



O PICTÓRICO EM *LUZIA-HOMEM*

José Leite de Oliveira Jr.
(Jozefo Lejch)

Prêmio Ceará de Literatura de 1993
3ª edição – 2014

JOSÉ LEITE DE OLIVEIRA JUNIOR
(JOZEFO LEJČ)

O PICTÓRICO EM *LUZIA-HOMEM*

“Prêmio Ceará de Literatura – 1993”

Terceira Edição – 2004

SARAIVA – PUBLIQUE-SE!

<http://www.livrariasaraiva.com.br/produto/7574432>

Imagem da capa:

Maria Dias

Contatos:

Prof. José Leite de Oliveira Junior (Jozefo Lejĉ)

Rua Barão de Aracati, 444/ap.100

60.115-080 – Fortaleza – Ceará

Tel.: (85) 32194402

Cel.: (85) 86120776

<mailto:leiteufc@gmail.com>

<http://www.esperanto.ufc.br/leite>

— Olhe para mim, Luzia, mire-se no meu espelho...

DEDICATÓRIA

ao Prof. Dr. Luiz Tavares Jr.
– pioneiro da Semiótica no Ceará, a quem devo
a generosa orientação deste trabalho;

À Profª. Maria do Socorro e ao Dr. José Leite
– os maiores mestres;

à Maria Dias
– Luzia de meus dias, como o amor do marido;

à Natália, minha filha, à Éris e ao Saulo, meus
netinhos
– com amor e carinho;

ao amigo Eduardo Luz
– romancista, crítico e docente inspirado, em
nome dos colegas do Departamento de
Literatura da UFC;

ao SEMIOCE,
Grupo de Estudos Semióticos da UFC;

ao Cláudio, meu irmão artista, obra inacabada
– em memória;

à mulher cearense
– a eterna Luzia.

Sumário

PREFÁCIO

1 – INTRODUÇÃO

2 – O ENIGMA OU – DO INFORTÚNIO CRÍTICO

3 – O OLHAR COMO PERSPECTIVA

3.1 – O Privilégio da Visão

3.2 – O Juízo do Olhar

3.3 – O Alumbamento

3.4 – O Olhar Platônico

3.5 – O Olhar Demoníaco

3.6 – O Olhar Retrospectivo

4 – O POLÍPTICO FICCIONAL

4.1 – O Espelho

4.2 – Os Quadros Dentro do Quadro

4.3 – Os Quadros Oníricos

4.4 - O Claro-Escuro

4.5 – Relíquias

4.6 – Enfim, a Moldura

5 – FESTIVO CONTRASTE

5.1 – Luzia-Homem: a Experiência Sensorial

5.2 – Tese ou Antítese Naturalista?

5.2 – Luzia-Homem: Romance Impressionista

6 – CONCLUSÃO

7 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

O AUTOR

OPINIÕES

PREFÁCIO

A fortuna crítica de Domingos Olímpio, ao menos no tocante à quantidade, faz jus ao volume pouco alentado de sua produção.

Tornou-se, no entanto, merecidamente conhecido com a publicação do romance *Luzia-Homem*, em 1903, “um desses livros que servem de coluna ao edifício literário nacional”, no dizer de Antônio Sales.

Na linha do regionalismo, atrelado ao tema da seca, tão vigoroso e contundente, na literatura do Nordeste, *Luzia-Homem*, na esteira de *A Fome*, *Dona Guidinha do Poço*, dá sequência ao filão narrativo acerca do fenômeno climático de escassez da chuva e da presença do flamígero sol, com todo o seu cortejo trágico de miséria física e social, com seu incoercível poder de devastação e desorganização da vida econômica das populações rurais nordestinas.

Em virtude de sua temática e, ainda, por causa da singularidade da personagem central, o romance *Luzia-Homem* tem despertado o interesse dos estudiosos da literatura brasileira, tendo em vista a época de seu aparecimento (1903). Pelos procedimentos de estruturação e pelas qualidades estilísticas, pelo tratamento de certos traços psicossomáticos, atribuídos às personagens e pelos recursos linguísticos, postos em prática, na narrativa, é que se aventou propor diversas tentativas de classificação para o romance.

O ensaio de Leite Jr., *O Pictórico em Luzia-Homem*, tem, entre outros méritos, o de estabelecer as coordenadas estilísticas de *Luzia-Homem*, que o fazem, como romance, enquadrado nos parâmetros do Impressionismo literário, ao lado de *Canaã* e *O Ateneu*.

Esse ponto de vista, de natureza estética, foi Leite Jr. buscá-lo com precisão, na narrativa de *Luzia-Homem*, a partir da análise empreendida na intersecção de sistemas simbólicos: o pictórico e o literário, com base na premissa de que “as diversas manifestações semióticas não podem isolar-se umas das outras no ato da comunicação” (Leite Jr.).

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

Partiu, em seu estudo, primeiramente, de uma revisão da fortuna, ou melhor, do “infortúnio crítico” de que padece *Luzia-Homem*, submetendo as poucas e, por vezes, imprecisas e falseadas críticas a uma análise serena e acurada das insuficiências.

Mas não só de infortúnio crítico padece a crítica de *Luzia-Homem*. Como nos adverte Leite Jr., o romance colhe elogios nas apreciações de Massaud Moisés e no julgamento crítico de Teoberto Landim, em *Seca: Estação do Inferno*, que empresta a *Luzia-Homem* “um tratamento teórico à altura merecida”.

Nesse vaivém da crítica, Leite Jr. estabelece as qualidades

ficcionais de *Luzia-Homem*, pois, bem apetrechado com o instrumental da teoria literária moderna, soube ir além dos aspectos menores e fixar as reais linhas de força do romance, em sua especificidade de uma narrativa impressionista, visível nos matizes estilísticos da linguagem, quando a elaborar e a expressar os quadros descritivos ou a caracterização das personagens.

No capítulo “O Olhar Como Perspectiva”, apoiado nos ensinamentos da fenomenologia, em considerações de filósofos e pensadores da estirpe de Aristóteles e Merleau-Ponty, soube visualizar a maneira como o olhar do narrador se espria sobre as coisas e os seres, se derrama sobre o mundo a seu redor, para construir e organizar o mundo ficcional.

Esse olhar “onisciente e olímpico”, a se alastrar sobre tudo, tentando iluminar os homens e os objetos, detém-se mais demoradamente na figura de Luzia-Homem, acompanhando-a ao longo do percurso diegético através de múltipla gama de perspectivas, a partir das várias ópticas, na dependência do ponto de partida da visada, “segundo o lugar ocupado: o povo, os grupos, o amigo, a amiga, o sedutor, o namorado, a mãe, o promotor, o próprio narrador”, na tentativa de construção de uma imagem de Luzia-Homem emoldurada na ambiguidade de um corpo viril e de uma alma feminina, a ser enxergada pelo leitor, num quadro projetado pela ficção.

Como um prolongamento do olhar, Leite Jr. dá continuidade à sua análise, seguindo os passos e os procedimentos da arte da pintura, apoiando-se teoricamente naqueles que, como Borges, Foucault, Bachelard, Uspênsky, para citar apenas os teóricos de maior peso, aplicaram-se ao estudo da linguagem ficcional, do texto literário, com base em recursos interpretativos, a partir de técnicas empregadas na elaboração do texto pictórico.

Entre nós, acredito ser essa aproximação, nos moldes empreendida, com riqueza de confronto e justeza de

comprovação, singular e fecunda, pois foi capaz de enriquecer a fortuna crítica não alentada de *Luzia-Homem*, e trazer, para o conhecimento do romance, a chave elucidativa e esclarecedora dos processos narrativos, postos em prática por Domingos Olímpio.

Conhecedor das técnicas e processos da pintura, do emprego das cores e de aspectos teóricos do desenho, das características adquiridas em épocas diversas, como pintor que também é, Leite Jr. sentiu-se à vontade, moveu-se desenvoltamente em seu elemento, em dissecar o romance de Domingos Olímpio, desfazê-lo em seus componentes mínimos, para recompô-lo em um grande painel pictural, com Luzia, na parte central, varonil e feminina, exposto ao olhar do leitor, a partir de então iluminado e advertido dos novos horizontes a percorrer na narrativa de *Luzia-Homem*.

Luiz Tavares Junior

Prof. Titular de Literatura Brasileira da UFC,

Doutor em Teoria Literária

1 – INTRODUÇÃO

O presente trabalho parte de uma premissa: as diversas manifestações semióticas não podem isolar-se umas das outras no ato da comunicação. Há especificidades, sem dúvida, mas existe também uma interpenetrabilidade, uma correspondência entre os diversos códigos. Parece-nos impensável a absoluta independência de uma forma de arte, qualquer que venha ser sua natureza. Se entendemos o fenômeno artístico desse modo, nada mais natural do que investigar estruturas narrativas em pinturas ou admirar quadros pintados com palavras nas páginas de um romance ou de um livro de poesias. Como imaginar a poesia sem o ritmo herdado da música? Como explicar o enlace sutil de letra e música numa composição popular ou erudita? (Haveria uma fronteira entre uma e outra?!) A arte, segundo sua natureza, vincula-se a um determinado sentido – não resta dúvida de que a música se destina aos ouvidos –, mas todos os sentidos do artista pertencem a um único e indivisível corpo. Janis Joplin dizia cantar com o corpo, com o sexo; Beethoven não parou de compor ao pressentir a surdez; Degas não aposentou os pincéis pelo fato de perder a preciosa acuidade visual, à medida que sua idade avançava... Quanto ao receptor, ao escutar um solo de flauta, nada o impede de que “veja”, na melodia, um pássaro cantando numa paisagem imaginária. Ora, apreciar uma obra de arte é muito mais do que sensibilizar um nervo específico; seria mais exato conceber a relação entre

autor e público, mediante a obra, como uma complexa interação de histórias pessoais – o encontro de dois universos simbólicos.

Aceito o pressuposto, cremos ser possível estudar um fenômeno artístico em sua inespecificidade, ou seja, no “empréstimo” que uma forma de arte faz à outra:

(...) entre elementos de grandeza diferente, como a cultura, a arte em geral, as artes particulares e o texto artístico, existe uma relação de isomorfismo: eles se assemelham não apenas na função, mas também na estrutura.¹

Parece mesmo uma redução, um simplismo, considerar a “interação” semiótica como um “empréstimo”, se empregamos, na leitura de uma obra artística, todos os sentidos. Assim, o “pictórico” em um dado romance não seria propriamente uma “migração” da pintura em favor da literatura, mas o estabelecimento de uma função que já existe na própria literatura, objetivando sensibilizar a memória visual do leitor. Haveria, portanto, um conteúdo, digamos, retórico, e não um artificioso translado semiótico que implicasse uma dívida do escritor para com as artes plásticas. Não é outro o pensamento de Lotman e de Uspênski:

É fundamental (...) o caráter de intersistemicidade da cultura, caráter que permite superar a velha concepção das “especialidades” da arte, por orientar-se mais para uma tipologia das porções macoestruturais que compõem uma cultura, tornadas homogêneas pelo fato de que apenas um

1 Omar CALABRESE, *A linguagem pela arte*, p. 168-9.

“sistema modelador primário”, a linguagem, funciona como mediador de todos os outros, por isso denominados “sistemas modeladores secundários”.²

Seguindo essa linha de pensamento, o que se poderia conceber como “empréstimo” de um sistema semiótico a outro (da pintura à literatura, por exemplo) suscitaria uma nova interpretação. Passaria a ser entendido como uma característica do fazer artístico, qualquer que fosse sua manifestação, pois a arte não é uma exceção, um apêndice dentro do sistema cultural como um todo.

Se há elementos culturais comuns em todas as artes, é incoerente dizer que o pintor fique devendo à arte literária se tenciona representar, na tela, uma cena de batalha, como se tem feito há séculos; tampouco esteve José de Alencar endividado para com a pintura toda vez que se dispôs descrever uma personagem, um ambiente ou uma paisagem utilizando-se de comparações cujo léxico se reporta à visualidade brasileira.

Dentre os diversos romances que tematizam a seca nordestina, selecionamos *Luzia-Homem* (doravante, LH), pela relevância do conteúdo pictórico (tiremos as aspas) no discurso literário. A mesma abordagem, não resta dúvida, poderia ser direcionada a qualquer dos romances da seca, particularmente porque intentam retratar o homem numa paisagem que lhe nega a humanidade. De fato, o mais psicológico dos romances ditos da seca não poderia sonegar visualidade ao drama, ainda que os dados se transfiram para a paisagem interior das personagens. Não fosse assim, que importaria se o ambiente não fosse o Nordeste brasileiro? Que mal faria se os fatos transcorressem num ponto cardeal qualquer, numa geografia absolutamente inespecífica? O romancista da seca é, pelo que depreendemos

2 Idem, ibidem, p. 168.

de seus textos, uma testemunha a olhar a realidade; sua prática assemelha-se em atitude e em resultados estruturais à do pintor expressionista: de fato, já não conseguimos retomar *Vidas Secas*, por exemplo, sem que os tipos portinarescos invadam nossa imaginação como fantasmas.

A escolha de LH como *corpus* de certo modo precedeu a abordagem teórica. Foram os dados desse romance que insinuaram a hipótese de trabalho, que nos induziram a Uspênski, a Borges, a Bachelard e a tantos outros teóricos. O fato de ser possível o cotejo entre a pintura e a literatura constituiu inicialmente uma surpresa e, depois, um desafio, dado o caráter enigmático da obra a ser analisada. E, para decifrá-la, não vislumbrávamos qualquer possibilidade de esclarecimento que dispensasse o apelo aos elementos estruturais da visualidade, de modo que só a pintura redesenharia teoricamente o fenômeno, desvendando em parte o enigma da obra literária. Curioso, instigante e inevitavelmente paradoxal tornou-se o estudo da obra capital de Domingos Olímpio, posto que nos fez colher no espelho da pintura o instrumento revelador da imagem literária. Que as palavras reveladoras de Italo Calvino possam abrir este ensaio e nos conduzam a resultados que justifiquem sua publicação:

Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho.³

3 Italo CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 16.

2 – O ENIGMA OU – DO INFORTÚNIO CRÍTICO

A crítica ao romance LH tem sido caracterizada pela escassez de linhas, pela reticência de argumentos ou até pela atitude iconoclasta e arrogante.

No que pudemos avaliar, Domingos Olímpio sofre de um injurioso infortúnio crítico, fato que o tem condenado à situação de indigência intelectual. O que o salva do ostracismo – e paradoxalmente amplifica o silêncio em torno de seu nome – é a popularidade que seu melhor romance tem desfrutado desde seu lançamento. LH já recebeu homônima interpretação cinematográfica, estando à disposição de um ávido público nas locadoras de videocassete. Hoje, o romance é título obrigatório nas escolas, objeto de curiosa dissecação da parte dos colegiais, na ânsia de responder às “fichas de leitura” encartadas pelas editoras. A edição que nos serviu de base ao presente estudo, confessemos sem qualquer receio de desaprovação, é a mesma que manuseamos ainda no curso secundário, como vêm repetindo gerações de estudantes. Recorreríamos, sem dúvida, à primeira edição, se nosso objetivo fosse estritamente linguístico⁴, ou a uma edição crítica, se houvesse para Domingos Olímpio (grande parte do que produziu ainda não foi encadernado: privilégio, pois, de LH). É inegável não só a

4 Umberto ECO, *Como se faz uma tese*, p. 40.

popularidade desse texto como também o é a parcimônia com que gerações de intelectuais têm discorrido sobre o assunto. É lamentável constatar que o aluno de ontem, leitor de LH, não se tenha convertido no crítico de hoje. Tal despreocupação é inconcebível, considerando-se um escritor que chegou a merecer necrológio de Olavo Bilac.

É sabido que a popularidade não atesta a qualidade de um romance. Muitas vezes, ocorre justamente o oposto: a aceitação em massa pode significar sintoma de modismo, conseguido mediante o apelo a fórmulas de fácil execução e de imediato consumo. São as “receitas literárias” de fácil deglutição, produzidas com intuito meramente comercial e sorvidas estritamente pelo prazer do entretenimento. Há todo um mercado para atender a essa demanda acrítica do chamado “best-seller”. E a popularidade de LH não tem a mesma origem mercadológica. Podemos até aceitar a possibilidade de Domingos Olímpio ter lançado mão de ingredientes populares, como sentimentalismo e tragicidade, para explicar o sucesso da obra, mas é difícil crer que, sem alguma qualidade literária, um livro possa estar em evidência pública, por tanto tempo, sem campanhas publicitárias. A verdade é que resiste LH, indiferente à mudez ou aos sofismas da crítica acadêmica. O que tem sustentado a venda de LH, pelo que podemos deduzir, é a criação de uma personagem enigmática. Tal atributo deve ter levado mais leitores à livraria do que intelectuais à reflexão. Explicado estaria o gráfico de vendas; inexplicável, entretanto, continua o pouco interesse em se decifrar o que de melhor pôde codificar o autor.

Luzia é símbolo e síntese. Simboliza o sertão nordestino, que se caracteriza pelos extremos da seca e do “inverno”, do solo áspero que, à menor pluviosidade, inunda-se de plantas. Para Miécio Tati, citado por Herman Lima, a personagem-terra é “dura, indomável, aparentemente incapaz de verdejar em mostras de felicidade. Caem as primeiras chuvas: e a terra se

cobre de riquezas. Vence Luzia os recalques de sua natureza sertaneja, ama; ei-la a revelar seus sentimentos femininos, puros, naturais (...)”⁵. Também é símbolo para Abelardo Montenegro – o da mulher do Ceará “na luta contra a seca, a emigração e a prostituição”⁶. E é também síntese do telúrico e do clássico, como ressalta Lúcia Miguel Pereira:

Essa cabocla, alma prisioneira de um corpo másculo, viveu o drama de Hermafrodite.⁷

É ainda a mesma estudiosa que sublinha o caráter inequivocamente enigmático da personagem:

Taciturna e forte, solitária e boa, a heroína, a Luzia-Homem, é um dos tipos mais complexos e misteriosos da nossa ficção, com alguma coisa de animal, e até de vegetal, na sua simplicidade aparente, e de muito humano, na vibração interior.⁸

Não bastaria, entretanto, criar uma personagem ímpar para que seu idealizador merecesse inequívoco reconhecimento literário. Seria preciso elevar a elaboração da obra à altura da criação genial, pelo menos é o que a autora aponta como deslize maior de seu criador: “sem grande poder verbal, ataviado demais, sem verdadeiro domínio das palavras (...)”⁹.

