendia como uma denúncia do lugar das pessoas negras, mas passou a ser difícil de comprovar o papel dessa mulher na narrativa ao perceber que, além dessa cena, ela quase não aparece. Quando surge é trabalhando e atendendo às demandas dos brancos, assim como o personagem Naiú, fundamental para o desfecho do enredo.

Naiú, que praticamente não é apresentado, serve como qualificativo negativo para a protagonista Guida, comparada com o homem negro ao ser apontada como assassina. A voz

narrativa o coloca como o executor da violência, suavizando o papel da mulher branca no crime encomendado para proteger os próprios interesses, como a honra e os bens materiais.

Ao longo do tempo, percebi que eu não seria capaz de abordar – de modo que considerasse satisfatório – a resistência negra por meio das entrelinhas desses romances como pretendia antes da banca de qualificação desta pesquisa: porque sou branca e porque a voz narrativa performa branquitude. Pode ser que outros pesquisadores discordem, levantando os elementos universais que nos conectam aos personagens ficcionais. O amor, a espiritualidade, a compaixão, a alegria, a tristeza, o medo, a dor, a doença... No entanto, ainda que eu possa me sensibilizar com qualquer personagem, também sou consciente de que essa relação vai perpassar a minha experiência no mundo material.

Além disso, comprehendi que é preciso ter cuidado ao ler as atitudes e os valores de uma mulher do sertão do século XIX. O que pode parecer imposição, provavelmente seja natural para quem não atende às demandas da família burguesa da capital. Na primeira vez em que li *Dona Guidinha do Poço*, antes de estar no doutorado, questionei-me sobre minhas capacidades interpretativas, pois não tinha conseguido ver a traição que todos os outros que leram antes de mim diziam ver. Buscava o momento exato, o termo que me garantisse o adultério. Estava segura de que havia sido na vaquejada, já que foi quando o marido se deu conta de tudo, depois de ouvir a conversa dos vaqueiros. Sentia-me um pouco o próprio Joaquim nessa busca sem respostas. Estava tão envolta na trama que não me dava conta dos excelentes recursos narrativos utilizados para convencer os leitores sem uma prova.

Durante esta pesquisa, voltei as páginas, busquei o significado das palavras, imaginando que essa incapacidade de leitura era devido a um português arcaico que dificultasse a interpretação. Encontrei uma série de indícios, mas nada que podia evidenciar infidelidade conjugal, inclusive para a sociedade do século XIX. A instabilidade mental do major Quim, suas angústias e a sensação de que fora traído não eram garantias. Talvez fosse a intenção da voz narrativa nos inclinar a esse marido constantemente vitimado. A partir de então, passei a me recordar do Bentinho de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, antipático e menos palatável que o Quinquim, infantilizado por esse apelido duplamente diminutivo.

Não há confirmação por parte de Guida ou do seu suposto amante, o Secundino, já que o narrador onisciente não se ocupou em mostrar pela voz deles, que tinham voz no enredo. A voz narrativa está quase sempre baseada na opinião de outros personagens sem elementos factíveis sobre o que dizem, somado ao uso excessivo do recurso do discurso indireto livre para lançar o tom de dúvida.

Ao longo da pesquisa, percebi que estava reproduzindo o que dizia a crítica sobre a protagonista. O marido foi vítima de um assassinato. Pode também ter sido vitimado por sua origem e por sua classe social, tirando-lhe algo da virilidade esperada para um homem branco fazendeiro. No entanto, o que fica evidente é que a voz narrativa não nos mostra muito sobre esse homem, e não nos explica as dúvidas geradas, impondo uma suposta verdade afirmada por todos e negada por Guida e Secundino.

Joaquim cria conflito com a mulher, com o sobrinho Secundino e com Silveira, gerando a tensão que produz a ideia sinistra de quem mata primeiro para sobreviver. Essa tensão resulta em um assassinato planejado não apenas pela fazendeira. Foi o Silveira quem sugeriu Naiú para apunhalar a vítima, embora tenha sido inocentado por um simples gesto religioso. É um romance em aberto, ambíguo, polissêmico, o que nos faz reconhecer as qualidades literárias da narrativa, com um narrador-onisciente tendencioso.