Lamentavelmente, a crítica feita, embora lúcida, não tem mais do que cinco páginas, impossibilitando uma argumentação mais alongada, de que resultasse uma

5 Miécio TATI, apud Herman LIMA, *Domingos Olímpio*, p. 13.

6 Abelardo F. MOTENEGRO, apud idem, *ibidem*.

7 Lúcia Miguel PEREIRA, *História da literatura brasileira*, p. 201.

8 Idem, *ibidem*.

9 Idem, *ibidem*.

comprovação mais generosa das objeções levantadas. Não podemos negar a virtude de a estudiosa ter revelado, em tão reduzido espaço, traços dos mais significativos quanto à linguagem e à estruturação do romance. Não esqueceu o problema da classificação da obra como regionalista. Bastante lúcido é o cotejo estabelecido entre Domingos Olímpio, Aluísio Azevedo e – com muita perspicácia – Graça Aranha, antecipando, sem no entanto denominar, a constatação do que mais tarde estudiosos, a exemplo de Afrânio Coutinho, identificariam como Impressionismo literário (não o crítico, mas o ficcional). Afrânio Coutinho, entretanto, não inclui LH no Impressionismo, preferindo a classificação do romance apenas como regionalista.^{10,11}

O artigo de Lúcia Miguel Pereira deixa, inevitavelmente, lacunas. Mas o que dizer dos aspectos negativos levantados sem uma comprovação mais amidiada? Não estaria a estudiosa, por ter sido obrigada a reticenciar, expondo o romance a um posterior negativismo crítico? (Afinal, é Lúcia Miguel Pereira – *magister dixit!*) Aliás, críticas e elogios se entrecruzam. Poucas linhas separam o “autêntico e forte romancista regional”¹² de um ficcionista impotente, senão incompetente:

A grande deficiência deste livro reside no desnível entre a concepção e a execução, na grandeza daquela, na fraqueza desta. O escritor, em Domingos Olímpio, fica muito aquém do criador.¹³

O mesmo artigo, no último parágrafo, adverte sobre a

10 Afrânio COUTINHO, *Introdução à literatura no Brasil*, p. 228-9.

11 Aderbal JUREMA, in Afrânio COUTINHO, *A literatura no Brasil*, p. 249-63.

12 Lúcia Miguel PEREIRA, *op.cit.*, p. 201.

13 *Idem*, *ibidem*, p. 202.

dificuldade de classificação do romance. Quem primeiro reconheceu o problema foi José Veríssimo, que pressentia certo romantismo tardio do romance.¹⁴ Tendo retomado o problema de Veríssimo, Lúcia Miguel Pereira não questiona seu caráter de romance regional, mas alerta para os perigos de uma rotulação descuidada:

Realista na forma, sem os tiques dos nossos naturalistas, talvez simbólico na concepção, sem ser simbolista, regionalista pelo tema, sem colocar o elemento local acima do humano, todas essas tendências ao mesmo passo se completando e se abrandando umas pelas outras, é difícil classificar este livro.¹⁵

Não duvidando das palavras da estudiosa, acreditamos que os dados teóricos hoje existentes já permitiriam equacionar, em parte, tais antagonismos. Levantamos a hipótese de LH se enquadrar como obra impressionista; se os argumentos e a exemplificação deste trabalho se mostrarem suficientes para comprová-la, teremos atingido nosso objetivo maior.

Aparentando ter assimilado certo negativismo crítico, merece especial atenção o artigo de Zulmira Ribeiro Tavares cujo título é “Rembrandts e papangus”. De todas as críticas a que tivemos acesso, esta constitui a mais contundente censura feita ao romance de Domingos Olímpio. Sob pretexto de aquilatar o teor ideológico do romance, a articulista discorre nas paralelas do óbvio, no tocante às relações do intelectual sobralense com o poder, executando-o num julgamento precipitado, cobrando do romancista tudo quanto este não tencionava demonstrar em sua ficção, fato que revela uma visão errônea do sentido que deveria nortear uma análise de texto literário. E o faz sem poupar expressões pejorativas, que,

14 José VERÍSSIMO, apud Lúcia Miguel PEREIRA, op.cit., p. 204.

15 Lúcia Miguel PEREIRA, op. cit, p. 204.

sendo impotentes para aprisionar teoricamente o romance num novo índice, intentam, mediante a vociferação adjetiva, o que lhes falta em substância e consistência. Ressalte-se, ainda, que o artigo revela um manuseio descuidado do romance – fato que esclareceremos adiante.

Para Zulmira R. Tavares, Domingos Olímpio só atinge a verossimilhança por mera distração:

Caminhando por assim dizer na contramão do fluxo narrativo, interceptando e deslocando tipos e circunstâncias falseados, sem qualquer realidade psicológica ou psicossocial – esses operários-retirantes adquirem a sua dimensão de realidade à medida mesma que o autor não os consegue individualizar.¹⁶

Desejando remodelar ideologicamente o autor, afirma Zulmira R. Tavares:

A enorme distância entre narrador e narrado vem a ser a medida de verdade do livro. São duplamente pobres esses pobres de LH, porque além de não terem nada de seu não têm quem os descubra como ser. Ao permanecerem ao longe do livro, rigorosamente outros, permanecem também sempre rigorosamente pauperizados. O autor leva o leitor a eles não por um processo de ligação, mas de síncope.¹⁷

Mas onde estaria essa verdade pretendida pela articulista? Difícil dissertar sobre a verdade, mas é fácil constatar que o romancista foi, pelo menos, testemunha ativa de seu tempo, estando, portanto, mais próximo de uma desejável coerência

¹⁶ Zulmira Ribeiro TAVARES, Os pobres na literatura brasileira, p. 35.

¹⁷ Idem, ibidem.

diante dos fatos. Ideologicamente, observado o contexto em que viveu, o romancista não poderia ir muito além do que foi: um militante republicano.

Nem precisaríamos alegar o valor histórico do político Domingos Olímpio, pois o romance que deixou permite colher dados suficientes de sua visão de mundo, afinal um escritor pode situar-se historicamente pela literatura que reuniu. Domingos Olímpio não descreveu a seca apenas como cenário, mas como antagonista comum a todos os seres. A tragicidade da seca não é amenizada em LH, muito pelo contrário, se entendemos como trágica a miséria que é tratada com oportunismo (aliás, muito bem exemplificado no livro pelo personagem Crapiúna, desempenhando seu papel de “lobo do homem”). O drama da seca, flagrado cruamente, eleva os fatos do plano regional para a esfera universal. Nesse sentido, estão ombreados Euclides da Cunha e Domingos Olímpio: ambos denunciam os fatos nas cores com que os retrataram. Não é casual, pois, encontrarmos a mesma infância sem sorriso em seus textos:

Tinha nos braços finos uma menina, neta, bisneta, tataraneta talvez. E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempos, por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... A face direita sorria. E era apavorante aquele riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de uma gilvaz.¹⁸

Os míseros pequenos, estatelados ao tantálico suplício da contemplação dessas gulodices,

18 Euclides da CUNHA, *Os sertões*, p. 472-3.

atiravam-se às cascas de frutas lançadas ao chão, e se enovelavam, na disputa desses resíduos misturados com terra, em ferozes pugilatos. Era indispensável ativa vigilância para não serem assaltadas e devoradas as provisões à venda, pela horda de meninos, que não falavam; não sabiam mais chorar, nem sorrir, e cujos rostos, polvilhados de descamações cinzentas, sem músculos, tinham a imobilidade de couro curtido.¹⁹

O romancista não apenas escreve; de fato, age mediante as palavras, move-se pelas ações que reconstitui ou que imagina, sofre nas personagens que retrata. Escrever, assim entendido, é uma forma de inscrever-se, pela ficção, na História. Mas não se pode perder de vista o fato de que, por mais realista que pareça, o texto literário ainda terá produzido ficção, espaço-momento em que o sujeito e o objeto se fundem no amálgama do discurso:

Sobretudo, a história proposta pelos escritores não é a de um observador neutro, mas a de alguém que se considera engajado não apenas numa narrativa, mas numa acção que faz prosseguir o próprio objecto da narrativa histórica. Eles têm a consciência de prosseguir essa história por seus actos de escrita; e, quando se trata de agir, a questão dos valores não é evitada sob uma pretensa neutralidade, mas ela deve, pelo contrário, ser reconhecida como fundadora.²⁰

E o que dizer da personagem principal, que sofre como retirante e como mulher? Sendo retirante, compartilha o drama da sobrevivência, ao lado de sua mãe doente; sendo mulher,

19 Domingos OLÍMPIO, *Luzia-Homem*, p. 108-9.

20 Leyla PERRONE-MOISÉS, *História literária e julgamento de valor*, Colóquio Letras, 100: 39.

embate-se contra o mundo masculino, que intenta prostituí-la. Mas Luzia é mulher com excepcional força física, que lhe dá condições de exercer tarefas braçais. Assim, o drama feminino amplifica-se, uma vez que tais atributos transgridem os códigos de uma sociedade moldada à imagem e semelhança do modelo masculino. Tendo assim concebido sua heroína, o autor investiu numa inversão de perspectiva bastante reveladora, questionando o estatuto machista. Esse procedimento tem, naturalmente, seus antecedentes – Aurélia Camargo, por exemplo, em *Senhora*, de José de Alencar; por sua vez, a branca Isaura prova na carne a experiência invertida da escravidão, no romance de Bernardo Guimarães... Inverossimilhança? Não, absolutamente, posto que, nestes casos, o aparente abuso da inversão de perspectiva denuncia a “inverossimilhança”, sim, de uma realidade social que avilta os valores humanos. Concordamos com que o texto literário possa servir a reflexões sociológicas, filosóficas, etc. Afinal, o autor é sempre testemunha de sua época. O mais conservador dos textos literários permite ao estudioso de hoje espreitar dados do passado. Por outro lado, o mais visionário escritor jamais terá revelado, pela obra que lavrou, o segredo da “verdade” de seu tempo. Aliás, interessaria à recuperação dos fatos – sua versão reacionária ou revolucionária? Por certo que não. Mais útil à investigação sociológica do romance seria a sinceridade do artista, ao seu modo, na captação do real. Ao sociólogo da literatura, parece-nos, pouco interessa o modo como o escritor percebeu o mundo, pois sempre haverá subjetividade nessa visão. É necessário que manuseie a obra respeitando a visão de mundo estabelecida, ainda que discorde totalmente de tal ponto de vista. Não acreditamos na análise ideológica ou sociológica que leve o artista ao tribunal, posto que jaz o autor e a obra permanece viva – como documento, estritamente. Assim, o texto que nos lega o passado é o olhar já constituído, irremodelável, e mais – não há como fugir de quem nos serve

como testemunha, não se pode resgatar o passado sem retomar os pontos de vista já construídos. Mais do que um pretensão julgamento de valores, a sociologia do romance deveria portar-se como interpretação de uma outra interpretação:

O texto sociológico é fabricado tomando outras construções simbólicas. Estas constituem a matéria-prima com a qual os analistas da sociedade elaboram seus modelos, suas teorias. As interpretações de primeira mão constituem nossos “documentos”. Dizer que construções simbólicas são documentos não quer dizer que as obras literárias são epifenômenos da realidade social. Os documentos não são a cópia da realidade, mas construções simbólicas de primeira mão. Seus artífices (indivíduos ou coletividades) já operaram um recorte, destacaram aspectos, enfatizaram faces, construíram versões.²¹

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

Diferentemente de Zulmira R. Tavares, Massaud Moisés confia no olhar que Domingos Olímpio lançou sobre a época em que viveu:

Contrariamente a José de Alencar, cujos

21 Lúcia Lippi OLIVEIRA, *Os contrapontos da literatura*, p. 86-7.

romances regionalistas se caracterizavam por uma expressa intenção apologética, o sertanejismo de *Luzia-Homem* procura respeitar fielmente a realidade dos fatos, por mais cruentos que sejam.²²

O próprio Domingos Olímpio, pelo que se pode inferir de notas autobiográficas, sentia-se testemunha de seu tempo:

Através das suas páginas traduzi o drama da seca num realismo que se ressentia dos impulsos do meu temperamento, e retratei paisagem que foi teatro da minha saudosa mocidade, no meu grande amor pela natureza cearense.²³

Aliás, testemunha que não se nega a subjetividade, declinando, no depoimento acima, a retórica cientificista, fato incomum para sua época.

Também Lúcia Miguel Pereira, em que pese a restrição formal, destaca, como virtude da obra, a coerência diante da realidade: “As descidas de forma e mesmo de estrutura não impedem *Luzia-Homem* de ser forte, denso e verdadeiro.”²⁴

Se para muitos estudiosos a personagem principal é um verdadeiro símbolo, para Zulmira R. Tavares, muito pelo contrário:

(...) só subsiste no livro na sua condição de sugestão não realizada; é um abuso da inverossimilhança, um monstro ficcional, as razões que a fazem fêmea e macho, rude e terna, viril e feminina, embaralham-se,

22 Massaud MOISÉS, *A literatura brasileira através dos textos*, p. 242.

23 Domingos Olímpio, apud Herman LIMA, op. cit., p. 8.

24 Lúcia Miguel PEREIRA, op. cit. p. 204.

desmentem-se, são mesmo de grande comicidade.²⁵

Fica assim reduzido o enigma de Luzia, na visão da articulista, apenas às intenções do autor. No plano da realização discursiva, a personagem não passaria de um embuste.

Se há uma virtude no artigo em questão, certamente está insinuada no título – “Rembrandts e pagangus”. A insinuação adverte o leitor das referências pictóricas do romance. “Rembrandts” (e não Rembrandt...) seriam os acenos que a obra faria à cultura europeia – acenos submissos, segundo o artigo, à “cultura oficial”. “Papangus”, por sua vez, representaria a folclorização da “cultura popular”. Mesmo discordando da dicotomia proposta, reconhecemos que a ensaísta percebeu a presença de uma das virtudes da obra: a intersecção semiótica entre a pintura e a literatura. Lamentavelmente, a obsessão em demarcar e vigiar ideologicamente o autor acabou por obscurecer o achado, inviabilizando um tratamento teórico substancioso. Nada mais evidente do que o título do artigo, para comprovar o argumento: traz a descoberta do pictórico nos substantivos “Rembrandts” e “papangus”, mas emprega-os no plural, aviltando no nascedouro o que poderia ter sido uma chave para desvendar o que a crítica sobre LH tem, quando muito, reticenciado.

Desejando cobrar do autor um posicionamento nacionalista e autenticamente popular, a ensaísta mostra-se indignada pelo simples fato de Luzia ter sido introduzida no plano ficcional pela visão de um estrangeiro: o francês Paul. A incursão breve desse personagem é, pelo que teremos oportunidade de demonstrar, um “quatro dentro do quadro” (expressão de Jorge Luís Borges). Perde assim a articulista uma oportunidade

25 Zulmira Ribeiro TAVARES, op. cit., p. 59.

apreciar outro belo quadro, trocando “referência” por “dívida” de Domingos Olímpio para com Rembrandt e Espanholetto, acusando o autor de estar alardeando sua visão distorcida sobre a miséria, que teria sido apresentada como “virtude de pessoas resignadas” e, por isso mesmo, “superiores” às contingências sociais e econômicas que determinaram sua condição de classe social.

Não escapa de igual rastreamento, pelos mesmos motivos, nem a caracterização de Raulino Uchoa, pela simples fatalidade genética de apresentar, no romance, feições que não se enquadram no paradigma de sertanejo concebido por Zulmira R. Tavares. Eis um pouco da descrição desse personagem, como vem no romance:

Nessa ocasião, chegou Raulino, sertanejo muito afamado, alto, todo músculos, de cabelos vermelhos e olhos azuis, genuíno tipo bretão, bravo e meigo, contador de histórias maravilhosas de grande voga.²⁶

Se o autor considerou como autênticos esses traços étnicos, não o fez sem motivos. Não será seu tipo étnico, um tanto mais ou um tanto menos europeizado, que o habilitará como narrador do sertão. Podemos, pelas narrativas do próprio Raulino, descobrir as razões genotípicas de seu fenótipo:

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

26 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 67.

sangue essa gente de Xerez. Somos todos Furnas...

– Que feio nome?

– É meio esquisito, mas é de gente muito graúda, de muitas posses e honrarias, espalhada por estes sertões numa parentalha, que nunca mais se acaba, como a gente dos Olhos-d’Água do Pajé, os Rochas e os Cavalcantes.²⁷

O Jaguaribe, de onde seria oriundo, foi cenário trágico da colonização do Ceará. Em suas margens, desde o início do século XVII, já se estabeleciam fazendas de gado. Este dado pouco acrescentaria ao nosso argumento sobre o aspecto europeizado de Raulino, não fosse este proveniente de famílias poderosas. A colonização do Jaguaribe – e do Ceará, por extensão – não se deu pela miscigenação, e sim, pelo extermínio:

Foi nas margens do Jaguaribe que houve as guerras mais acesas da conquista; verdadeiras algaras, de quase cem anos, nas quais pereceu a população primitiva, em proporção espantosa.²⁸

De modo que o berço explica a etnia. Seria falso, em nome de uma estética satisfação a um estereótipo, fazê-lo um mulato ou um caboclo. Se pareceu demasiado branco, o personagem, por que a ensaísta não desconfiou de seu saber e não foi consultar um Capistrano de Abreu, um Raimundo Girão ou mesmo um polígrafo, como João Brígido? Na certa, porque se fiava na imagem preconcebida do nordestino, como afirma Marta Campos:

A formação de estereótipos deformadores da

27 Idem, *ibidem*, p. 204.

28 Euclides da CUNHA, *Os sertões*, “Morte do Conselheiro”.

constituição do homem nordestino, pelo ressaltamento valorativo das diferenças em relação ao sulino, se dão na mesma dicotomia entre inferior e superior.²⁹

O viés expresso no texto de Zulmira R. Tavares talvez resulte de uma expectativa frustrada quanto à imagem do que seja o tipo nordestino, o que faz lembrar certa visão colonizadora centro-sulista acerca do Nordeste:

O colonialismo considera as culturas dependentes como inferiores e as lê com pressupostos da sua.³⁰

Se Domingos Olímpio pecou por inverossimilhança, também o fez Graciliano Ramos, pois assim descreve o seu personagem mais famoso, que é Fabiano.

E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. 28³¹

Também Euclides da Cunha encontrou um sertanejo com semelhantes características fenotípicas:

Viu-se, pela primeira vez, um jagunço bem nutrido e destacando-se do tipo uniforme dos sertanejos. Chamava-se Bernabé José de Carvalho e era um chefe de segunda linha.

29 João BRÍGIDO, *Antologia de João Brígido*, p. 424.

30 Marta CAMPOS, *Colonialismo cultural interno: o caso Nordeste*, p. 32.

31 Idem, *ibidem*, p. 38.

Tinha o tipo flamengo, lembrando talvez, o que não é exagerada conjectura, a ascendência de holandeses que tão longos anos por aqueles territórios do Norte trataram com o indígena. Brilhavam-lhe, varonis, os olhos azuis e grandes; o cabelo alourado revestia-lhe, basto, a cabeça chata e enérgica.³²

Contrariando as palavras depreciativas já aludidas, é possível colher elogios ao romance, ainda que sucintos, como o de Massaud Moisés:

(...) Luzia-Homem enfileira-se junto do melhor que nosso Realismo produziu, e cooperou para o clima de interesse efetivo pelo Nordeste que viria a fomentar o romance engajado de 1930, com Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e outros.³³

Se há erros, em LH, não chegam a excluí-lo de uma rica tradição regionalista. O fato de o seu autor ter uma visão mais ou menos europeizada, na verdade, não lhe confere atributos exclusivos, como é possível deduzir das palavras de Afrânio Coutinho:

Uma característica, porém, do nacionalismo brasileiro, quer se traduza na ordem espiritual ou física, é que não se faz, a não ser na fase digamos heroica de nossa vida, “contra” nenhum país ou povo. Ao contrário, ele essencialmente assimilador. Todas as contribuições exteriores são bem-vindas e transformadas, pela ação aculturadora e miscigenante, em elementos que se dissolvem

32 Graciliano RAMOS, *Vidas secas*, p. 18.

33 Massaud MOISÉS, op. cit., p. 242.

no todo.³⁴

Mas existem sinais de inversão, no quadro da crítica à obra de Domingos Olímpio. Teoberto Landim, em *Seca: a estação do inferno*³⁵ redimensiona o que se costuma denominar de “ficção da seca”, construindo argumentos de sociologia da literatura em contraposição aos mais arraigados preconceitos. Nesta tese, LH perde a primazia de obra fundadora do romance da seca, mas recebe um tratamento teórico à altura merecida, que nos dá a certeza de que o enigma que cerca a obra já começa a ser desvendado.

34 Afrânio COUTINHO, *Introdução à literatura no Brasil*, p.23.

35 Teoberto LANDIM, *Seca: a estação do inferno*, passim.

3 – O OLHAR COMO PERSPECTIVA

3.1 – O Privilégio da Visão

O olhar ensina um pensar generoso que, entrando em si sai de si pelo pensamento de outro que o apanha e o prossegue. O olhar, identidade do sair e entrar em si, é a definição mesma do espírito.³⁶

O significado do olhar, em LH, começa com o próprio título da obra, ou melhor, com o prenome da personagem principal, Luzia, no que sugere etimologicamente. Vem do latim: *lux*, *lucis*, que remonta à raiz grega *leuk*, “brilhar”³⁷. Luzia é a que se mostra, a que é exposta à luz, aos olhos de todos, para que possam todos reconhecer sua verdade como ser. Luzia é aquela que deve ser julgada. Ao significado desta palavra, junta-se uma outra, que representa seu estigma de mulher masculinizada, de modo que seu maior conflito, sua maior luta (que é interior, também), é ver-se como é e fazer com que todos

36 Marilena CHAUI, "Janela da alma, espelho do mundo", in: Aduino NOVAES (org.), *O olhar*, p.61.

37 Antônio Geraldo da CUNHA, *Dicionário etimológico Nova Fronteira*, p. 484.

a vejam em sua autenticidade, em sua natureza, em sua verdadeira luz. E, de fato, o romance pode ser entendido como um tribunal onde se desenvolvem unidades dramáticas protagonizadas por Luzia (depoimentos), sobre a qual se voltam todos os olhos – dos outros personagens, do narrador e do leitor (e até de Luzia sobre si mesma). Cada um na sua posição, no seu ponto de vista, formará uma opinião, um juízo sobre a protagonista. Tal maneira de dispor os personagens e de expor a imputada – e nessa condição estariam Teresinha e Alexandre – poderia ser explicada pela formação jurídica do autor, porém o romance em foco é mais do que uma ficção causídica. Se o olhar desempenha nele uma função assim relevante, isso não pode ser visto como decorrência direta dos fatos biográficos. Não é o jurista, neste caso, o pai do romancista. O privilégio da visão é uma constante na cultura ocidental e tem raízes bem assentadas na Grécia antiga:

Por que espantar-nos, afinal, com o privilégio do olhar? Não tem sido a história da filosofia o interminável debate entre o ser e o parecer, o aparecer e o parecer, o parecer e o ser? Não é a teoria do conhecimento a longa Dialética do Esclarecimento?³⁸

Já Aristóteles considerava o privilégio da visão sobre os demais sentidos. A visão seria aquele que mais precisamente proporciona discernimento ao observador (e prazer, obviamente). Toda uma linguagem todo um léxico filosófico vem desenvolvendo-se sob o signo do olhar, mais do que qualquer outro sentido, mesmo da competente audição:

Dos cinco sentidos, somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do

38 Marilena CHAUI, op. cit., p. 44.

conhecimento. Os demais, ou estão ausentes ou operam como metáforas da visão.³⁹

E não seria o romance (quando mais a literatura se aproxima dos fatos), posto que a arte também é uma forma de conhecimento, que se negaria a acolher a metáfora do olhar. Em LH, a metáfora se estabelece em nível paratextual, ainda no título. E é constatada tanto no léxico do narrador como dos personagens:

Cercava o edifício em construção, um exótico arraial de latadas, de choupanas, de ranchos improvisados, onde trabalhavam carpinteiros, falqueando longas vigas de pau-d'arco, frechais de frei-jorge e gonçalo-alves, ou serrando e aplainando cheirosas tábuas de cedro.⁴⁰

– Então, o Alexandre?...

– Avançou para ele que nem uma fera, e o cabra ficou branco como um defunto. Todo o homem de más entranhas, à traição, é cascavel, mas peito a peito, é medroso. Alexandre já andava com ele de olho por sua causa...

– Por mim?!...⁴¹

Da parte do narrador, as descrições são inúmeras, por toda a obra; e – o que restaria de expressivo nas palavras do narrador, sem o conteúdo visual, no trecho selecionado, de termos como “exótico”; sem a precisão descritiva das cercanias da construção; sem o acompanhamento minucioso da tarefa dos carpinteiros – “falqueando”, “serrando”, “aplainando” (o fato de estarem no gerúndio como que perpetua a sugestão cinética) – ; sem a especificação da qualidade das madeiras e de suas

39 ARISTÓTELES citado por Marilena CHAUI, op. cit., p. 37.

40 Domingos OLÍMPO, *Luzia-Homem*, p. 13.

41 Idem, *ibidem*, p. 29.

dimensões? Tudo isso vem evocar a visão. Mesmo a lexicalização associada ao olfato (em “cheirosas”) e à audição (no que se pode depreender dos movimentos flagrados) faz-se tão-somente para que o leitor possa “ver” melhor a cena.

Da parte dos personagens em diálogo, as sugestões visuais podem ser interpretadas como uma avaliação moral: Crapiúna, o antagonista, vem “branco como um defunto” e traiçoeiro como “cascavel”; já Alexandre, ligado afetivamente à protagonista, é valente “que nem uma fera”, “já estava como ele de olho”...

Em LH, o narrador oferece ao leitor não apenas uma, mas múltiplas perspectivas, como se dá numa investigação, não deixando de lado o próprio ponto de vista. O romance, no tocante à trama de perspectivas, organiza-se como uma longa sessão em que se expõe a sofrida Luzia diante do público, na figura de júri. Este é constituído de várias ópticas, segundo o “lugar” ocupado: o povo, os grupos, o amigo, a amiga, o namorado, a mãe, o promotor, a mulher do promotor, o sedutor, o próprio narrador, jurisconsulto, com cuja especulação tenta orientar os olhos do leitor à imagem de Luzia. O narrador, assim constituído, tudo empreende na defesa de Luzia de modo que o leitor – o último a julgá-la – possa reconhecer-lhe a imagem verdadeira, a da Luzia-Mulher subjugando, pelos argumentos narrativos (fatos reconstituídos), o simulacro másculo resultante de falsas perspectivas. Cabe assim ao leitor, ante a personagem, duvidar do que dizem, a fim de certificar-se do que ela é: afastando o falso e identificando o que há nela de verdadeiro, cabendo, pois, ao leitor fazer justiça.

Mediador de todas as visões que se voltam para Luzia, está o narrador. Ele dispõe de um olhar “olímpico”, divino, posto que observa o que cria, criando para que se olhe – para que, assim, se discirna o certo do errado, o bom do mau conceito. O narrador harmoniza, sob seu controle, todas as visões, e tem a

própria, de modo que o leitor possa contemplar sem equivocarse, em sua perspectiva de observador ausente, entretanto privilegiado. O olhar do narrador, que tudo guarda e observa, é o de uma divindade narrativa, é:

Deus, théos, é Theoreion, olhar eterno que contempla tudo porque tudo cria, ver sendo, para Ele, criar do nada; enquanto o homem é Theoreticon, olhar receptivo que contempla a obra da luz. Se o homem vê, é porque Deus, olhando-o, o faz vir ao ser para que possa ver (...)⁴²

Por isso a uns dá uma visão mais correta e a outros, a falsa visão, do que decorre todo um processo de desequilíbrio, quando o aparente e falso obnubilam a visão da verdade ante determinados seres narrativos.

No final, porém, triunfará a luz, e Luzia estará identificada, sendo essa constatação um privilégio do leitor, aquele que estudou todos os modos de ver a personagem, nas diversas perspectivas projetadas pelo narrador.

3.2 – O Juízo do Olhar

Entendido o sentido de perspectiva nessa obra como a orientação do olhar que estabelece um juízo valorativo,

42 Marilena CHAUI, op. cit., p. 39.

examinemos agora esse olhar judicatório, que outra coisa não é do que a articulação de um sujeito, um objeto e uma mediação; nada mais do que esses três elementos articulados, simples na visualização, porém complexos, se tentarmos capturar-lhes a essência:

Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos – fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de “opiniões” mudas, implícitas em nossa vida. Mas essa fé tem isso de estranho: se procurarmos articulá-la numa tese ou num enunciado, se perguntarmos o que é este nós, o que é este ver e o que é esta coisa ou este mundo, penetramos num labirinto de dificuldades e contradições.⁴³

Opondo-se ao racionalismo, Merleau-Ponty propõe em suas teses uma revisão da dicotomia entre sujeito e objeto, o que implicaria todo um esforço de reeducação filosófica, para que o conhecimento decorrente do ato de olhar se aproxime de um olhar natural, sensual, que se “contamina” com o que vê, ao contrário da assepsia racionalista cartesiana.

Em LH, o olhar é sempre um gesto avaliativo, decorrente do qual os personagens demarcam os limites de sua coexistência. A expressão maior desse olhar como ato demarcatório de espaços é o preconceito, capaz de determinar a exclusão do grupo. Acima de todos os olhares, entretanto, paira o panoptismo do narrador, com seu todo-poderoso saber judicativo. Para ele, a verdadeira Luzia já existe em essência (não se pode perder de vista a onomástica: Luzia é luz...). Mas o observador rotineiro da protagonista mostra-se incapaz de enxergá-la no âmago; para a grande maioria dos personagens,

43 Maurice MERLEAU-PONTY, *O visível e o invisível*, p. 13.

só o estigma é visível:

– Aquilo nem parece mulher fêmea – observa uma velha alcoveta e curandeira de profissão. – Reparem que ela tem cabelos nos braços e um buço que parece bigode de homem...⁴⁴

Se assim pensam esses seres narrativos, ao narrador, a quem interessa a revelação da verdade, Luzia é outra:

Sob os músculos poderosos de Luzia-Homem estava a mulher tímida e frágil, afogada no sofrimento que não transbordava em pranto, e só irradiava, em chispas fulvas, nos grandes olhos de luminosa treva.⁴⁵

E o narrador não economiza metáforas em sua revelação, concentrando nos olhos da personagem todas as características femininas que se tornam invisíveis no corpo. Se os seus olhos irradiavam “chispas fulvas”, é porque refletiam com o ouro; se eram fulvos esses raios, é porque o brilho era escuro, contido, confuso. Sim, havia ali uma grande alma feminina, enterrada como um tesouro, somente perceptível àqueles que se dispusessem desentranhá-lo das profundezas da aparência. Estaria explicado o paradoxo: ela só se permitiria revelar (luz, Luzia) a quem tivesse clarividência para pressentir, sob as trevas, a luz palpitante (a verdade, a alma). Mas que olhar seria competente para reconhecê-la? Quem seria capaz de enxergar a luz na negação da própria luz? A resposta, por certo, estaria no “olhar natural” (Merleau Ponty), aquele que, sendo puro de intenções, reconhecesse na alma de Luzia o espelho da natureza: um olhar assim revelador se inviabilizaria, caso se

44 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 16.

45 Idem, ibidem, p. 26.

estabelecesse na relação entre sujeito e objeto (relação que inevitavelmente separa os seres no ato do conhecimento); só seria possível numa “identificação de almas” (interação de dois sujeitos num único ser, num ato de reconhecimento, visto que a verdade, enquanto instauração da natureza, já existiria como tal, bastando apenas reencontrá-la). Somente quem identificasse com a de Luzia a própria alma, ou seja, quem a amasse, é que iria ter a clarividência reveladora da verdadeira luz, pela janela daqueles “grandes olhos”.

A natureza, segundo muitos filósofos (o que é ratificado por inúmeros artistas), é a expressão da verdade, não sendo, por isso, passível de críticas. Assim, toda distorção seria resultante do modo como o sujeito percebe o objeto. Nem mesmo os olhos se enganam, posto que são atributos naturais, como se pode constatar nas palavras de Lucrécio:

Todavia, de nenhum modo concebemos que se enganem os olhos. De fato, é função deles distinguir onde está a luz e a sombra; mas se a luz ou as sombras são as mesmas que anteriormente havia num ponto e que passaram para outro, ou se antes tudo sucede como já dissemos, isto é o que deve discernir o raciocínio do espírito, visto que os olhos não podem conhecer da natureza das coisas: não se deve, portanto, atribuir aos olhos o erro do espírito.⁴⁶

3.3 – O Alubramento

46 LUCRÉCIO, *Da natureza*, p. 134.

Em LH, poucos personagens têm o privilégio de enxergar além das aparências. Dentre estes, está Teresinha, que experimenta verdadeiro alumbramento⁴⁷ (com a permissão de Manuel Bandeira), ao ver Luzia no banho:

Uma vez, estando ela a banhar-se, depois de cheio grande pote, na cacimba aberta no leito de areia do rio em sítio distante dos caminhos e aguadas mais frequentadas, surpreendeu-a Teresinha (...)

(...) Exposta à bafagem da madrugada, Luzia de pé, em plena nudez, entornava sobre a cabeça cuias d'água que lhe escorria pelo corpo reluzente, um primor de linhas vigorosas (...). Ao perceber desenhar-se no lusco-fusco da neblina matinal, já perto, o vulto da moça a contemplá-la, soltou um grito de espanto e agachou-se, cruzando os braços sobre os seios.⁴⁸

O olhar de Teresinha, sobre aquela que doravante seria sua melhor amiga, volta-se para a constatação de uma beleza feminina que não se mostrava ao comum das pessoas. Mais que isso, fez-se a pintura de um quadro em que duas formas de beleza se entrelaçam. O espírito de Teresinha, ao contemplar o belo, constatou o bem, seu o valor moral subjacente. Teresinha, no entanto, tem um corpo maculado; Luzia, que é observada,

47 Manuel BANDEIRA, Poesia completa e prosa, p. 213:

“Lá longe o sertãozinho de Caxangá
Banheiros de palha
Um dia vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento”

48 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 27.

não apresenta marcas de um “desvio de comportamento”.

Para o narrador, coerente com a visão de mundo de seu tempo, conforme observou Teoberto Landim:

(...) a perda da moral tem seus reflexos imediatos no corpo físico, como se a virgindade fosse elo de ligação entre ambos, acarretando uma degradação total da vida.⁴⁹

Se o corpo de Teresinha não parece marcado no trecho selecionado, é que seu “desvio” não lhe maculou totalmente a essência, que será reforçada com a amizade benéfica de Luzia, como uma espécie de purificação. A partir desse momento revelador, além de Teresinha rever o conceito que fazia (porque todos o faziam) da protagonista, modificar-se-á progressivamente, o que se efetivará no final do romance, quando ela reencontra sua família. O narrador reveste o sentido moral da beleza com metáforas pictóricas: a de Teresinha, como a anunciar sua recuperação moral; e a de Luzia, que se revela, salvando, como um bálsamo, sua amiga da total perdição. Para Teresinha, Luzia não constitui um objeto externo ao seu olhar, já que, neste caso, o sujeito identifica no objeto algo da própria essência, um espelho que refletiria a imagem deste sujeito. Não se trata, pois, de um ato racional de conhecimento, mas sim, de um ato intuitivo de reconhecimento de si, na imagem do outro: a empatia.

49 Teoberto LANDIM, *Seca: a estação do inferno*, p. 227.

3.4 – *O Olhar Platônico*

Acompanhando a narrativa, é fácil verificar que o juízo é aparentemente resultante de uma atomística lucreciana, ou seja: desintegrada pelo olhar (afinal, olhar é decompor, analisar), Luzia, enquanto objeto, experimentaria sua reintegração (síntese e reconhecimento) junto a um pequeno número de personagens: a mãe (Josefa), Teresinha, Alexandre, Raulino e o casal interessado na confirmação da justiça quando da prisão injusta de Alexandre (o promotor e a esposa). Mas somente ao leitor será proporcionada a melhor visão, por ser a síntese de todas as visões dispostas pelo narrador, a fim de que, ao termo da leitura, a sentença coincida com a verdade imanente (reconstituição de todas as decomposições da imagem de Luzia).