Ademais, apenas ao me tornar mãe, pude perceber que tanto Margarida como Antônia não tinham as suas por perto, e como isso influenciava no desfecho de ambas. Só com essa experiência compreendi efetivamente as intenções da narrativa em desenhar o trajeto delas a partir da ausência de uma figura tão fundamental na estrutura da família burguesa, em que se condiciona a responsabilidade, o cuidado, o afeto e a culpa às mulheres.

Também notei que Ângela passou a ser mais degradada pela voz narrativa após a maternidade, tanto por sua negritude como pelo lugar de mulher-mãe-negra que não se encaixa na estrutura de servidão à família branca burguesa. Com a alforria conquistada por Ângela, sua descendência não poderia servir aos seus antigos senhores, como lamentava Fabiana ao arrepender-se de haver “concedido” a liberdade – ainda que a tenha conquistado pagando duplamente: por meio do trabalho diário e com o dinheiro juntado por ela. Desse modo, tanto a abordagem de gênero como de branquitude possibilitaram uma leitura inovadora sobre essas duas narrativas.

No livro *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba (2019) conta o movimento que uma sociedade pode passar a caminho da responsabilização em torno da opressão de determinados grupos, com o intuito de criar novas configurações de poder e de conhecimento. Esse processo de conscientização coletiva ela nomeia como: “negação – culpa – reconhecimento – reparação” (Kilomba, 2019, p. 11).

Ainda que não busquemos um meio que nos livre do conflito ao qual constatamos, como assinala Cardoso (2022), acreditamos que esta pesquisa pode abrir caminhos nos estudos em literatura, sobretudo em Literatura Comparada, de novas frentes de pesquisa, com a incorporação dos estudos em branquitude na leitura das obras literárias.

Há um grande trabalho a ser feito diante de um cânone literário branco e de uma tradição literária racista, fomentada pelo pacto narcísico da branquitude. Uma das possibilidades é inserir os estudos da branquitude nos trabalhos que envolvam a questão racial, voltando-se não apenas aos personagens ou escritores negros, como já tem ocorrido, mas também aos brancos.

Faz-se necessário a inclusão dos estudos em interseccionalidade, reconhecendo o papel das feministas negras na criação desse conceito. Também é interessante abrir para novos referenciais teóricos que possam ir mais adiante da perspectiva de uma cultura científica de matriz Ocidental, portanto, colonial, como pontua Akotirene (2019), ampliando uma visão teórico-metodológica com perspectiva africana que esta tese não contempla. Como exemplo, a pesquisadora pontua a ausência de uma visão binária entre feminino e masculino de algumas etnias africanas.

Silvia Rivera Cusicanqui (2010) aponta para a visão indígena que não concebe uma história linear em que “o passado-futuro estão contidos no presente: a regressão ou progressão, repetição ou superação do passado estão em jogo em todos os momentos e dependem de nossas ações mais do que de nossas palavras” (Cusicanqui, 2010, p. 55, tradução nossa)⁵⁷. Ela alerta para o risco de reforçar novas formas de colonização, concluindo que não se pode haver um discurso da descolonização, e uma teoria da descolonização, sem uma prática descolonizadora.

Cusicanqui (2010) critica o complexo de superioridade dos intelectuais⁵⁸, que também é citado por Cardoso (2022), embora o historiador não use diretamente esse termo. Esse ponto comum denuncia a apropriação dos discursos por parte de nós, brancos, ao tentarmos pôr em questão as abordagens científicas tradicionais hegemônicas ocidentais.

Acreditamos que frequentar o ambiente acadêmico e produzir conhecimento científico, mesmo que tenhamos um conteúdo intencionalmente disruptivo, pode estar envolvido da contraditoriedade advinda dos próprios códigos que permeiam esse ambiente e que essa linguagem possibilita acessar.