Dissemos que o romance LH não poderia ser reduzido a uma ficção jurídica; entretanto, conforme Alfredo Bosi:

Alguma coisa a ciência aprende da ficção quando pretende chegar ao realismo absoluto.⁵⁰

Não estaria, assim, esclarecida uma das motivações genéticas desse romance? Nele se desenvolvem dois grandes julgamentos: um formal, outro informal. O primeiro é o de Alexandre, acusado de ter desviado recursos destinados aos flagelados; o outro recai sobre Luzia, notadamente em função de seu reconhecimento como mulher. Enfim, não é suficiente, para o narrador, apresentar as visões distorcidas, os simulacros

50 Alfredo BOSI, *O olhar*, p. 69.

produzidos pelo espírito vulgar; mais que isso, importa considerar o valor moral dessas concepções. Essa avaliação é que afasta ideologicamente o autor de uma hipotética filiação lucreciana. Se podemos reconhecer uma física lucreciana, ao considerarmos a mecânica do olhar, o sentido moral dessa física é radicalmente oposto, no pensamento expresso no romance; do contrário, não estaríamos estudando um romance da seca, mas um hino em louvor à vida e ao prazer, já que Lucrécio entende a vida como instante de luz engastado na eterna escuridão, que é a morte (o que nos faz pensar novamente em *Bandeira*)¹⁷. Ao contrário, a vida, em *LH*, é dolorosa – os personagens padecem como Tântalo: descubrem o motivo do prazer, mas não podem dele usufruir. Não se consome o idílio entre Luzia e Alexandre, embora haja provas de um sincero sentimento amoroso entre eles. Luzia morre a poucos passos da felicidade ao lado de Alexandre. Por que o narrador impede a efetivação da felicidade e o império do prazer? A resposta parece estar na escola filosófica que se opõe diametralmente ao epicurismo, ou seja, no platonismo⁵¹. No entender do idealismo platônico, a vida verdadeira não é a que se vive; esta não passa de um espectro da existência ideal.

Mais importante do que viver, em *LH*, é lutar pelo triunfo da virtude e da verdade. E tais atributos caracterizam o casal de namorados, que afinal saem vitoriosos, isto é, satisfazem a requisitos da moral idealista e são reconhecidos por isso; Alexandre é publicamente considerado vítima do arдил de Crapiúna, graças à intervenção de Teresinha; e Luzia conquista sua glória pelo amor (a virgem do Ipu ou a santa de Siracusa?). O sacrifício de Luzia sublinha, pois, o caráter idealista do livro, não especificamente vinculado ao platonismo grego, mas ao neoplatonismo cristão. Seu martírio reedita a hagiografia da santa que lhe emprestou o nome:

51 Alfredo BOSI, op. cit., p. 68.

Perseguida ao tempo de Diocleciano, morreu defendendo sua virgindade.⁵²

Santa esta que, segundo a tradição, é protetora dos olhos. No Nordeste, seu culto está associado à expectativa de chuva, fielmente reconstituída por Euclides da Cunha:

É a experiência tradicional de Santa Luzia. No dia 12 ao anoitecer expõe ao relento, em linha, seis pedrinhas de sal, que representam, em ordem sucessiva da esquerda para a direita, os seis meses vindouros, de janeiro a julho. Ao alvorecer de 13 observa-as: se estão intactas, pressagiam a seca; se a primeira apenas se deliu, transmutada em aljôfar límpido, é certa a chuva em janeiro; se a segunda, em fevereiro; se a maioria ou todas, é inevitavelmente benfazejo.⁵³

Esses olhos, recorrência léxica constante na obra, também são reiterados na simbologia cristã. Por isso, o fato de Luzia ter arrancado os olhos de Crapiúna não deve ser tomado como tirada naturalista, em moda à época de Domingos Olímpio, mas como simbologia cristã. Pelo menos é o que se pode deduzir do Evangelho de Mateus, em “Do adultério”:

Se o teu olho direito te faz tropeçar, arranca-o e lança-o de ti; pois te convém que se perca um dos teus membros, e não seja todo o teu corpo lançado no inferno.⁵⁴

52 “Luzia-Homem”, *Grande enciclopédia Larousse cultural*, v. VII, p. 2044.

53 Euclides da CUNHA, *Os sertões*, p. 106.

54 Mateus, *A Bíblia Sagrada*, cap. 5, vers. 29.

Acrescente-se que o cristianismo, uma vez assimilado o platonismo, inovou-o com a ideia da ressurreição da carne: desfaz, pois, a dicotomia platônica entre corpo e alma. Seguindo esse raciocínio, o narrador permite somente a visão do simulacro de Luzia para a grande maioria dos que a observam. Mas ao leitor, constatada a precariedade das múltiplas e distorcidas perspectivas, permite que se contemple o *eidós* platônico de Luzia, já que o narrador constitui uma “divindade” narrativa e a leitura, assim entendida, um convite à revelação do que só ao ser onisciente é permitido perceber. Estabelece-se, desse modo, uma verdade ficcional, mais verdadeira do que a visão real (esta só alcança os simulacros). E desse modo o leitor pode vê-la com “olhos ideais”: Luzia-Mulher. Invertida a perspectiva, vê-se claramente o ser feminino que se ocultava no plano real, que é o das aparências.

Passemos agora a Teresinha, personagem fundamental, tanto pela função que desempenha para a aproximação de Luzia e Alexandre com pelo espelhamento que possibilita à protagonista:

– Olhe para mim, Luzia; mire-se no meu espelho... Eu já lhe quero bem, como parente minha, por isso falo-lhe assim. Veja como estou pagando os meus pecados; veja a minha desgraça e a quanto estou sujeita...⁵⁵

Teresinha é aquela que já consumiu sua vida em prazeres:

E para viver de acordo com seus próprios códigos de moral, afasta-se da família e dos amigos, articula seu *modus vivendi* conforme seus interesses em impulsos que a condicionam

55 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 32.

a este desvio, à marginalidade.⁵⁶

E que paga duramente, como salientam as palavras de Teoberto Landim, com a proscricção: paga seus pecados no inferno da marginalidade. Desejando “levantar-se” da prostituição, particularmente quando encontra sua família, que chegava de retirada a Sobral, ela entrega-se a tarefas supliciantes e inferiores; oferece-se como “escrava branca” à própria família, assumindo autoflagelar-se a fim de reencontrar a essência perdida:

– É o castigo, castigo merecido pelos meus pecados, que são muitos. Não peço que me perdoe, mas tenho padecido tanto com o abandono, que não poderei viver mais sozinha no mundo. Rogue a papai que não me bote para fora de casa. Embora não me tenha mais como filha, porque morri para ele, deixe que eu fique, como negra cativa.⁵⁷

As palavras de Teresinha dirigidas à mãe não escondem a concepção neoplatônica do autor, pelo que Alfredo Bosi nos esclarece:

A mortificação dos sentidos, o desapego a toda fantasia e a renúncia ao prazer com o seu repertório de negações foram considerados pelo neoplatonismo medieval como condições necessárias para aceder à *visio beatifica*: contemplação do Espírito pelo espírito e clímax de um *itinerarium mentis* que supera tudo quanto chegou ao homem pela via corpórea.⁵⁸

56 Teoberto LANDIM, op. cit., p. 230.

57 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 184.

58 Alfredo BOSI, op. cit., p. 31.

3.5 – *O Olhar Demoníaco*

Vejam, finalmente, a perspectiva de Crapiúna, cujo olhar representa moralmente o máximo afastamento entre o sujeito e o objeto (humano). Não há olhar que mais se aproxime da hipérbole, como o deste soldado; e não é outro, senão o seu, o olho extirpado para que a virtude triunfasse. Nele, a expressão do olhar mereceu todo um tratamento linguístico especial, elemento recorrente por toda a narrativa: “olhos congestionados”⁵⁹, “sarcástico olhar de desafio”⁶⁰, “Crapiúna encara desconfiado”⁶¹, “de olhar fulvo, ensanguentado”⁶², “dardejava sobre Teresinha olhos ferozes”⁶³, “Crapiúna olhava de soslaio”⁶⁴, “botava-me uns olhos ensanguentados que me varavam”⁶⁵, “com os olhos injetados por uma congestão de cobiça e raiva impotente”⁶⁶, “Os olhos injetados, fulgiam de volúpia brutal, louca, fixando-se desvairados em Luzia”⁶⁷.

Os olhos de Crapiúna têm feição animalesca:

59 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 31.

60 Idem, *ibidem*, p. 34

61 Idem, *ibidem*, p. 125.

62 Idem, *ibidem*, p. 127.

63 Idem, *ibidem*, p. 149.

64 Idem, *ibidem*, p. 130.

65 Idem, *ibidem*, p. 152.

66 Idem, *ibidem*, p. 203.

67 Idem, *ibidem*, p. 229.

A corporeidade, imanente na expressão do olhar busca e acha metáforas no ser vivo, não excluindo nossos parentes mais próximos, os animais.⁶⁸

Tal constatação já era feita na Renascença, por Leonardo da Vinci:

O basilisco é dotado de tanta crueldade que, quando com a sua vista venenosa não pode matar os animais, volta-se para as ervas, e fixando nelas o olhar, as faz secar.⁶⁹

Se o basilisco parece ter ódio humano, Crapiúna o tem de serpente. Volta-se contra Teresinha, que o denunciara, fugindo da prisão para vingar-se, mas é sobre Luzia (como o basilisco se “volta para as ervas”) – e de modo lúbrico (venenoso) –, que crava seus olhos e seu punhal.

Ele é o inferno de Luzia. É o demônio cuja tentação não seduz. É o “demônio do outro”, aquele que devassa a protagonista com olhos – gestos, palavras e maquinações:

– Ai! Jesus!... Não tinha reparado na sa Luzia, milagrosa santa dos olhos pecadores...⁷⁰

Minha santa Luzia – Esta tem por fim unicamente, dizer-lhe que se há de arrepender da sua ingratidão e quem lhe diz isto é o seu amante fiel até a morte – Crapiúna.⁷¹

68 Alfredo BOSI, op. cit., p. 79.

69 LEONARDO, apud Alfredo BOSI, op. cit., p. 77.

70 Domingos OLÍMPIO, op.cit. p. 30.

71 Idem, ibidem, p. 44.

Demônio tentado pela tentação, Crapiúna é o único, dentre os personagens que lançam olhares maldosos a Luzia, que passa das palavras ao assédio, aquele que se engaja, soldado que é, no que dita seu olhar de cobiça e prepotência. A relação entre sujeito e objeto tem nele o “sujeito pleno”, o que não reconhece qualquer subjetividade no objeto de seus desejos. Dotado de pouco tato com aquelas que elege para seu usufruto, passa da sedução à ameaça, por ínfima que seja a resistência de sua presa, posto que a objetividade “plena” desta não lhe permitiria outra opção que não fosse o de servir-se ao possuidor. É em Crapiúna que o olhar, diríamos, devorador do objeto se potencializa, o que nos lembra o filósofo Sartre, citado por Alfredo Bosi:

Para Sartre, o eu olhado, enquanto dividido por uma liberdade que o transcende, vira objeto: esvazia-se, dessangra-se, aniquila-se.⁷²

O dessangramento de Luzia é evidente. Entretanto, o demônio seduzido acaba tornando-se objeto de sua presa, aniquilando-se ao tentar aniquilá-la. O império de sua vontade animalesca não era menos brutal do que seu gozo: Crapiúna, enfim, não se destruiu; quem o destruiu foi a objetivação de si mesmo, como um escorpião que se mata, sem discernir quem mata. Sua sentença estava escrita na própria concepção moral – a separação absoluta entre sujeito e objeto acabou por desintegrá-lo, pelas mãos poderosas de Luzia. De nada adiantariam as advertências, como a do colega Cabecinha, que pressentia na obsessão do soldado um desfecho trágico:

– Deixa a Luzia de mão. Olhe que lhe acontece desgraça, quando menos pensar.⁷³

72 Jean Paul SARTRE, apud Alfredo BOSI, op. cit., p. 82.

73 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 112.

Se é um demônio, o soldado, por que sua configuração maligna se disfarça sob a aparência de um vaidoso militar, já nas primeiras páginas do livro? O narrador não hesita em assim caracterizá-lo:

Crapiúna, o tal soldado, era mal-afamado entre homens e muito acatado pelas mulheres, graças à correção do fardamento irrepreensível, os botões dourados, o cinturão e a baioneta polidos e reluzentes, todo ele tresandando ao patchouly da pomada, que lhe embastia a marrafa e o bigode, teso e fino como um espeto.⁷⁴

Oposta a essa configuração de “garbo militar”⁷⁵, vivia outra, desenvolvida ao longo do enredo, como a face oculta do soldado. Assim, por exemplo, Luzia o apresentou ao promotor:

– Aqui está, seu doutor! – exclamou ela, indicando o soldado, com um soberbo gesto de indignação. – Aqui está o asa-negra que me persegue (...)⁷⁶

Nesse “asa-negra” está a imagem da verdadeira face. Somente seus desafetos parecem reconhecê-la. Persiste, porém, a questão: por que o narrador não deu características físicas semelhantes à sua índole demoníaca?

Segundo Pierre Francastel, a representação da figura do demônio sofreu profunda metamorfose, da Idade Média à Idade Moderna. Muitas eram suas configurações: monstro, animal, homem deformado, etc. Tais configurações físicas, sempre

74 Idem, ibidem, p. 17.

75 Idem, ibidem.

76 Idem, ibidem, pp. 53-4.

diferenciadas da imagem comum do homem, desenhavam-no sempre como o outro, isto é, de natureza estranha à comum do ser humano. Vem dessa concepção medieval a ideia de “posse”: se o diabo era um outro, sua intervenção junto ao homem consistiria num ato de invasão. O possuído pelo demônio, portanto, era aquele que carregava dentro de si um espírito invasor. O exorcismo seria o ritual de expulsão do ser instalado no corpo. À medida que se aproximava a Idade Moderna, a antropomorfização do diabo torna-se cada vez mais constante. Essa identificação com o corpo humano representava, no plano do imaginário ocidental, uma evidência do antropocentrismo. Não havia, pelo menos dentre os intelectuais, a ideia de um homem possuído pelo demônio; o homem renascentista é tentado, persuadido, seduzido pelo ente maligno, que não seria outra coisa senão o próprio homem.⁷⁷ Nesse sentido, o imaginário precedeu a própria Reforma: “Mategna antes de Lutero encarna o Diabo nos vícios.”⁷⁸

Brueghel, também, já via o demônio humanizado (embora represente a configuração medieval para temas bíblicos).

A representação-tipo da ação diabólica encontra-se desta vez no célebre quadro de Brueghel onde se vê o Misantropo roubado pela criança, símbolo tanto da mediocridade do mundo como do campo de forças defrontadas pelo é constituído pelo coração humano.⁷⁹

A presença de Crapiúna é, pois, a do diabo humanizado. Não é contraditório o fato de ter ele sido tentado por sua tentação. Fica explicado o “garbo militar”, que ele ostenta, para

77 Pierre FRANCASTEL, *A realidade figurativa*, pp. 331-70.

78 Idem, *ibidem*.

79 Idem, *ibidem*.

admiração das mulheres, no lugar de deformações físicas.

Sendo um demônio humanizado, então Luzia representaria nada menos do que o diabo de Crapiúna. Esse paradoxo vem explicar o desenlace da narrativa. Antagônicos como são o bem e o mal, estes personagens dinamizam o enredo, na medida em que não se equacionam. O desfecho trágico nada mais é do que o encontro de forças irreconciliáveis, por serem antagônicas; espécie de acerto de contas entre as perspectivas do bem e do mal – o seu “dia do juízo”.

3.6 – O Olhar Retrospectivo

Não tendo seguido a gramática naturalista, o romance traz à luz elementos culturais que se perderiam, caso o enfoque – neste caso, a perspectiva ditada pela ideologia do autor – tendesse a um universalismo ou a uma simples imitação do modelo francês. Domingos Olímpio traz ao romance elementos da cultura popular até então desconhecidos no romance brasileiro:

À margem das histórias autorizadas e apologéticas, a memória dos dominados resiste, entretanto, na tradição oral de grupos coesos, algo comunitários, onde pode ocorrer que os impasses do presente, tendo frisadas sua solidez e sua gravidade, sejam percorridos por uma

espécie de teimosia.⁸⁰

Em LH, o saber popular não foi expurgado sob pretexto cientificista. Os males sociais tratados no romance nem sempre se explicam à luz do saber formalizado. O povo é sempre chamado a depor, à sua maneira, preservando-se as suas palavras e os seus mitos.

O narrador vê com afeição o personagem Raulino; sempre bem-humorado, este amigo de Luzia tem um acervo inesgotável de casos curiosos para contar. Ele representa o saber do povo, estando sempre cercado de grupos de retirantes, que esperam identificar, nos casos narrados, vestígios de sua cultura. Ouvir o Raulino representa, de certa forma, reencontrar as raízes abruptamente suprimidas pelo fenômeno da seca. Raulino consegue reconstituir “os bons tempos”. Como já não fosse possível ser feliz fora do espaço da memória, os retirantes acompanham as narrativas com avidez, o que os leva à emoção.⁸¹ E seres erradicados é o que os retirantes são. Seu futuro é incerto, de modo que só lhes resta a perspectiva do passado – a retrospectiva.

Seres erradicados, desconstruídos de sua essência humana, os retirantes constituem exemplos do que Simone Weil, citada por Gonçalves Filho, entende como a maior mazela dos seres sociais – a perda de sua raiz:

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro.

80 José Moura GONÇALVES FILHO, *O olhar*, p. 99.

81 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 187.

Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente.⁸²

Tal pensamento nos permite um retorno às perspectivas voltadas para Luzia. A distorção do olhar teria como explicação o fato do desenraizamento dos sertanejos, que são retirantes não apenas de seu lugar mas também de si mesmos. Sendo vítimas, fazem vítimas. Em se tratando de uma sociedade rural, portanto arraigada a um modelo conservador, presa à propriedade e ao latifúndio, tal desenraizamento tende a ser não apenas traumático, configura-se como uma catástrofe. Todo o processo de desumanização decorre, em LH, de um complexo desenraizamento. Os sertanejos, uma vez privados de seu ambiente natural, na condição de flagelados, desencontram-se muitas vezes de sua natureza interior, moral, espiritual e emocional.

Seja da parte do narrador, seja dos personagens, estrutura-se todo um discurso do desenraizamento, como a evasão retrospectiva (Raulino), a perplexidade diante do presente aliada à incerteza quanto ao futuro (Luzia), e mesmo a resignação (tia Zefa, mãe de Luzia). Diante dos fatos, Luzia sente-se perdida, insegura e até descrente:

Para falar a verdade, mãezinha, eu, às vezes, não acredito em nada. A desgraça endurece o coração. Por causa dela, os pais abandonam os filhos; maridos desprezam as mulheres e as crianças viram bichos, ou ficam piores que eles. Para o fim do mundo, só falta que as mulheres

82 Simone WEIL, apud José Moura GONÇALVES FILHO, op. cit., p. 101.

não tenham mais filhos, pois já ninguém ama.⁸³

O olhar, a perspectiva geral, é de fatalismo bíblico. Todo mal parece decorrência de punição divina. Em LH, cabe às mulheres a expressão do olhar erradicado, mais que aos homens. O discurso feminino é o discurso da dor. Mas todos sofrem, todos são vítimas da mesma doença psicossocial a:

(...) mais perigosa doença das sociedades humanas, porque se multiplica a si própria. Seres realmente desenraizados só têm dois comportamentos possíveis: ou caem numa inércia de alma quase equivalente à morte ou se lançam numa atividade que tende sempre a desenraizar, muitas vezes por métodos violentíssimos, os que ainda não estejam desenraizados ou que estejam só em parte.⁸⁴

No romance, temos o caso da “morte” por inércia, que é a prisão de Alexandre; quanto àquele que se presta ao desenraizamento dos demais, certamente fica o exemplo de Crapiúna:

O grande símbolo do desenraizamento é, sem dúvida, a cadeia. Os desenraizados constroem-na não como seres livres, mas como formigas ou cativos. A cadeia é a própria arquitetura do desenraizamento, o lugar de onde as perspectivas abruptamente se invertem: ali confinado – dentro de si e das grades – o prisioneiro poderá contemplar, de dentro para fora, o estranho mundo que o gerou como vegetal sem raízes.

Quanto à migração, afirma Ecléa Bosi, em sua leitura de Simone Weil aplicada ao contexto urbano brasileiro:

83 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 190.

84 Simone WEIL, apud idem, ibidem, p. 102.

(...) não há memória para aqueles a quem nada pertence. Tudo o que trabalhou, criou, lutou, a crônica do indivíduo e da família, vão cair no anonimato ao fim de seu percurso errante. A violência que separou suas articulações, desconjuntou seus esforços, esbofeteou sua esperança, espoliou também a lembrança de seus feitos.⁸⁵

Vegetais humanos desenraizados, os personagens parecem pouco à vontade em suas habitações, quando as encontram. Não habitam, apenas arrancham. Na seca, a “casa materna”⁸⁶, com seu espaço, seus habitantes e seus objetos, ficou no passado edênico, enraizada na terra perdida da memória: a única posse desse proletariado, em termos culturais, é a possibilidade de evocação de um passado, enquanto a visão retrospectiva puder resistir. Talvez já não sejam sequer proletários, posto que a prole amesquinhou-se como a caatinga na seca. O único bem que lhes resta é um vago olhar para trás, embalados pela facúndia sertaneja de Raulino – o profeta da perspectiva invertida.

E, ao tratar de Sobral, o narrador não está lidando com uma cidade qualquer. Sendo a cidade natal do autor, as descrições ganham luz autobiográfica, uma perspectiva de resgate e reconhecimento das próprias raízes, ao contrário do que fizeram Aluísio Azevedo, com São Luís⁸⁷, e Adolfo Caminha, com Fortaleza⁸⁸. Por sua vez, Domingos Olímpio prepara outro desenho e emprega outras tintas, projetando a terra natal como tela qualquer coisa de evocativa, nostálgica, mais romântica do

85 Ecléa BOSI, apud José Moura GONÇALVES FILHO, op. cit., p. 110.

86 José Moura GONÇALVES FILHO, op. cit., pp. 112-2.

87 Aluísio AZEVEDO, apud Domício PROENÇA FILHO, *Estilos de época na literatura*, pp. 202-8.

88 Adolfo CAMINHA, *A normalista*, p. 34.

que naturalista:

A salvação estava em Sobral, na cidade formosa e opulenta, oásis hospitaleiro anelado pelas caravanas de pegureiros esquálidos.⁸⁹

89 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 183.

4 – O POLÍPTICO FICCIONAL

4.1 – O Espelho

Jorge Luís Borges, no ensaio “Cuando la ficción vive en la ficción” estuda a inclusão de uma narrativa em outra narrativa. Curioso é que o ensaísta reconhece no procedimento um fenômeno de natureza pictórica. Para comprová-lo, rememora a famosa tela de Velázquez, *Las meninas*.⁹⁰

Seguindo o raciocínio de Borges, Michel Foucault dedica todo o primeiro capítulo de *As palavras e as coisas* ao mesmo quadro de Velázquez. Após um rigoroso exame da complexa rede de olhares e de suas relações enquanto imagem e objeto, objeto e representação, supõe, dentre outras coisas, que o pintor, ao simular a representação de uma pose, abstrai a relação que separa modelo e artista, concentrando-se na representação como um fato em si.⁹¹

O artista, pintor ou escritor, dispõe de muitos artifícios para estabelecer a representação. Quanto mais consciente de estar representando (e não simplesmente copiando), tanto mais se

90 Jorge Luís BORGES, *Textos cautivos*, p. 325.

91 Michel FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, p. 31.

libertará da dicotomia entre sujeito e objeto no fenômeno da criação artística. Poderá, por exemplo, criar um personagem narrador, cuja função seria conduzir, à sua maneira, a representação ficcional. Mas existem ocasiões, independentemente do foco narrativo adotado, em que um outro poderá contar (ou pensar) uma história particular. Neste caso, o problema da representação ficcional ganharia um novo ângulo, ou seja, uma nova apreensão. Borges entende o recurso como procedimento comum à literatura e à pintura.

Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro, corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción.⁹²

Poderíamos acrescentar que o personagem está para a ficção como o modelo está para a pintura. Mas na ficção ele pode assumir um discurso (que no quadro está implícito no gesto). Se o personagem passa a conduzir um discurso narrativo interno, sua função em muito se identificaria com aquela da testemunha em um tribunal. Para ambos, personagem e testemunha, dá-se a verbalização de um olhar retrospectivo, guardadas as especificidades.

Se a narrativa comporta uma trama de depoimentos, será estruturada como um grande painel composto de pequenos quadros, cujas imagens traduzem a perspectiva de cada personagem (seu mundo interior). A narrativa pode ser assim comparada a uma complexa especulação em fragmentos cuidadosamente articulados.

Vejam agora como o espelho tem servido à estruturação de alguns quadros famosos.

O espelho tem valor mitológico, estando associado à água,

92 Jorge Luís BORGES, op. cit., p. 325.

onde Narciso encontrou a própria imagem, como narra Ovídio:

Mas, logo que procura saciar a sede, uma outra sede surge dentro dele. Enquanto bebe, arrebatado pela imagem de sua beleza que vê, apaixonou-se por um reflexo sem substância, toma por corpo o que não passa de uma sombra.⁹³

Jan van Eyck, em seu quadro Giovanni Arnolfini e sua mulher, de 1434, faz um habilidoso uso do espelho:

O jovem casal foi representado no momento de fazer a troca solene dos votos matrimoniais, na intimidade da câmara nupcial. Parecem estar sós, mas se observarmos o espelho ao fundo, descobriremos ali refletidas mais duas pessoas.⁹⁴

Os noivos estão recebendo outro casal, mas não é isso que se percebe de início. Quem observa o quadro tem a imediata sensação de estar sendo recebido pelos recém-casados, o que, por certo, leva a um constrangimento, pois o observador passivo se vê convidado a entrar na cena. Mas existe o pequeno espelho redondo ao fundo, cuja presença, apontada pelas linhas de fuga da perspectiva, restitui a ordem ao olhar, entre admirado e confuso ante o inteligente jogo especulativo. O casal visitante também fica identificado: o próprio artista e sua esposa, o que faz do quadro “uma certidão pictural de casamento”, no dizer de H. W. Jansen.⁹⁵ A inclusão do observador no próprio quadro fica assim explicada – o fato é

93 OVÍDIO, *As metamorfoses*, p. 59.

94 Horst Woldernar JANSEN, *História da arte*, p. 378.

95 Idem, *ibidem*, p. 378.

que o pintor desejava que todos aqueles que se detivessem mais tarde ante sua obra experimentassem o testemunho de seu olhar.

Cabe também sublinhar a função desse discreto e sugestivo espelho redondo, que não foi absolutamente colocado por mero acaso na parede. Como quadro incluído no quadro, o espelho como que discute com virtuosismo o problema da representação tridimensional na obra pictórica:

A perspectiva não é uma configuração realista do espaço e sim racionalista.(...) Nos eixos centrais da imagem o homem é configurado como eixo do mundo.⁷⁶

Outro quadro famoso pelo ilusionismo é o Auto-Retrato de Parmigianino, em que o quadro mesmo é que se confunde com o espelho, pois tem forma redonda e convexa, o que leva Jansen a perguntar-se:

Teria querido demonstrar que não existe apenas uma realidade “concreta”, que a distorção é tão natural como a aparência normal das coisas?⁷⁷

Sendo Parmigianino um pintor maneirista, fica justificado seu interesse pela deformação, traço característico da transição do Renascimento para o Barroco. E por que Parmigianino deu a seu trabalho a forma de um espelho redondo e de superfície convexa (a distorção de perspectiva desse tipo de espelho só é comparável à que resulta de uma objetiva do tipo “olho de peixe”, de máquinas fotográficas do século XX!)? Não poderíamos aceitar como obra do acaso a forma que delimita

96 Fayga OSTROWER, *Criatividade e processo de criação*, p. 116.

97 Horst Woldemar JANSON, op. cit., p. 466.

esse “mundo especular”. Não são meros espelhos, meros quadros aleatoriamente arranjados na composição. O espelho de Jan van Eyck, centralizando toda a linha fuga do quadro, induz o observador a reconhecer o próprio autor na obra; a presença do autor nesse mundo representado como que sugere a supremacia do homem enquanto ser criador, dono absoluto de um mundo imaginário. É o homem entendido como senhor dos símbolos; a obra artística concebida como sua criatura – sua imagem e semelhança. O pintor não apenas assina, confirmando a paternidade artística, mas, através do quadro-espelho, faz-se também personagem de sua invenção. O quadro de Parmigianino é a representação do próprio espelho-mundo da escrita visual; em seu auto-retrato, a tela simula o espelho convexo. Assim, o conteúdo (quadro inserido no quadro) coincide plenamente com o continente (o quadro mesmo); já não se pretende insinuar, apenas pela perspectiva, a presença do artista na criação: agora, o artista já habita a virtualidade conscientemente projetada por ele.

Feitas estas considerações preliminares, passemos ao romance, especulando a aplicabilidade da sugestão de Borges, com o intuito de buscar, sob a imagem de cada espelho inserido no grande painel narrativo, o reflexo de seu criador.

4.2 – Os Quadros Dentro do Quadro

O conjunto de narrativas internas constitui, como ensina Borges verdadeiros quadros dentro de quadros. Se

concordamos com a ideia, podemos considerar as pequenas narrativas semelhantes aos quadros secundários dos retábulos, como se fez no Gótico Final, por exemplo – os polípticos. Tais supercomposições são complexas e marcadamente narrativas, representando cenas-narrativas transladadas da Bíblia. O *Retábulo do Cordeiro Místico*, dos irmãos Hubert e Jan van Eyck, concluído em 1432, é um eloquente exemplo:

Embora tenha essencialmente a configuração de um tríptico – um painel central com dois postigos, ou painéis laterais, unidos por dobradiças – cada um dos três elementos é composto por quatro painéis separados, e como as tábuas das alas são pintadas de ambos os lados, o retábulo possui um total de vinte quadros, de variados tamanhos e feitios.⁹⁸

Façamos, pois, uma leitura romance LH como se estivéssemos ante um retábulo. Vejamos que quadros menores confluem para o eixo maior do políptico narrativo.

A representação de Luzia constitui o primeiro desses quadros internos. É, na verdade, um esboço narrativo introduzido pelo francês Paul, retomado pelo narrador e pelas vozes ora anônimas, ora identificadas (como a de Teresinha). Nesse mesmo segundo capítulo, também se anuncia Crapiúna, o antagonista:

Contam dele histórias emotivas, aventuras galantes, feitos de bravura, façanhas na perseguição de criminosos célebres (...).⁹⁹

Chega-se mesmo a narrar indiretamente, mediante o espelho

98 Idem, *ibidem*, p. 375-6.

99 Domingos Olímpio, *Luzia-Homem*, pp. 17-8.

de personagens. O afastamento de Crapiúna, como castigo a seus galanteios, é contado da perspectiva dos personagens:

Acharam todos fora acertada providência tirar aquela onça do pasto para tranquilidade e segurança das moças e das mulheres casadas (...)¹⁰⁰

Outro quadro interno é a narrativa de Alexandre sobre seu passado, de quando perdera a mãe; rememora, ainda, a primeira vez que encontrou Luzia – que vinha com Raulino Uchoa nos braços, após a façanha de tê-lo salvado de um touro:

Cem anos que viva, terei sempre diante dos olhos e do pensamento, a sua figura, de cabelos soltos, rompendo a multidão, com Raulino nos braços, como se fora uma criança. Lembrava-me um registro do Anjo da Guarda, levando a alma de um inocente para o céu.¹⁰¹

E é ainda o mesmo Alexandre que conta, nessa conversa com Luzia, seu encontro com Crapiúna, ocasião em que livrara a menina Quinhotinha das mãos do soldado.¹⁰²

Diante do promotor, testemunhando em favor de Alexandre, é Luzia quem descreve o quadro de sua origem na fazenda Ipueiras.¹⁰³ O que diante do promotor é um depoimento constituiria, mais adiante, na intimidade de Luzia, evasão e devaneio desta.¹⁰⁴

Teresinha também contribui com narrativas dentro da

100 Idem, *ibidem*, p. 19.

101 Idem, *ibidem*, pp. 35-6.

102 Idem, *ibidem*, p. 37.

103 Idem, *ibidem*, p. 52.

104 Idem, *ibidem*, p. 645.

narrativa. Para provar a força do santo que iria, no responso, revelar o nome do verdadeiro ladrão dos bens destinados aos flagelados, conta um caso ilustrativo de sua fé, qual seja, o da restituição de uma vaca desaparecida, no tempo em que vivia na fazenda de seu pai.¹⁰⁵ O depoimento sobre o seu passado de aventuras amorosas, em confissão a Luzia, como já tivemos oportunidade de lembrar, é fundamental para o delineamento dessa personagem, tanto aos olhos de Luzia como aos do leitor.

Rosa Veado, parteira e rezadeira, constitui outro foco narrativo interno. No momento em que Teresinha a procurava para a encomenda do responso de Santo Antônio, estava ela entre vizinhos contando uma de suas proezas como parteira, ocasião em que salvara uma criança pelo concurso de sua habilidade e de sua fé. Esse caso prepara o leitor para a cena do responsório.¹⁰⁶

Até mesmo a tia Zefinha, mãe de Luzia, tem oportunidade de emprestar à narrativa seu depoimento pessoal, atribuindo sua passageira melhora de saúde a santos milagrosos e venerados no Ceará, como São Francisco e São Gonçalo. De tal modo ficara empenhada em pagar suas dívidas espirituais, que se viu obrigada a recorrer ao padre Antônio Fialho, no sentido de comutá-las.¹⁰⁷

É pela voz do próprio Capiúna que sabemos seu verdadeiro estado civil – tratava-se de um homem casado, mas separado da mulher: “Um dia, brigamos mesmo de verdade: dei-lhe uns peçoões, e o diabinho anoiteceu e não amanheceu.”¹⁰⁸

Mas cabe a Raulino Uchoa a função privilegiada, no âmbito das narrativas internas. Sua habilidade no trato de casos reais ou imaginários já é anunciada no segundo capítulo: “(...)

105 Idem, *ibidem*, p. 73-4.

106 Idem, *ibidem*, p. 73-4.

107 Idem, *ibidem*, pp. 98-9.

108 Idem, *ibidem*, p. 111.

Raulino Uchoa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza, que chibateava em pitorescas narrativas.”¹⁰⁹

Suas narrativas reacendiam a chama apagada do imaginário popular, restaurando a lembrança do inverno:

Contava viagens extraordinárias, aventureosas, pelo sertão inundado, da intrepidez com que afrontava o ímpeto dos rios desbordantes, nadando em cavaletes de mulungu no tempo – até parecia sonho – em que Deus ainda se lembrava, piedoso, do Ceará (...).¹¹⁰

O que, obviamente, chegava a arrancar lágrimas da audiência:

Presos aos lábios do narrador imaginoso, os retirantes mal continham as lágrimas, ouvindo-o evocar entre episódios da vida sertaneja, fatos e coisas, dons do céu, para sempre perdidos (...)¹¹¹

Para caracterizar a desenvoltura com que Raulino contava seus casos, o léxico do narrador esteia-se nas artes plásticas: “(...) de imaginação acesa, fecundos em descrição, cujos menores incidentes são debuxados com vigor.”¹¹²

O vigor dos traços e das pinceladas nervosas, mas decididas, é radicalmente oposto à precisão fotográfica e aos pincéis finos da pintura acadêmica. Mesmo um neo-impressionista, como o americano Keitt Ward, não esqueceria essa característica do Impressionismo, em sua propedêutica:

109 Idem, ibidem, p. 15.

110 Idem, ibidem, p. 187.

111 Idem, ibidem.

112 Idem, ibidem, p. 199.

So, don't just paint pretty pictures-photographic copies of things, but paint the illusion, the poetry, and the spirit of nature. Paint with vigor. There is genius in everyone. You have it in you to paint masterpieces.¹¹³

Duas narrativas de Raulino são transcritas na íntegra, pormenorizadamente: “O Isidro, rapaz destemido e caçador de fama, também viu a mãe-d’água de uma feita que estava tarrafeando curimatãs.¹¹⁴

Trinta e cinco anos após a publicação de LH, Graciliano Ramos escreveria todo um livro, em que o imaginoso Alexandre está sempre a contar casos de que era, assim como Raulino, o protagonista. Graciliano também o colheu da tradição oral nordestina: “(...) vivia antigamente um homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho, chamado Alexandre.”¹¹⁵

A outra história de Raulino é a da comissão constituída pelo imperador Dom Pedro II, visando investigar in loco o fenômeno da seca nordestina. Apresentando a versão popular da visita científica, insinua-se a limitação do saber ilustrado (particularmente quando antecede medidas meramente assistencialistas).¹¹⁶

113 Keith WARD, *Keith Ward paints impressionism*, p. 33.

114 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 200.

115 Graciliano RAMOS, *Alexandre e outros heróis*, p. 9. Poderíamos dizer que Raulino está para o Impressionismo como Alexandre está para o Expressionismo, já que este é apresentado pelo autor, na página referida, como um homem de idade que apresenta traços portinarianos: “Tinha um olho torto e falava cuspidando a gente, espumando como um sapo-cururu, mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração, fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava”.

116 Domingos OLÍMPIO, op. cit., pp. 218-9.

Cada narrador interno, como vimos, participa, com o seu quadro particular, da formação desse grande políptico ficcional. Seus depoimentos são sinceros e diversificados. Em cada pequeno quadro inserido, o leitor, por certo, reconhecerá faces da alma humana sob as tintas simples da rusticidade, como a sugerir a simpatia do autor para com as pessoas humildes, cuja pauperização material não lhes subtraiu completamente as referências culturais.