Por fim, sobre os romances de Oliveira Paiva, consideramos que esta pesquisa inova ao aprofundar nas análises do romance *A Afilhada*, praticamente ignorado pela crítica literária,

⁵⁷ “El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente: la regresión o la progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestros actos más que de nuestras palabras” (Cusicanqui, 2010, p. 54-55).

⁵⁸ A pesquisadora traz a noção de colonialismo interno ao se referir aos intelectuais indígenas que tratam seus pares a partir de um complexo de superioridade. Ainda que não estejamos abordando propriamente a questão do intelectual indígena, esse termo é facilmente aplicável aos pesquisadores que optam em criticar a estrutura colonial, principalmente quando se trata de pessoas brancas.

que tende a reproduzir as colocações de Lúcia Miguel Pereira. Em vista disso, aportamos um novo material crítico sobre esse romance urbano.

Em se tratando de *Dona Guidinha do Poço*, avançamos ao colocar em dúvida o adultério da protagonista, ao identificar as brechas no uso do discurso indireto livre. Ademais disso, a compreensão da linguagem oralizada como marcador de classe social e de raça das personagens é uma visão que traz uma contribuição significativa que pode ser explorada em outras pesquisas.

Consideramos relevante nossa abordagem, ao reconhecer o lugar marginalizado a qual é posta a literatura produzida por escritores do Nordeste, mas sem idealizar o papel da literatura ou do escritor, entendendo que são agentes integrados a uma conjuntura social. Também destacamos o caráter interdisciplinar desta pesquisa, que pode ser aproveitado em trabalhos posteriores envolvendo a Literatura Comparada, a Literatura Brasileira e/ou a Literatura Cearense, atendendo as discussões de classe social, gênero, raça e branquitude.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Martinez de. Os Sinais de Galvão. **Revista do Instituto do Ceará**, ano XLVIII, 1934. Disponível em: <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/1934/1934-OsSinaisdeGalvao.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2024.

ALENCAR, José de. **Iracema**. [S. l.]: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/iracema.pdf. Acesso em: 9 dez. 2023.

ALENCAR, Maria Silvana Militão de. A presença de unidades fraseológicas na literatura popular cearense. **Acta Semiótica et Lingvistica**, v. 25, p. 81, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/actas/article/view/56385/32695>. Acesso em 14 mar. 2024.

ALMEIDA, Aline Barbosa de; TAVARES, Márcia. Regionalismos da linguagem: uma porta de entrada para a leitura de romance. In: V Encontro Nacional sobre Literatura Infanto juvenil e Ensino, 2014, Campina Grande. **Anais do V ENLIJE**, Campina Grande, v. 1, 2014. Disponível em: https://editorarealize.com.br/editora/anais/enlige/2014/Modalidade_1datahora_21_05_2014_13_21_45_idinscrito_314_fbb898585928ffa33f0397e4e1527605.pdf. Acesso em 14 mai. 2022.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro: (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Achiame, 1981.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ANDRADE, Carla Ronniele Teixeira; MUNIZ, Altemar Costa. Histórias e Culturas. Olhares locais sobre Dona Guidinha do Poço. **Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico de História, Culturas e Espacialidades** (MAHCE), v. VIII, n. 16 jul./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revistahistoriaculturas/article/view/9198/7298>. Acesso em 23 maio 2022.

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. Falares nordestinos: aspectos socioculturais. **Acta Semiótica et Lingvistica**, v. 25, p. 67-81, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/53050/1/2020_art_mssaragao.pdf. Acesso em: 14 maio 2022.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Estilo Tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro. In: NODARI, Alexandre; CERA, Flávia. **Sopro**. [S. l.]: Editora Cultura e Barbárie, jan 2013. n. 83. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n83scribd.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2021.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Brasília, DF: Ministério da Cultura: Fundação *Biblioteca Nacional*, 1890. Disponível em: https://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/cortico.pdf. Acesso em: 20 out. 2022.