4.3 – *Os Quadros Oníricos*

O fato de se descrever objetivamente um devaneio já é diminuí-lo e interrompê-lo.¹¹⁷

Muitas das críticas levantadas contra a estruturação de LH se devem ao descaso para com a natureza onírica do olhar de Domingos Olímpio. O romancista entrega-se ao devaneio narrativo; sonha e permite o sonho a seus personagens. À medida que se encadeiam, os sonhos constroem sintagmas narrativos sem uma lógica ou conexão rigorosas. Como que um anacoluto narrativo desarticula o encadeamento dos fatos, suscitando toda uma compreensão negativa por parte de críticos acostumados a uma estrutura ficcional em conformidade com uma ortodoxia realista (ou racionalista...). As muitas Luzias de LH são argumentos fortes para a hipótese de uma estruturação em devaneio (ou desestruturação).

O romance LH sugere um retorno, um apelo à memória. Mas que linha separaria com precisão a memória do devaneio? Cremos que a memória conduz o autor ao passado em Sobral, desejoso de reconstituir fatos associados à seca de 77; ao executar o projeto, entretanto, a linguagem o convida não àquele passado, e sim, ao passeio, à divagação, ao sonho.

117 Gaston BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 161.

De fato, consultando Bachelard, vamos encontrar essa dicotomia entre memória e espírito: “A alma e o espírito não têm a mesma memória.”¹¹⁸

Há uma cena dantesca no quadro de abertura de LH. Minúsculos seres humanos fervilham como insetos na construção da penitenciária. É o pictórico como expressão da cena infernal da expiação ou o cenário do Apocalipse – “a molhe sombria da penitenciária, como um lúgubre monumento consagrado à maldade humana”.¹¹⁹ Esse capítulo de abertura justapõe imagens que, por sua natureza contraditória, sugerem um movimento pendular traduzido em antíteses cujos extremos são a memória (reconstituição, equilíbrio) e o devaneio (onirismo, caos). É rica a sugestão intertextual não apenas com o texto bíblico mas também com o condoreirismo de Castro Alves. Testemos o argumento com os seguintes exemplos:

(...) incessante vaivém de figuras pitorescas esqueléticas, pacientes, recordando os heroicos povos cativos, erguendo monumentos imortais ao vencedor.¹²⁰

(...) davam conta da tarefa, suave ou rude, um gemendo, outros cantando álacres, numa expansão de alívio, de esperança renascida, velhas canções, piedosas trovas inolvidáveis, ou contemplando com tristeza nostálgica o céu impassível, sempre límpido e azul, deslumbrante de luz.¹²¹

Esse concerto esdrúxulo de vozes humanas em cânticos e queixumes, de rugidos da matéria transformando-se aos dentes dos instrumentos, de brados de comando dos mestres e feitores,

118 Idem, *A poética do devaneio*, p. 99.

119 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 14.

120 Idem, *ibidem*, p. 12.

121 Idem, *ibidem*, pp. 12-3.

essa melopeia do trabalho amargurado ou feliz (...).¹²²

Marcando a subida do morro, se alinhavam em rua tortuosa (...).¹²³

De outras barracas subia ao ar, em novelos espessos ou tênues, espirais azuladas, o fumo das lareiras (...).¹²⁴

Procedamos, agora, a um seleção mais amiudada, em a estruturação pendular se evidencia: “incessante vaivém”, “pitorescas” – “esquálidas”, “heroicos” – “cativos”, “suave ou rude”, “gemendo” – “cantando álacres”, “esperança” – “tristeza nostálgica”, “cânticos e queixumes”, “amargurado ou feliz”, “se alinhavam em rua tortuosa”, “espessos ou tênues”. Acrescente-se que essa construção caótica contrastava, no mesmo capítulo, com “a formosa cidade intelectual, a casaria branca alinhada em ruas extensas e largas”.¹²⁵

Mas a noite chega, e os homens dissolvem-se no cosmos, confundem-se com as manchas noturnas. O olhar do narrador substitui a referência humana pela das coisas. Nesse final de capítulo (e término do dia...), resistem apenas os extremos do céu e da terra. O crepúsculo cósmico, moldura extrema do capítulo, é também um crepúsculo de palavras:

Assim, palavras cósmicas, imagens cósmicas tecem vínculos do homem com o mundo. Um ligeiro delírio faz o sonhador de devaneios cósmicos passar de um vocabulário do homem a um vocabulário das coisas. As duas

122 Idem, ibidem, p. 13.

123 Idem, ibidem.

124 Idem, ibidem.

125 Idem, ibidem, p. 11.

tonalidades, humanas e cósmicas, se reforçam.¹²⁶

Há nesse “estranho concerto” uma nota dramática e muda, que não se manifesta, mas se pressente. Os seres parecem mergulhados num alheamento, arrastados por um enigmático fatalismo (apocalipse?). A mesma visão infernal e confusa se encontra em quadros de Hieronymus Bosch e de seu seguidor, o pintor Pieter Brueghel, o Velho:

Todo esse fantástico universo é legado a Brueghel, que todavia realiza um vínculo mais sólido entre o onírico e a vida cotidiana dos aldeões e camponeses. Sobre a base dos elementos boschianos, Brueghel compromete ainda mais o onírico com o existencial. Nele, as existências rústicas sempre se encontram em um misterioso diálogo com a natureza terrificante das coisas (...). 37¹²⁷

Os quadros, de um onirismo infernal para o narrador, representam o caos, o universo atormentado que é a seca. A cidade de Sobral, símbolo de uma ordem urbana, é invadida pelas hordas de retirantes. Sobral não escaparia dos horrores do cosmos agitado e abrasador. A própria construção da penitenciária poderia ser vista como uma solução arquitetônica, de ordem racional, portanto, oposta à seca, que Teoberto Landim chamou de Estação do Inferno.

Se para o narrador sobralense o pesadelo infernal advém da seca, o de Brueghel se explica “pelos terrores e temores de uma época de lutas religiosas e de cruéis manobras bélicas, com as quais a Espanha procurava manter os Países Baixos sob seu

126 Gaston BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 181.

127 Maria Christina de ALMEIDA, *Brueghel*, p. 11.

domínio”.¹²⁸ Se a pintura pode inspirar o escritor, a literatura serviu de inspiração ao pintor:

A literatura da época é sua fonte de inspiração: Brueghel é um dos mais avançados exemplos do pacto equilibrado entre o plástico e o literário. As meditações de Erasmo sobre a loucura, os relatos de Rabelais, as reflexões de Montaigne banham toda a sua obra.¹²⁹

Para ambos, pintor e escritor, a expectativa da tragédia se anuncia a cada quadro. Não é por acaso que o romance tem como página de abertura a descrição do Morro do Curral do Açougue, matadouro ainda enegrecido pela nódoa da imolação animal. O sacrifício, agora, é experimentado pelo homem, na condição de retirante; o sacrifício será consumado na cena final do romance. LH tem, desse modo, duplo balizamento (ou moldura): no início, a mancha da imolação animal, alicerce da futura penitenciária; no final, a execução da heroína, síntese trágica determinada pela distorção do comportamento humano.

O pêndulo indeciso, entre memória e devaneio, não se restringe ao capítulo inicial. Dissemos que há muitas Luzias ao longo da narrativa (há pelo menos duas já na alcunha, marcando as polaridades feminina e masculina), que se revelam nos estados de tensão da protagonista. A personagem não é dada como um ser acabado, logo no início; existe uma Luzia aparente e outra essencial, sendo esta a que procura a verdadeira imagem. É esta última, e não a virago, quem sonha.

O narrador confere, a princípio, uma conformação mítica a Luzia. Tal aparência, entretanto, fragiliza-se pouco a pouco. Quanto mais próxima do mito, mais segura é a personagem; quanto mais humanizada, vista na intimidade, mais se torna

¹²⁸ Idem, *ibidem*, p. 12.

¹²⁹ Idem, *ibidem*, p. 24.

vacilante, impotente, problemática. A passagem de um estado ao outro é uma verdadeira metamorfose.

Vejamos o que diz Bachelard a propósito da fenomenologia do mito, para um melhor enfoque dessa primeira Luzia:

Sim, antes da cultura o mundo sonhou muito. Os mitos saíam da terra, abriam a terra para que, com o olho dos seus lagos, ela contemplasse o céu. Um destino de alturas subia dos abismos. Os mitos encontraram assim, imediatamente, vozes de homem, a voz do homem que sonha o mundo dos seus sonhos. O homem exprimia a terra, o céu, as águas. O homem era a palavra desse macroântropo que é o corpo monstruoso da terra. Nos devaneios cósmicos primitivos, o mundo é corpo humano, olhar humano, sopro humano, voz humana.¹³⁰

Eis aí uma chave para a compreensão da metamorfose de Luzia, que aos poucos sai do encanto mítico em busca de sua conformação humana. O mito sonha como homem; a terra infernal sonha com a umidade e a fertilidade do inverno.

Assim, Luzia retorna à infância. Retornar confunde-se com restaurar a paz que se perdeu, no drama de sua humanização. Será Luzia quem sonha, ou será a terra que anseia pelo elemento líquido para assim se fecundar?

Ao espetáculo do alvorecer sem alegria, o campo desolado, sem cântico de pássaros e rumores harmoniosos do trabalho venturoso e fecundante, ela revia a infância, na Fazenda Ipueiras; a campina verdejante umedecida de orvalho congregado no côncavo das folhas em gotas trêmulas, os cabeças vermelhas gorjeando

130 Gaston BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 180.

nos mais altos ramos dos juazeiros frondosos; caraúnas airosas papeando em volatas vibrantes nos leques das carnaúbas esguias; rolas arrepiadas e friorentas aguardando, aos casais quietos, bem juntinhas, os primeiros raios do Sol.¹³¹

A natureza fecunda-lhe o devaneio. Os animais estão no cio. Luzia parece escutar novamente “o gaguear dos bodes lúbricos, ébrios de luxúria; e o relincho triunfante do fogueiro cavalo castanho a galopar pelado das mãos, de crinas eriçadas, de orelhas espetadas e de rúbidas narinas acesas”.¹³²

Luzia reencontra-se nas águas de suas impressões, mergulha no imaginário dessas cores. O reencontro com a infância tem sua paleta e sua harmonia cromática: “A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever”.¹³³

As cores mesclam a visão dos demais sentidos. O tratamento expressivo da evasão é dado pela sinestesia:

E como o cheiro do pasto florido, dos aguapés flutuantes da lagoa azulada, nenúfares de caçoulas entreabertas, sentia o fartum da prodigiosa terra exuberante, e o bafio agro dos rebanhos fecundados.¹³⁴

O devaneio faz resumir o macrocosmo no microcosmo; assim, todo o inverno reflete-se no espelho frágil das pequenas gotas de orvalho – uma imagem verdadeiramente delicada e expressiva: “a campina verdejante umedecia de orvalho

131 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 64.

132 Idem, ibidem.

133 Gaston BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 99.

134 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 64.

congregado no côncavo das folhas em gotas trêmulas (...)”¹³⁵. Essa imagem não escapou à reflexão fenomenológica de Bachelard, que a observou na atitude dos botânicos, quando procuram a grandeza na observação amplificada das flores – um convite ao devaneio: “A lupa do botânico é a infância redescoberta. Ela devolve ao botânico o olhar engrandecedor da criança.”¹³⁶

Sim, porque a natureza está toda ali refletida e concentrada. Ante essa constatação, nem mesmo a ciência escapa ao transe poético, posto que o mundo ali se deixa revelar com uma intimidade inefável à rígida nomenclatura – só a expressão artística é capaz de decodificar suas cifras primitivas sem violar sua sutileza. Por isso o narrador empresta poesia ao devaneio da personagem, tendo a delicadeza de preservar frescos e intactos os minúsculos, frágeis e trêmulos espelhos que resumem e revela o âmago dos elementos naturais.

Se as gotas do orvalho resumem a esfericidade do mundo, esses pássaros que aguardam a aurora fazem ecoar, com o canto, a representação poética dessa mesma esfericidade, conforme observa Bachelard, que identifica a forma redonda no imaginário poético relativo aos pássaros:

O gorjeio redondo do ser redondo arredonda o céu em cúpula. E, na paisagem arredondada, tudo parece repousar. O ser redondo propaga a sua redondeza, propaga a paz de toda redondeza. 47¹³⁷

Há realmente um profundo sentido de esfericidade nos pássaros que povoam o sonho acordado de Luzia. O sol, que está para vir, recebe, nesses seres alados, novos astros em sua

135 Idem, *ibidem*.

136 Gaston BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 163.

137 Idem, *ibidem*, p. 241.

órbita. A esfericidade do sol arredonda paradigmaticamente os seres que o pressentem. Para Luzia, não existe alvorecer sem pássaros. O sol que nasce solitário e sombrio é o sol infernal da seca. O sol onírico é outro, redondo e aconchegante, nota cálida restauradora da vida, e já anunciado na esfericidade do canto dos pássaros – sonoridade que se propaga em ondas centrífugas a inundar o espaço.

Observando atentamente o material linguístico empregado nessa expectativa do alvorecer, chamou-nos a atenção o aproveitamento estilístico da sonoridade dos fonemas. Palavras como “orvalho”, “congregado”, “côncavo”, “folhas”, “gotas”, “gorjeando”, “bondosos”, “airosas”, “volatas”, “rolas”, “friorentas” e “Sol” – dispostas numa única frase evidenciam a recorrência dos fonemas /ó/ e /ô/. Trata-se do que José Lemos Monteiro qualifica como “ilustração sonora”:

Todas as sensações (motoras, tácteis, visuais, etc.), com exclusão das auditivas, podem ser valorizadas pela articulação dos fonemas através desse processo. 48¹³⁸

A incidência dos fonemas já referidos impregna o texto de sugestões quanto à esfericidade, graficamente representada pela letra “o” (oral ou nasal) e fisiologicamente marcada pelo arredondamento labial. Se associarmos as recorrências fônicas ao canto dos pássaros, mais precisamente à transmutação visual do fenômeno sonoro que se propaga em esferas centrífugas, então estaremos diante de uma “imitação sonora”¹³⁹. Mas se tomarmos a perspectiva da personagem, extasiada em seu devaneio, evidencia-se o “simbolismo sonoro”:

138 José Lemos MONTEIRO, *Fundamentos da estilística*, p. 107.

139 Idem, *ibidem*, p. 104.

(...) o fenômeno que possibilita as mais ricas interpretações, conferindo ao texto literário um complexo de valores relacionados aos estados de alma.¹⁴⁰

Neste último caso, o material fônico enfatiza o estado onírico da felicidade, já que “vogais de maior abrimento indicam alegria”.¹⁴¹ O devaneio é também viagem, e Luzia se integra ao pitoresco – ela é personagem do quadro imaginário: “Recordava-se do banho na lagoa, que espelhava o céu, e a paisagem pitoresca (...)”¹⁴²

Nesse tempo, imaginário e não cronometrado¹⁴³, os fatos não têm limites precisos. É um tempo de fartura, de “leite morno, espumando nas cuias”¹⁴⁴, das “adoráveis peripécias da infância”¹⁴⁵ e dos “episódios da vida de adolescente”¹⁴⁶. É tempo de afetividade e de segurança, pela presença do pai:

Sentia ainda zumbir o vento nos ouvidos quando, em desapoderada carreira, o castanho perseguia, através dos campos em flor, as novilhas lisas ou os fuscos barbatões, que espirravam dos magotes; o ecoar da voz gutural do pai, cavalgando, à ilharga, o melado caxito, e bradando-lhe, quente de entusiasmo: “Atalha, rapariga!... Não deixes ganharem a caatinga!...”¹⁴⁷

140 Idem, *ibidem*, p. 109.

141 Idem, *ibidem*.

142 Domingos OLÍMPIO, *op. cit.*, p. 64.

143 Gaston BACHELARD, *A poética do devaneio*, p. 100: “A história de nossa infância não é psicologicamente datada.”

144 Domingos OLÍMPIO, *op. cit.*, p. 64.

145 Idem, *ibidem*, p. 65.

146 Idem, *ibidem*.

147 Idem, *ibidem*.

Tempo em que tinha seu cavalo, que recebe molde em bronze, no devaneio:

(...) o castanho a passarinhar nas pontas dos cascos, garboso, vibrátil de árdego, as ventas resfolegantes, os grandes e meigos olhos rutilantes, todo ele reluzente do suor, como um bronze iluminado (...)¹⁴⁸

Mas o sonho tem seu termo com o surgimento do estigma de mulher masculinizada. Luzia era, na verdade, uma selvagem; aos olhos da sociedade, entretanto, seu modo de se portar identificava-se com o masculino. Montava e campeava como qualquer vaqueiro, para espanto das mocinhas suas amigas: “Virgem Maria! ... Como é que a Luzia não tem vergonha de montar escanchada!...”¹⁴⁹

Na têmpera moral de Luzia, concebida como ser selvagem, é perfeitamente reconhecível o molde mítico preconizado pelo filósofo Rousseau.

Com a aproximação da aurora real – a que traz o sol nefasto da seca – , o narrador arremata o devaneio com a seguinte síntese:

Paisagem, fatos, coisas, criaturas queridas perpassaram, confundidos, sós, ou em torvelinhos fantásticos; tudo ao longe, num horizonte de neblinas, com recordações truncadas e vagas de um delicioso sonho interrompido.¹⁵⁰

Não poderia a menina passar a mulher abruptamente. Luzia,

148 Idem, *ibidem*.

149 Idem, *ibidem*.

150 Idem, *ibidem*.

cuja natureza identificava-se com a própria terra, teria de assumir sua feminilidade e preparar-se para o amor, o que é tratado como verdadeira metamorfose.