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

BARREIRA, Dolor. **História do Ceará**: História da Literatura Cearense. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1986. 1º Tomo. (Monografia, nº 18).

BARROSO, Gustavo. A verdadeira Dona Guidinha do Poço. In: BARROSO, Gustavo. **À margem da história do Ceará**. 3. ed. Fortaleza: ABC Editora, 2004.

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

BATALHA, Maria Cristina. A quebra de paradigmas em *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva. **Revista Graphos**, v. 24, n. 2, p. 136-148, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/63989/36527>. Acesso em: 28 mar. 2023.

BEIGUELMAN, Paula. **Viagem sentimental à Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Editora Centro Universitário, 1966.

BENTO, Cida. **O pacto da braquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. *E-book Kindle*.

BEZERRA, Marta Célia Feitosa. **Dona Guidinha**: o poço dos desejos. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, João Pessoa, 2006.

BRAGA, Graça. **A absolvição de Marica Lessa**. Fortaleza: Premius, 2003.

BRAGA JÚNIOR, Walter de C.. Entre história e literatura: revisitando *Dona Guidinha do Poço*. **Revista Ártemis**, v. XVIII, n. 1, p. 172-183, jul./dez 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/22544/12507>. Acesso em 14 mai. 2022.

BRAGA JÚNIOR, Walter de C. **Mulheres criminosas**: transgressão, violência e repressão na Fortaleza do século XIX. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/36491/3/2018_tese_wcbragajunior.pdf. Acesso em: 14 maio 2022.

BRAUN, Ana Beatriz Matte. Narrativa, patriarcado e representação feminina: uma análise de dois romances brasileiros. **Revista de Literatura, História e Memória**. [S. l.], v. 7, n. 10, 2011. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rilm/article/view/5853/4733>. Acesso em: 7 jul. 2022.

BRITO, Luciana da Cruz. **As interpretações norte-americanas sobre escravidão, abolição e relações raciais no Brasil escravista**. 2014. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-19228112014-170807/publico/2014_LucianaDaCruzBrito_VCorr.pdf. Acesso em: 7 jan. 2023.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

BRASIL. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Disponível em: https://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 9 set. 2022. 1

BRASIL. Ministério da Educação. **Lei de Cotas**. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/lei-de-cotas>. Acesso em: 24 mar. 2024.

CÂMARA, Fernando. Os 150 anos do crime de Marica Lessa. **Revista do Instituto do Ceará**, p. 55-80, 2003. Disponível em: <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/2003/2003-Os150AnosdoCrimeMaricaLessa.pdf> Acesso em: 5 nov. 2021.

CAMINHA, Adolfo. **A Normalista**. In: Brasil. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000001.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2022.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, ROSENFELD, PRADO, GOMES (org.). **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 2000. v. 1.

CARDOSO, Lourenço Cardoso. A branquitude acadêmica, a invisibilização da produção científica negra, a autoproteção branca, o pesquisador branco e o objetivo-fim. **Educação**, Santa Maria, v. 47, p. 1-24. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reveducacao/article/view/62742/48790>. Acesso em: 6 jan. 2024.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: A supremacia racial e o branco antiracista. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, v. 8, p. 607-630, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/rcls/v8n1/v8n1a28.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional. A branquitude acadêmica. Curitiba: Appris, 2020. v. 2.

CARNEIRO, Stânia Nágila V.. **Dona Guidinha do Poço ou um Narrador em Voz Alta**. Porto Alegre: Revolução eBooks – Simplíssimo, 2018. *Epub*.

CAULFIELD, Sueann. **Em defesa da honra**: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas: Editora da UNICAMP; Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000.

COCO, Pina. Tempo/s, narrador/es, narrativa/s: Uma leitura de *Dona Guidinha do Poço*. **Ipotesi**: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 133-139, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19255/10241>. Acesso em: 15 fev. 2020.