Dir-se-ia que lhe haviam atenuado os tons varonis e, da crisálida Luzia-Homem, surgira a mulher com a doçura e fragilidade encantadora do sexo em plena florescência suntuosa.¹⁵¹

Seu sonho de se realizar como mulher, entretanto, debilitava-a, negava-lhe algo de essencial – sua natureza telúrica e bravia. Deixou o trabalho pesado (construção da penitenciária), trocando-o pela costura, tarefa que a integraria num ambiente feminino. Já então reconsiderava o ciúme que sentia por Alexandre; e seu sonho instintivo soava-lhe como a voz da tentação:

Vai, mulher caprichosa e bárbara, prostrar-te aos seus pés; unge-lhe as mãos impolutas com o bálsamo das tuas lágrimas, com os teus beijos de virgem, e pede-lhe perdão da tua fraqueza vil.¹⁵²

Teria que moldar sua imagem de mulher. Porém, que modelo seguir? Aproxima-se de Quinhotinha – a que fora salva das mãos de Crapiúna por Alexandre – ; estava na imagem dessa menina-moça o elo que faltava entre a menina e a mulher:

Contemplando Quinhotinha a trabalhar, Luzia se embestia no enlevo de um sonho, onde se dissolviam as amarguras, as tristezas do presente, e surgia, entre resplendores suaves da

151 Idem, ibidem, p. 115.

152 Idem, ibidem, p. 116.

aurora, o desejo da maternidade, dar-lhe Deus
uma filha assim formosa e sadia.¹⁵³

E foi Quinhotinha quem presenteou Luzia com o quadro revelador do encontro de Crapiúna e Gabrina; pela conversa que tiveram, desfazia-se a desconfiança de que Alexandre estivesse interessado em Gabrina: tudo não passara de uma estratégia do soldado no sentido de afastar o rapaz de Luzia. Descoberta a trama, presos Crapiúna e Gabrina – para o que concorreu Teresinha – , Luzia viu mais perto de si a realização de seu sonho como mulher: “(...) experimentaria o inefável júbilo de sentir-se mulher, humanizada, completa e fecunda.”¹⁵⁴

Mas o desfecho trágico frustraria seus anseios. Sua felicidade era impossível fora do plano onírico. Sendo símbolo da terra nordestina, haveria de satisfazer à fatalidade estabelecida pelo oráculo das forças naturais. Também para o nordestino, o inverno, como um sonho, é efêmero, mas é sobre esse terreno onírico que se vem plantando a cultura sertaneja. Com o advento da seca, divorcia-se a terra de seu complemento líquido. Morre, assim, infecundo o devaneio de uma vida plena; morre o sonho pela metade...

Luzia morreu infecunda, defendendo sua pureza. Na verdade, defendia um sonho e já estava para realizá-lo, não podendo, entretanto, conceber sua realização pela metade. Queria que o destino fosse a efetivação do anseio de felicidade. Sua morte, portanto, reveste-se de um caráter simbólico, cujo significado inscreve a personagem no rol daqueles que não aceitaram a vida pela metade, tendo encontrado na morte a forma extrema da preservação de um sonho: Luzia revive o martírio de Santa Luzia...

Fecha-se desse modo um ciclo trágico, anunciado já nas

153 Idem, *ibidem.*, p. 142.

154 Idem, *ibidem.*, p. 209.

primeiras páginas do romance; fecha-se um circuito em torno da protagonista, como a parodiar o ciclo da seca. E a vida descreve em torno da tragédia sua órbita, ou, no dizer do mais trágico dos pintores, Van Gogh, citado por Bachelard: “Provavelmente, a vida é redonda.”¹⁵⁵

4.4 - O Claro-Escuro

Luzes e sombras disputam espaços na revelação da verdade, em LH. O romance trata da seca – império da luz – , mas, curiosamente, não é sob o sol escaldante que se delineiam os contornos mais sutis dos personagens. É justamente a luz controlada que sugere as melhores tintas para os retratos. Sob tal condição de luminosidade é que o narrador flagra o ser narrativo em sua verdade, oferecendo aos olhos do leitor o instante em que os traços físicos metaforizam o espírito.

Sabe-se que o artista não é aquele que copia o modelo. Nem mesmo em fotografia esse fato pode ser contestado. Ao artista importa captar dados mais íntimos, como se a personalidade fosse visível e ganhasse a flor da pele, como se o implícito se explicitasse. Além da intuição, impõe-se ao artista a habilidade, a técnica, particularmente o controle da iluminação.

A boa técnica de iluminação não depende apenas de saber onde colocar as fontes de luz para obter um determinado efeito, mas também

155 Vincent Van GOGH, apud Gaston BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 235.

de saber como e quando deve-se usar um efeito específico para realçar um estado de espírito.¹⁵⁶

Se a intimidade é revelada sob luz controlada, o mesmo não sucede com o retrato de impacto social. Assim, o efeito íntimo, psicológico, tende à sombra – o “low-key”¹⁵⁷; já a colorido típico, social, tende a ser exposto com abundância de luz – o “high-key”.¹⁵⁸

Ao sol pleno, configura-se a tragédia da seca e sua escultura grotesca.

O sol repontava no horizonte, como um rubro e enorme disco, surgindo de um lago de ouro incandescente, quando o cortejo de êxodo se pôs em marcha, pela estrada da serra.¹⁵⁹

Eram pedaços da multidão, varrida dos lares pelo flagelo, encalhando no lento percurso da tétrica viagem através do sertão tostado, como terra de maldição ferida pela ira de Deus; esqueléticas criaturas de aspecto horripilante, esqueletos automáticos dentro de fantásticos trajes, rendilhados de trapos sórdidos, de uma sujidade nauseante, empapados de sangue pululante nas úlceras, que lhes carcomiam a pele, até descobrirem os ossos, nas articulações deformadas.¹⁶⁰

O retrato de Luzia está igualmente sujeito à dosagem de luz. O próprio nome, por si só, já sugere a iluminação, e a revelação da protagonista é a tarefa maior da narrativa. A primeira imagem de Luzia pouco lhe diz do íntimo, é o retrato fiel

156 Michael BUSSELE, *Como fotografar nus*, p. 36.

157 Idem, *ibidem*, p. 40.

158 Idem, *ibidem*, p. 38.

159 Domingos OLÍMPIO, *op. cit.*, p. 223.

160 Idem, *ibidem*, p. 22.

apenas do que dizem as pessoas a seu respeito: “Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos.”¹⁶¹

Atingida pela luz plena, Luzia é tão-somente uma lenda, por sua força descomunal. Protegendo-se do sol, é que se revela sua feminilidade:

Trazia a cabeça sempre velada por um manto de algodãozinho, cujas orelas prendia aos alvos dentes, como se, por um requinte de casquilhice, cuidasse com meticuloso interesse de preservar o rosto dos raios do sol e da poeira corrosiva (...).¹⁶²

É dentro de casa que se pode perceber seu lado sensível e feminino: “Enrolado no alto da cabeça o cabelo, que ela tratava carinhosamente, passou aos cuidados domésticos matinais (...).”¹⁶³

Por isso seu primeiro encontro com Teresinha não se deu pelas ruas ensolaradas de Sobral. O local era afastado e o horário, muito cedo. Na ocasião, Luzia, protegida pelas sombras da madrugada, não deixara dúvida quanto à sua natureza íntima:

Estava longe o dia. As barras apenas despontavam no levante em pálido clarão e alguns farrapos de nuvens rubescentes. Exposta à bafagem da madrugada, Luzia de pé, em plena nudez, entornava sobre a cabeça cuias d’água que lhe escorria pelo corpo reluzente, um primor de linhas vigorosas, como pintava a

161 Idem, ibidem, p. 15.

162 Idem, ibidem.

163 Idem, ibidem, p. 34.

superstição do povo o das mães-d'água lendárias, estremecendo de arrepios à líquida carícia, e abrigando no manto da espessa cabeleira anelada que lhe tocava os finos tornozelos. Ao perceber desenhar-se no lusco-fusco da neblina matinal, já perto, o vulto da moça a contemplá-la, soltou um grito de espanto e agachou-se, cruzando os braços sobre os seios.¹⁶⁴

Teresinha, que, ao contemplá-la, leu no corpo desnudado a alma feminina de Luzia, viu o que não podiam ver os outros à luz saturada do dia. O impacto da revelação faz que supere o preconceito, e assim se inicia uma amizade que só conheceria termo com a morte da heroína, impedindo a vingança de Crapiúna contra a amiga. O momento do banho tem valor simbólico, representando a fusão do corpo com espírito, purificados pelas águas. Ressalte-se que, para Teresinha, a amizade serviu para sua purificação, tendo posteriormente abandonado a vida de prostituta e assim retornado ao seio da família. O excerto do banho é dos mais ricos em efeitos pictóricos, sublinhados por expressões como “pálido clarão”, “farrapos de nuvens rubescentes”, “corpo reluzente”, “um primor de linhas vigorosas”, “como pintava a superstição”, “cabeleira anelada”, “finos tornozelos” e “desenhar-se no lusco-fusco”.

Tanto na pintura como na literatura, as banhistas constituem um tema recorrente. Lembremos que a *Vênus* de Sandro Botticelli nasce com corpo de mulher formado, em pé sobre uma concha, que lhe serve de pia batismal.¹⁶⁵ Fragonard tratou o tema com leveza e luminosidade, em meados do século XVIII¹⁶⁶. No século seguinte, vemo-lo registrado nas tintas

164 Idem, ibidem, p. 27.

165 Host Woldemar JANSON, op. cit., p. 141.

166 Idem, ibidem, p. 551.

impressionistas de Cézanne¹⁶⁷ e de Renoir¹⁶⁸. Nem mesmo o Modernismo abandonaria esse tema clássico, tendo recebido um tratamento absolutamente inusitado, por exemplo, com Pablo Picasso.¹⁶⁹

É da pintura que os escritores recebem muitas das referências. Em *Iracema*, é memorável o trecho seguinte, que marca o encontro da índia com Martim:

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos (...).

Iracema saiu do banho: o aljôfar-d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva (...).

(...)

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se. Diante dela e todo a contemplá-la, está o guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta.¹⁷⁰

A consciência do narrador sobre a dosagem do claro-escuro, em LH, evidencia-se não apenas pela criação de verdadeiros quadros. Chega mesmo a citar textualmente pintores famosos para tingir o efeito almejado:

Teresinha preparou a candeia de azeite de carrapato; espevitou o pavio de algodão torcido; acendeu-o, soprando com força num tição, e

167 Ely Mello SOARES, *Cézanne*, pp. 23-4.

168 Waldir CARRASCO, *Renoir*, p. 4 e pranchas 32, 33, 34, 52.

169 Norval BAITELLO, *Pablo Picasso*, Galeria, 23: 66.

170 José de Alencar, *Iracema*, pp. 20-1.

colocou-a no caritó, donde, bruxuleante, vacilante e fumarenta, iluminou em tons melancólicos, em firmes e vigorosos contrastes de claro escuro, como nas telas imortais de Rembrandt e Espanholetto, um quadro admirável e emotivo, cena íntima da pobreza sofredora e resignada.¹⁷¹

Eis aí o quadro pronto, a composição que inclui figura humana, objetos, a luz absolutamente controlada de uma candeia, a perpetuação de um estado de espírito específico, num dado ambiente. Sequer faltaram as assinaturas do quadro pintado em parceria intersemiótica por Rembrandt, Espanholeno e, é claro, Domingos Olímpio.

Poucas linhas adiante, outro tema, outro quadro que põe novamente em relevo a figura feminina. Trata-se de uma *dormeuse*: “Teresinha dormia ainda, estirada na esteira, seminua, num abandono ingênuo, debuxando-se-lhe as formas delgadas e graciosas.”¹⁷²

O tema serviu de matéria a um dos mais conhecidos poemas de Castro Alves, “Adormecida”:

Uma noite, eu me lembro... Ela dormia
Numa rede encostada molemente...
Quase aberto o roupão... solto o cabelo
E o pé descalço do tapete rente.¹⁷³

Mas por que buscar, justamente na sombra, a revelação de elementos psicológicos? O que parece contraditório é, na verdade, óbvio, pois é exatamente a sombra que molda a forma; quanto mais sutil sua utilização, mais pormenores expressivos, mais detalhadamente o espírito é revelado:

171 Domingos OLÍMPIO, op. cit., pp. 61-3.

172 Idem, ibidem, p. 63.

173 Castro ALVES, *Obra completa*, p. 124.

De *skópos* também se passa a *skía*, sombra de alguma coisa ou de alguém, sombra dos mortos, sombra da fumaça, sombra esfumada do desenho, claro-escuro, aparência e ilusão e quem as faz deliberadamente chama-se *skiagráphos*: pintor. Porque parente da sombra, *skías* nos remete àquele que fica na sombra e se esconde e, se seu esconderijo for dito em latim, será *specus* (caverna), *spelunca* (grotta, cova), *cella* (cela, cova, caverna). Na caverna reina a sombra, *skía*, de que se aproveita o pintor, *skiagráphos*, quando traça figuras, sombras do original, e também o *eidolopóios*, fabricante de simulacros como o poeta.¹⁷⁴

Estas palavras de Marilena Chauí são reveladoras: estão unidos, poeta e pintor, sempre que intentem representar figuras. A matéria de ambos é a mesma, a sombra, seja nos pigmentos de um, seja no léxico do outro. Parece de fato paradoxal, mas é justamente negando-se a luz que ela mais transparece; não a luz das aparências enganosas, mas a que revela o invisível.

Nesse sentido, o claro-escuro, em LH, inverte o famoso mito platônico da caverna: no lugar de conduzir os personagens para a luz, o narrador leva-os para a sombra, a fim de precisá-lhes a verdade mais íntima, aquela invisível quando exposta à luz ofuscante e indefinidora da seca, que ilumina uma terra abrasada, onde vagueiam cegos os espectros humanos.

174 Marilena CHAUI, *O olhar*, p. 36.

4.5 – Relíquias

A natureza-morta alcançou autonomia temática somente no século XVI. Desde então, tem sido motivo de verdadeiras obras-primas, como em Caravaggio, Chardin e Cézanne.¹⁷⁵

O estudo da natureza-morta chegava a obcecar um pintor como Cézanne, na ânsia de expressar uma “síntese estrutural”. Foi esse o tema que o fez desinteressar-se da “impressão” e dedicar-se à “análise construtiva” da composição.¹⁷⁶ Alguns anos depois, o Cubismo retomaria e mesmo radicalizaria as pesquisas de Cézanne. No estudo da natureza-morta, “Picasso pode por um lado satisfazer a exigência de Cézanne de simplificar as formas até ao círculo, à oval e ao quadrado e, por outro lado, demonstrar de forma quase acadêmica, nos limões e pêras, a sua nova concepção de espaço pictórico”.¹⁷⁷

A natureza-morta existe no romance LH e pode revelar novos ângulos em sua leitura. Passemos agora ao texto, em busca das relíquias recolhidas pelo narrador e procuremos libertá-las de seus segredos.

O narrador não esconde sua admiração para com aqueles que se dedicam aos trabalhos manuais, como é o caso do francês Paul, espécie de síntese entre o *homo sapiens* e o *homo faber*: “O francês Paul – misantropo devoto e excelente fabricante de sinetes que, na despreocupada viagem de aventura pelo mundo, encalhara em Sobral...”¹⁷⁸

Lembra-nos, aliás, outro aventureiro, que fora buscar no Taiti o sentido de viver: Paul Gauguin. Paul, em LH é

175 Herbert READ, *Dicionário da arte e dos artistas*, p. 332.

176 Ely Mello SOARES, op. cit., pp. 1520.

177 Ingo F. WALTHER, *Pablo Picasso*, p. 40.

178 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 15.

“devoto” e “excelente fabricante de sinetes”. Os sinetes parecem gravar na matéria o que se passa em seu espírito. Além de devoto, o estrangeiro é devotado ao povo, que é motivo de suas anotações: “(...) costumava vaguear pelos ranchos de retirantes, colhendo, com apurada e firme observação, documentos da vida do povo, nos seus aspectos mais exóticos (...)”¹⁷⁹

Seu olhar é atento, pois o objeto de suas investigações é dado como “documentos”, diríamos, antropológicos. A intimidade com que observa esses dados da realidade não o faz menos estrangeiro do que é, já que os considera – pela voz do narrador – como “exóticos”. Não apenas escreve seus apontamentos; a escrita deve parecer a ele incompleta, posto que suas notas são “ilustradas com esboços de tipos originais, cenas e paisagens”.¹⁸⁰ E não o faz sem conhecimento de causa, pois, através de uma natureza-morta, revela-se ao leitor seu, “trabalho paciente e douto”, “seu espólio de alfarrábios, de coleções de Botânica e Geologia”¹⁸¹.

Paul morreu “inanido pelos jejuns, como um santo”¹⁸². Trata-se de um tipo realmente *sui generis*, para uma época em que o Positivismo havia discriminado o saber místico do saber científico. Existe, nessa aparente ambiguidade do personagem, uma dialética de duas formas de percepção da realidade: uma, fruto da observação direta, portanto, positiva (não necessariamente positivista); e outra, transcendência da mesma observação, de caráter espiritual. Assim, o mundo que ele observa é o mesmo de sua contemplação.

Luzia – é preciso dizer – só passa à categoria de personagem por ter sido descoberta pelo misantropo: antes de integrar a

179 Idem, *ibidem*.

180 Idem, *ibidem*.

181 Idem, *ibidem*.

182 Idem, *ibidem*.

narrativa, ela já fazia parte das anotações de Paul...

O narrador executa naturezas-mortas sempre que se detém ante objetos manufaturados. Na cadeia, onde se encontrava Alexandre, podemos observá-las como arremate da descrição:

No ambiente escuro da prisão cruzam-se redes em todas as direções, umas sobre as outras, paralelas ou atravessadas, todas sujas e nauseabundas. A um canto estava o barril-d'água; noutra, a cuba do despejo; e, defronte do amplo portão, das quatro janelas largas, abertas para a praça, protegidas por dupla grade de grossos vergalhões de ferro, trabalhavam os sentenciados em sapatos, chapéus de palha e obras de funileiro.¹⁸³

Outro ambiente escuro, o quarto da rezadeira Rosa Veado, é descrito com riqueza de matizes. A sinestesia é habilmente construída; mesclam-se sensações visuais contrastantes – “sombrio”, “frechas esguias de sol” – impregnam-se reciprocamente efeitos visuais, táteis e cinéticos – “iriadas de dourado pó irrequieto” – ; e não falta um requintado jogo de correspondências cromáticas e térmicas – “marcavam no chão mornos discos pálidos”. Recapitulando a descrição, temos:

E conduziu Teresinha a um quarto estreito, sombrio, atravessado de frechas esguias de sol que, das fendas do telhado, iriadas de dourado pó irrequieto, o iluminavam, e marcavam no chão mornos discos pálidos.¹⁸⁴

E não faltaria a natureza-morta como acabamento descritivo. Primeiramente, desenha-se o banco – o “altar” do responso –

183 Idem, ibidem, p. 58.

184 Idem, ibidem, p. 75.

de cujos vestígios infere-se seu frequente uso: “No centro, sobre uma esteira, havia um banco, envernizado pelo uso e marcado com pingos de cera.”¹⁸⁵

Sobre o banco, Rosa Veado organiza uma composição simples: duas velas e o santinho. Assim descreve o narrador atento:

Tirou, depois, de uma velha mala carcomida e desconjuntada, duas velas e uma pequena imagem de Santo Antônio, tão amarrado e enrolado em fitas de cores tantas, que só lhe aparecia a cabeça tonsurada e o microscópico Menino Jesus, sentado sobre o livro vermelho e estendendo os bracinhos para abraçar o santo.¹⁸⁶

Após o ofício mágico do responsório de Santo Antônio, descrito em tintas surreais, a serenidade, após a alucinação e o êxtase (e o pavor de Teresinha diante das visões), é resumida em outra natureza-morta: “As velas ardiam, lacrimejantes, ao lado do pequenino santo. De um fogareiro de barro, cheio de brasas adormecidas, subia tênue fio de fumo, cheiroso, dum azul delito.”¹⁸⁷

Tudo parece agora adormecer, as brasas e a fumaça, adelgada pelos “ff”, de um azul adjetivado sutilmente como “delito” - de “delíquio”, isto é, que desmaia, que é da mesma raiz de “delito”, o que sugere expressiva ambiguidade.¹⁸⁸

A cultura popular é assim visualizada; talvez até mesmo reconhecida pelo narrador, pelo menos como documento, em dois personagens singulares: Rosa Veado e Raulino Uchoa. A

185 Idem, *ibidem*, pp. 75-6.

186 Idem, *ibidem*, p. 76.

187 Idem, *ibidem*, pp. 77-8.

188 Antônio Gerardo da CUNHA, *Dicionário etimológico Nova Fronteira*, p. 243.

parteira e rezadeira Rosa Veado representaria a medicina e a psicologia populares; Raulino, por sua vez, advogaria a filosofia popular, em oposição ao saber ilustrado.