COGERH. **Inventário Ambiental 2011. Açude Quixeramobim**. Governo do Estado do Ceará: Secretaria de Recursos Hídricos; Banco Mundial (The World Bank); Geosolos

(Consultoria, Projetos e Serviços Ltda). Volume único, Fortaleza, Ceará, dez. 2011. Disponível em: <https://portal.cogerh.com.br/wp-193content/uploads/2020/11/Inventario-Ambiental-do-Acude-Quixeramobim-2011.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2024.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Tradução: Juliana de Castro Galvão. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n.1., jan./abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6081/5457>. Acesso em: 27 jul. 2024.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Patricia Hill Collins, Sirma Bilge; tradução Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.

COUTINHO, Eduardo F.. Da representação à busca de expressão: visões do indígena na produção literária brasileira. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Salvador, v. 25, n. 48, p. 81-93, jan./abr., 2023. Disponível em: <https://www.revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/816/1016>. Acesso em: 20 dez. 2023.

COUTINHO, Eduardo F.. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 67-73, 1996. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/37/38>. Acesso em: 21 jan. 2020.

CRUZ, Gisele Thiel Della. Representação feminina no sertão do Brasil: D. Guidinha do Poço, fortaleza e tradição. In: NASCIMENTO, Franciele da Silva *et. al.* (org.). **Anais do Seminário Nacional de Estudos Literários** (SENAEL), Seminário de Estudos Literários da Região Sul (SELIRS), Seminário Internacional de Estudos Literários (SINEL): literatura e territorialidade, Frederico Westphalen, Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <https://www.fw.uri.br/storage/publications/files/4c0afb0969ab45825b96625a6066abd8131.pdf>. Acesso em 16 maio 2022.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 31, p. 87-110, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9434/8336>. Acesso em: 8 dez. 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte: Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2012.

DANTAS, Luciana Martins de Sousa. Identidade e transgressão de gênero em *Dona Guidinha do Poço*. **Anais do SILEL**, Uberlândia, v. 3, n. 1. 2013. Disponível em: https://www.ilel.ufu.br/anaalsdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_967.pdf. Acesso em: 20 maio 2022.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2. sem. 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/4365/4510>. Acesso em: 10 set. 2022.

FACÓ, Américo. Um livro e seu destino. In: PINTO, Rolando Morel (org.). **Manuel de Oliveira Paiva**: obra completa. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

FALCI. Miridan Knox. Mulheres do Sertão Nordestino. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEITOSA, Nabupolasar Alves. **Pé-de-fogo**: o regionalismo entre a política e a estética. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2021.

FERNANDES, Gabriela Fardin. *Dona Guidinha do Poço*: reflexões sobre uma *coronela*. **Revista Trem das Letras**, v. 6, n. 1, p. e0219005, 22 dez. 2020. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/tremdeletras/article/view/830/969>. Acesso em: 30 mai. 2022.

FERREIRA SOBRINHO, Hilário. **Catirina minha nega, Teu sinhô ta te querendo vende, Pero Rio de Janeiro, Pero nunca mais te vê, Amaru Mambirá**: o Ceará no tráfico interprovincial - 1850-1881. 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/56005>. Acesso em: 6 out. 2022.

FISCHER, Luís Augusto; RAYMUNDO, Jackson. O local e o universal: *Dona Guidinha do Poço* e *Madame Bovary* e a perspectiva formativa da literatura brasileira. **Revista Entrelaces**, ano VI, n. 7, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/23409>. Acesso em: 25 maio 2022.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FUNES, Eurípedes A.; RODRIGUES, Eylo Fagner Silva; RIBARD, Franck (org.). **História de Negros no Ceará**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A Donzela-Guerreira: um estudo de gênero**. São Paulo: Editora Senac, 1997.

GARBUGLIO, José Carlos. Pinto, Rolando Morel – Experiência e Ficção de Oliveira Paiva. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, p. 117-119, n. 7, 1969. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69617/7223>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

GIL, Fernando C., KAVISKI, Ewerton de Sá. Escrava, proprietária e dependente: três figuras femininas do romance brasileiro. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 39–51, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11062/8080>. Acesso em: 3 jun. 2022.

GONZALEZ, Lélia. **Lélia Gonzalez**: primavera para as rosas negras. São Paulo: UCPA Editora, 2018.

HERNÁNDEZ, Rebeca. Hibridação e Tradução: uma releitura cognitiva do conceito de terceiro espaço pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. **Revista de Letras**, Vila Real, Portugal, v. II, n. 4, p. 255-265, dez 2005. Disponível em: <https://revistadeletras.utad.pt/index.php/revistadeletras/issue/view/16/14>. Acesso em: 3 jan. 2022.

IBGE. **Boa viagem**. Rio de Janeiro: IBGE. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/boa-viagem/historico>. Acesso em: 20 jan. 2024.

IBGE. **Brasil**: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro: IBGE, 2000. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros/regioes-de-origem-dos-escravos-negros.html>. Acesso em: 15 maio 2021.

IBGE. **Censo Demográfico 2022**: População por cor ou raça. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

IBGE. **Quixeramobim**. Rio de Janeiro: IBGE. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/quixeramobim/historico>. Acesso em: 20 jan. 2024.

JESUS, Milena Santos de; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. A construção Discursiva do corpo feminino na representação literária da donzela-guerreira. **Revista Letras Raras**, v. 4, p. 6, 2014. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/1836/1752>. Acesso em: 21 jun. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

L12711. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em: 24 mar. 2024. 196

LIMA, Raquel dos Santos Sousa Lima; TEIXEIRA, Igor Salomão. Ser mãe: o amor materno no discurso católico do século XIX. **Horizonte**: Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, Belo Horizonte, v. 6, p. 113-126, jun. 2008. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/horizonte/article/view/442/439>. Acesso em: 7 nov. 2023.

LOPES, Helena Theodoro. Mulher negra, mitos e sexualidade. In: **I Simpósio Internacional O desafio da Diferença: Articulando Gênero, Raça e Classe**, Salvador, 2000. v. 1. Disponível em: http://www.desafio.ufba.br/gt6_lista.html. Acesso em 6 jun. 2021.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, julio/dic. 2008. Disponível em: <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2023.

MAIA, Helder Thiago. Masculinidades femininas na literatura brasileira: Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço. **Moderna Språk**, v. 116, p. 280-293, 2022. Disponível em: <https://publicera.kb.se/mosp/article/view/12367/10381>. Acesso em: 8 dez. 2023.

MARCHESAN, Luiz Gonzaga. Naturalismo e Regionalismo. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto (org.). **O Naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

MARTINELLI, Creud Pereira Santos. A donzela-guerreira: um estudo de gênero. **Magma**, n. 6, p. 119-121, 1999. Disponível em: <https://revistas.usp.br/magma/article/view/77323/81182>. Acesso em: 1 jul. 2022.

MARTINS, Vicente de Paula da Silva; CUNHA, Antonio Márcio Reinaldo; CERQUEIRA, Gislaine Costa. **Dona Guidinha do Poço**. A vida das palavras. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. Disponível em: https://pedrojoaoeditores.com.br/wp-content/uploads/2023/07/EBOOK_Dona-Guidinha-do-Poco.-A-vida-das-palavras.pdf. Acesso em: 4 mar. 2024.

MATIAS, Avanúzia Ferreira; MAIA, Janicleide Vidal. Da realidade à ficção: o crime passionnal de Dona Guidinha do Poço. In: SILVA, Fernanda Maria Diniz da *et al.* (org.). **Percursos da literatura no Ceará**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/40308>. Acesso em: 15 jul. 2022.

MENDES, Leonardo. O naturalismo na livraria do século XIX. **Revista Letras**, v. 100, p. 71-90, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/68846/41231>. Acesso em 15 jan. 2021.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira I. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONTENEGRO, Braga. **Correio retardado**: estudos de crítica literária. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.

MONTENEGRO, Tércia. **Oliveira Paiva**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

MUNANGA, Kabengele. **Redisputando a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional *versus* identidade negra. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de tupi antigo**: a indígena clássica do Brasil. São Paulo: Global, 2013.

NEVES, Orlando. **Dicionário de nomes próprios**. Alfragide – Portugal, Oficina do Livro (Grupo LeYa), 2002. *E-book*.

NUNES, Cícera. **O Reisado em Juazeiro do Norte-CE e os conteúdos da história e cultura Africana e afrodescendente**: uma proposta para implementação da Lei nº. 10.639/03. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará – UFC, Faculdade de Educação, Fortaleza, CE, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/2982/1/2007_dis_CNunes.pdf. Acesso em: 5 fev. 2023.

OLIVEIRA, Cláudia Freitas de. **Banquete Literário**: as idéias “científicas” do século XIX nas produções literárias de Fortaleza (O Club Literário). 2000. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2000.

OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. **Figurações da donzela-guerreira nos romances Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço**. 2001. Dissertação (Mestrado) – , Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1590885>. Acesso em: 8 ago. 2022.

PAIVA, Oliveira. A afilhada. In: PINTO, Rolando Morel (org.). **Manuel de Oliveira Paiva**: obra completa. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

PAIVA, Oliveira. Dona Guidinha do Poço. In: PINTO, Rolando Morel (org.). **Manuel de Oliveira Paiva**: obra completa. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção: de 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Prefácio. In: PAIVA, Oliveira. **A Afilhada**. São Paulo: Editora Anhambi, 1961.

PINTO, Rolando Morel. **Experiência e ficção de Oliveira Paiva**. São Paulo: USP /Instituto de Estudos Brasileiros, 1967.

PIZARRO, Ana. La emancipación del discurso. In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina**: palabra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas UNICAMP, 1994. v. 2.

PONTE, Sebastião Rogério de. **Fortaleza Belle Époque**: reforma urbana e controle social 1860-1930. Fortaleza: Edições Demócrata Rocha, 2014.

PORDEUS, Ismael. **À margem de Dona Guidinha do Poço**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**, 18, n. 50, p. 161-193, 2004.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LA COLONIALIDAD del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina, 2000. Disponível em:

<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2021.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. Tradução: Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMA, Ángel. A formação do Romance Latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org.). **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Tradução: Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

RAMOS, Alberto Guerreiro. Patologia Social do “Branco” Brasileiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RAMOS, Silvia *et al.* **Pele alvo** [livro eletrônico]: a bala não erra o negro. Rio de Janeiro: CESeC, 2023. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1kypOaUP0ZgSAAu2NfU8xuZEOeKkbjMAe/view>. Acesso em: 19 nov. 2023.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Dona Guidinha do Poço: o romance onde o Assim É, se Lhe Parece. **Travessia**, Santa Catarina, n. 21, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17205/15778>. Acesso em: 25 ago. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução: Carolina Santos. **Revista Novos Estudos**, p. 75-90, Marc. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2021.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula e outras obras**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018. (Série prazer de ler; n. 11). *E-book*.

ROCHA, Ramon Diego Câmara. Brasilidade escravocrata e branqueamento cultural em Dona Guidinha do Poço, de Manuel de Oliveira Paiva. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2016, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: ENECULT, 2016. v. 1. p. 1-9. Disponível em: <https://cult.ufba.br/ene cult/anais/2894-2/>. Acesso em: 21 maio 2022.

RIBEIRO, Júlio. **A Carne**. Obliqpress. Classics of Brazilian Literature. Google books. 1888. Disponível em: <https://books.google.com>. Acesso em: 26 jul. 2022.

SALES, Antônio. **Novos retratos e lembranças**. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar, 1995.

SAFFIOTI, Heleith. **A mulher na sociedade de classes**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleith. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Lívia Maria Natália de Souza. Poéticas da diferença: a representação de si na lírica afro-feminina. Literatura, cultura e memória negra. **A Cor das Letras**, UEFS, n. 12, 2011 106. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1487/pdf>. Acesso em: 26 jul. 2022.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da braquitude paulistana. 2012. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/publico/schucman_corrigida.pdf. Acesso em: 1 jul. 2020.

SCHUCMAN, Lia Vainer; COSTA, Eliane Silva; CARDOSO, Lourenço. Quando a identidade racial do pesquisador deve ser considerada: paridade e assimetria racial. **Revista da ABPN**, v. 4, n. 8, . p. 15-29, jul./out., 2012. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/247/223>. Acesso em: 7 jul. 2020.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Isabelle B. P. O Relatório Provincial de 1863 e a expropriação das terras indígenas. In: PACHECO DE OLIVEIRA, J. (org). **A presença indígena no Nordeste**: processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.

SILVA, Marisa Corrêa. A tradição oral apropriada como recurso textual irônico em *Dona Guidinha do Poço*. **Boitatá** – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, n. 10, p. 67-76, jul-dez 2010. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/boitata/volume-10-2010/B1005.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2022.

SILVA NETO, Francisco Secundo da. **O Ceará moleque dá um show**: da história de uma interpretação sobre o que faz ser cearense ao espetáculo de humor de Madame Mastrogilda. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2009. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/1271/1/2009_DIS_FSSNETO.pdf. Acesso em: 30 maio 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

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

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

SOUZA, Gabriela Ramos. **Imprensa literária e modernidade**: o naturalismo no periódico *A Quinzena* (1887-1888). 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 2017. Disponível em: 2017. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AQFNLM/1/disserta_o_gabriela_ramos_souza.pdf. Acesso em: 25 nov. 2022.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Dona Guidinha do Poço*, o romance que foi e que podia não ter sido. Revista de Letras **JUÇARA**, Caxias – Maranhão, v. 4, n. 1, p. 188-192, jul. 2020. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2301/1654>. Acesso em: 17 maio 2022.

SOUZA, Wanderson W. Azevedo; DANTAS, Aloísio Medeiros. Variações linguísticas no romance “Dona Guidinha do Poço”. In: **VI Congresso de Iniciação Científica da Universidade Federal de Campina Grande**, 2009. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/31534>. Acesso em: 16 maio 2022.

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

TINHORÃO, José Ramos. **A província e o naturalismo**. Fortaleza: NUDOC. UFC – Museu do Ceará, Arquivo Público do Estado do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **Vida, tempo e obra de Manoel de Oliveira Paiva**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**; tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Letras & Letras, 1998.

WELLEK, René. O nome e a natureza da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Periódicos

BERT, Gil. O Naturalismo. **A Quinzena**. Fortaleza, ano II, n. 1, p. 3-4, 15 jan. 1888.

BERT, Gil. O que vem a ser uma obra naturalista?. **A Quinzena**. Fortaleza, ano II, n. 1, p. 3, 31 jan. 1888.

BERT, Gil. A paixão. **A Quinzena**. Fortaleza, ano II, n. 6, p. 4-5, 16 abr, 1888.

FOLHETIM. **Libertador**: Diário da Tarde. Fortaleza, ano IX, n. 100, p. 2, 30 abr. 1889.

PAIVA, Oliveira. Aos grandes homens. **Libertador**: Orgam da Sociedade Cearense. Fortaleza, ano IV, n. 63, p. 4, 25 mar. 1884, p. 4.

PAIVA, Oliveira. As conferências do Clube Literário. **A Quinzena**. Fortaleza, ano I, n. 14, p. 1, 31 jul. 1887.

PAIVA, Oliveira. Corda sensível. **A Quinzena**. Fortaleza, ano I, n. 1, p. 4-5, 15 jan, 1887.

PAIVA, Oliveira. O ódio. **A Quinzena**. Fortaleza, ano I, n. 10, p. 5, 31 mai. 1887.