Não se pode negar que a cultura espontânea do povo, a despeito de sua rusticidade (do ponto de vista da cultura oficial), tem seus códigos, suas leis e seus ofícios, insubmissos ao modelo imposto como padrão. Insubmissão, entretanto, não quer significar, neste trabalho, garantia premonitória quanto ao desenvolvimento histórico das classes populares, visto que nem sempre “popular” venha como sinônimo de “revolucionário”, como frisa Oswald Barroso:

(...) gerada numa sociedade de classes, esta arte e literatura é contraditória. Se em determinados momentos revela a resistência do oprimido, com mais frequência reproduz a ideologia das classes dominantes.¹⁸⁹

As palavras de Teresinha, nesse sentido, são documentais:

Desenganado de remédio de botica, foi se retirar ao Padre João Crisóstomo, mandou fazer orações fortes... Foi bobage... A felicidade dele foi topar uma cigana que lhe deu contrafeitiço, uns pozes para beber com leite de peito... Santo remédio, menina... uma coisa é ver, outra é dizer, como ele se levantou, já tendo os pés na cova.¹⁹⁰

O narrador chega a constituir um acervo do que ele mesmo denomina de “reliquias da piedade”. Descreve as que tia Zefinha ostenta com orgulho:

189 Oswald BARROSO, *Cultura insubmissa*, p. 256.

190 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 96.

– Olhem – continuou, caqueando no seio do cabeção, bordado de cacundés, onde imergiam confundidos entrelaçados, os rosários, bentinhos e medidas de santos que lhe pendiam do pescoço (...).¹⁹¹

A velha senhora tinha, obviamente, a imagem do santo de sua devoção – São Francisco. O narrador, a propósito, transporta a descrição para o conhecido santuário de Canindé:

(...) uma caçula com a imagem do milagroso padroeiro em péssima gravura, cujos milagres admiráveis atraíam os fiéis, vindos de longínquas paragens, em contínua romaria à sua bela igreja. (...)¹⁹²

Como registros da fé, lá estão os despojos anatômicos das promessas, assim caracterizados:

(...) ex-votos, pernas, braços, mãos e cabeças, modeladas em cera, ou toscamente esculpidas em madeira, vistosamente coloridos e marcados de chagas hediondas, muito sarapintadas de sangue e arroxeadas de equimoses e alguns verdadeiros aleijões, monstruosidades repugnantes; muletas e ligaduras de pano velho, duras de sânie embebida; todas essas relíquias de piedade, penduradas, em simetria, às paredes da nave, rememorando curas, obtidas pela intercessão do santo, a quem Jesus Cristo concedera a graça de marcar com o estigma das cinco chagas.¹⁹³

191 Idem, ibidem, p. 98.

192 Idem, ibidem.

193 Idem, ibidem, pp. 98-9.

Não faltou ao registro o material utilizado nas peças nem a forma de serem moldadas ou esculpidas. O narrador primou pela composição desses objetos, dispostos no interior da igreja. Ao reconstituí-las, no plano discursivo, não esconde sua emoção ante o grotesco dessas peças, de modo que a repugnância que sente não representa uma atitude iconoclasta, afinal são “reliquias da piedade”. No desfecho descritivo, traz à memória a imagem de São Francisco, cuja estigmatização lembra em tudo as chagas do povo, gravadas nas expressões dramáticas dos ex-votos.

A igreja de Sobral também não é esquecida. O narrador presta homenagem aos artistas plásticos na descrição das reliquias, como comprova o seguinte texto:

No fundo resplandecia a capela-mor, o tabernáculo esculpido pelo cinzel do mestre João Francisco, o entalhador, com duas séries de elegantes colunas coríntias, enleadas de parreiras, a vinha do Senhor, e rematadas de folhas de acanto, todas brancas, de figos dourados sustendo a arquitrave e a curva do arco que emoldurava a grande tela de Bindsay, a Assunção de Nossa Senhora.¹⁹⁴

A descrição permite entrever a erudição do autor, pela nomenclatura empregada no trato dos pormenores do ornamento arquitetônico: “colunas coríntias”, “rematadas de folhas de acanto”:

ACANTO

- 1) Planta do Mediterrâneo, de folhas espinhosas e recortadas.
- 2) Motivo ornamental semelhante às folhas da planta, empregado em frisos, molduras e nos

194 Idem, ibidem, p. 206.

capitéis coríntios.¹⁹⁵

Não apenas pela execução, mas também pela nobreza do material empregado, a riqueza dos ornamentos é admirável:

Mais abaixo, dominando a banquetta de prata maciça e os bustos dos Apóstolos, emergia, dentre palmas, dentre folhas, a imagem da Virgem da Conceição, a padroeira da cidade, coroada de ouro, de pedrarias. Quase escondida no amplo manto veludo azul, marchetado de estrelas bordado com carinho pelas órfãs da Casa de Caridade.¹⁹⁶

E mais uma vez apareceu a mão habilidosa conjugada aos olhos sensíveis, na execução das relíquias sacras, como nesse manto bordado.

Para concluir este tópico, não poderíamos deixar de aludir aos cravos dados por Alexandre a Luzia. Há nessas flores uma dialética de amor e sofrimento. Foram colhidos na Serra da Meruoca e dados a Luzia ainda “sanguíneos e cheirosos”.¹⁹⁷ Mais adiante, quando Luzia sente ciúme de Alexandre, abandona-os na cadeia, “murchos e ressequidos”. Reconciliados, Alexandre devolve-os a Luzia: “– Aqui estão estas flores, que a senhora esqueceu no baldrame da grade da cadeia.”¹⁹⁸

Luzia guardou-os ao seio. Os cravos estão agora murchos e secos, só voltariam à cor de origem embebidos com o sangue da protagonista, já a caminho da Meruoca – ironicamente, de onde vieram essas mesmas flores:

195 Horst Woldemar JANSON, op. cit., p. 792.

196 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 207.

197 Idem, ibidem, p. 36.

198 Idem, ibidem, p. 212.

Sobre o seio, atravessado pelo golpe assassino, demoravam, tintos de sangue, como se reflorissem cheios de seiva, cheios de fragrância, os cravos murchos que lhe dera Alexandre.¹⁹⁹

Cravos que prometiam uma vida nova, mas acabaram como ornamento ao cadáver de Luzia; se eram flores, eram também os homônimos – cravos do sacrifício do corpo para a salvação da alma. São estes cravos a relíquia simbólica do amor cristão, natureza-morta concebida como objeto sagrado.

Luzia pôde então voltar ao seu elemento telúrico, da mesma forma como as sementes precisam retornar ao chão, para que a vida floresça, renascendo em seus ciclos, como o inverno sucede à seca.

4.6 – Enfim, a Moldura

Para Uspênski, existe moldura sempre que se passa do mundo real para a esfera convencional (semiótica), tanto nas obras artísticas como nos ritos.²⁰⁰ A delimitação do espaço de representação é um dado universal nos mais diversos fenômenos de natureza simbólica, particularmente em se tratando de arte. Delimitar o espaço representativo suscita ao artista questões a solucionar:

199 Idem, *ibidem*, p. 231.

200 B. A. USPÊNSKI, *Semiótica russa*, p. 174.

O problema das “molduras” adquire importância peculiar na pintura. Sejam justamente essas “molduras” os limites do quadro, designados diretamente (em particular, sua moldura propriamente dita), ou especiais formas composicionais, elas organizam a representação e lhe conferem um significado semiótico.²⁰¹

Que pistas seguir para distinguir o real do fictício? O ato de representar, o ato artístico, enfim, pode ser concebido como um ato de recortar. Uma fotografia, por exemplo, é um recorte subtraído da realidade. Assim, fotografar, mais do que qualquer outra modalidade artística, impõe uma atitude seletiva: o que se insere e o que se exclui do enquadramento? E será tanto mais artística a fotografia, quanto mais sutil for esse recorte. Assim como na fotografia, as artes representativas, nas suas mais diversas manifestações, impõem ao artista uma consciência seletiva. Parramón em seu *El paisaje al óleo* resume o que ele chama “Los tres secretos técnicos del arte de interpretar” em três verbos, que sugerem a idéia do recorte: aumentar, diminuir, suprimir.²⁰²

Para Uspênski, não há fenômeno semiológico sem que se imponha uma demarcação:

Para se ver o mundo sob a forma de signo é indispensável (embora nem sempre suficiente) antes de mais nada demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação. (É característico a esse respeito notar que em certas línguas “representar” encontra-se etimologicamente ligado com

201 Idem, ibidem, p. 177.

202 José Maria PARRAMÓN, *El paisaje al óleo*, p. 41.

“limitar”).²⁰³

Segundo o mesmo teórico, é indicativo de emolduramento na obra literária a troca de ponto de vista interno e externo à narrativa.²⁰⁴ Diversas são, entretanto, as formas de permuta do ponto de vista. Destaquemos as seguintes: o plano espaço-temporal; distanciamento-aproximação do narrador ante o protagonista; a explicação ideológica (dissertação ou intromissão do autor); o congelamento de cena; a mudança de voz discursiva; a eliminação do protagonista. Ressalte-se que tais molduras podem vir combinadas.

No plano espaço-temporal é que se abre a narrativa, em LH. Para tanto, presta-se todo o capítulo inicial do romance, que descreve a construção da penitenciária de Sobral. Nesse momento, há referências explícitas ao mundo exterior à narrativa; percebe-se um mínimo de ficção. Prova disso é a ausência de personagens identificáveis nos capítulos subsequentes. O narrador chega mesmo a citar o nome do engenheiro responsável pelo projeto da cadeia: João Braga. Os demais são vistos indistintamente: representam o anonimato do flagelo (e da ficção também).

Vejam os alguns exemplos de molduras espaço-temporais em outros capítulos:

No céu límpido, profundo e sereno, em quietude de lago tranquilo, sem as manchas de nuvens errantes, tremeluzem, em esplêndidas constelações, miríades de estrelas.²⁰⁵

O céu pálido clareava, e a aurora, que irrompia, punha nas coisas o rúbido fulgor das suas

203 B. A. USPÊNSKI, op. cit., p. 177.

204 Idem, ibidem, pp. 177-8.

205 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 14.

pompas.²⁰⁶

Apagavam-se no céu pálido os astros, e a estrela d'alva desmaiava, lívida, quando Luzia deixou a rede.²⁰⁷

Mesmo as narrativas internas (quadros dentro do quadro) dispõem forçosamente de molduras espaço-temporais, como em “ao espetáculo do alvorecer sem alegria (...)”²⁰⁸ – que dá início ao devaneio de Luzia –, e “O Sol surgia rubro, sem pompas de nuvens, destoldado.”²⁰⁹

No tocante ao distanciamento-aproximação do narrador ante a personagem principal, lembremos que não é este quem descobre Luzia, mas o francês Paul: “Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça.”²¹⁰

Outro modo de demarcar o espaço ficcional é a explicitação ideológica. Neste caso, temos a passagem do discurso narrativo, caracterizado pelo uso do pretérito, ao dissertativo, caracterizado pelo verbo no presente, segundo Ingedore O. V. Koch.²¹¹ Desse deslocamento discursivo é possível deduzir um comprometimento maior do autor com o texto, é a passagem do “mundo narrado” ao “mundo comentado”:

Ao mundo comentado pertencem a lírica, o drama, o ensaio, o diálogo, o comentário, enfim, por via negativa, todas as situações comunicativas que não consistam, apenas, em relatos, e que apresentem como característica a atitude tensa: nelas o falante está em tensão

206 Idem, *ibidem*, p. 32.

207 Idem, *ibidem*, p. 63.

208 Idem, *ibidem*, p. 64.

209 Idem, *ibidem*, p. 65.

210 Idem, *ibidem*, p. 15.

211 Ingedore G. V. KOCH, *Argumentação e linguagem*, p. 37.

constante e o discurso é dramático, pois se trata de coisas que o afetam diretamente.²¹²

Vejamos um exemplo, em LH:

É essa a história da peregrinação mundana das desgraçadas, que se desterram do seio amigo da família, quebrando o suporte dos afetos puros, e vagando sem rumo, na ebriedade de gozos efêmeros, à mercê da fatalidade intangível e cega.²¹³

Outro delineador do universo narrativo é o congelamento de cena, seguramente um dos mais frequentes em LH. Também é o que mais aproxima a linguagem verbal da pictórica, pela fixação do tempo, a fim de que a personagem possa ser estudada, como são os modelos nas sessões de artes plásticas. Através do gesto captado é possível insinuar ou explicitar uma característica moral ou psicológica daquele que é retratado:

Craupiúna não ouvia. Contorcendo-se no martírio de onça acuada, com o coração caldeado no peito, estremeceu à suspeita de um rival venturoso na disputa da cobiçada presa.²¹⁴

Não apenas os personagens, mas também os objetos podem emoldurar um capítulo, digamos, congelado. A natureza-morta é um exemplo da força expressiva da cena parada: “Estavam ali, entre migalhas da comida, murchos e ressequidos, os cravos rubros que ele havia dado a Luzia.”²¹⁵

212 Idem, *ibidem*, p. 138.

213 Domingos OLÍMPIO, *op. cit.*, p. 92.

214 Idem, *ibidem*, p. 21.

215 Idem, *ibidem*, p. 104.

Esses cravos nos fazem lembrar outra das formas de emolduramento que selecionamos, qual seja, o desaparecimento do protagonista. A cena final de LH faz coincidir a morte de Luzia com o ocaso da narrativa. O leitor percebe a impossibilidade de prosseguimento do enredo quando a situação é de irreversibilidade, como observa Uspênski:

Na obra literária, o efeito da moldura pode originar-se em qualquer passagem para o ponto de vista externo, especialmente se, pela natureza do enredo, tais passagens são irreversíveis – por exemplo, se desaparece o portador favorito do ponto de vista do autor. (Por conseguinte, a morte do herói principal – portador do ponto de vista do autor – é percebida naturalmente, via de regra, como sinal do fim de toda a obra.)²¹⁶

Finalmente, pode funcionar como moldura discursiva a mudança de voz no relato. Cada personagem convidado a contar um caso, ainda que num fragmento narrativo, representará mais um recorte dentro do discurso.

O personagem que mais se destaca nessa forma de emolduramento é, sem dúvida, Raulino Uchoa, como já tivemos oportunidade de expor. Cabe-lhe, inclusive, o privilégio de encomendar a alma de Luzia e de fechar as páginas do romance:

– Jesus!... Jesus... Seja contigo! Jesus, Maria e José!...²¹⁷

216 B. A. USPÊNSKI, op. cit., p. 185.

217 Domingos OLÍMPIO, op. cit., p. 231.

5 – FESTIVO CONTRASTE

5.1 – *Luzia-Homem: a Experiência Sensorial*

No cabeço saturado de sangue, nu e árido, destacando-se do verde-escuro da serra Meruoca, e dominando o vale, onde repousava, reluzente de sol, a formosa cidade intelectual, a casaria branca alinhada em ruas extensas e largas, os telhados vermelhos e as altas torres dos templos, rebrilhando em esplendores abrasados, surgia, em linhas severas, o castelo da prisão (...).²¹⁸

Neste pequeno trecho o autor dispôs cores complementares, como a do “sangue”, do primeiro plano, contra o “verde-escuro da serra Meruoca”, do segundo plano. Mas o que sugere a justaposição de complementares? Vejamos o que diz Parramón:

Pues... mire usted, si se fija, mirando la anterior tabla de colores pigmento, comprobará que los

218 Domingos OLÍMPIO, *Luzia-Homem*, p. 11.

colores complementarios se hallan siempre en los polos opuestos de todas las combinaciones posibles.²¹⁹

Não tivesse Domingos Olímpio noção mais precisa do efeito visual de sua descrição, pouco importava se o chão fosse apenas “escuro” de sangue, e não “vermelho”; ou que a serra, como tantas outras, se fizesse “azul” ou “cinza”, em lugar de “verde”. Mas não é o que se observa. O contraste sugerido pela superposição do morro contra a serra, lá ao fundo, revela uma seleção de palavras que visa atingir o contraste máximo entre duas cores (vermelho e verde, no exemplo).

Voltando-se o narrador para o vale, eis que surge a cidade Sobral. Em sua descrição, o léxico insinua mais uma vez um forte efeito visual: “reluzente ao sol”, “rebrilhando em esplendores abrasados”, “linhas severas e fortes”.

Cores e efeitos tirados de uma tela de traços vigorosos estão presentes na cena de abertura do romance, abrangendo também os “modelos vivos” da multidão de flagelados:

Era um incessante vaivém de figuras pitorescas (...).²²⁰

Teria adjetivado como “pitorescas” essas figuras por obra do acaso? O narrador tem diante de si não apenas seres humanos trabalhando, mas verdadeiros “modelos vivos” de um quadro inspirado em páginas bíblicas (tema frequente antes do Modernismo). Por isso são “pitorescas”, isto é, dignas de nota para uma composição pictórica:

219 José Maria PARRAMÓN, *Así se pinta*, p. 14.

220 Domingos OLÍMPIO, *op. cit.*, p. 12.

(...) recordando os heróicos povos cativos, erguendo monumentos imortais ao vencedor.²²¹

Contrários à ideia de casualidade estão os dados biográficos. Segundo Herman Lima, Domingos Olímpio teve aulas de desenho aos quinze anos de idade; quando maduro, chegou a pintar seus quadros a óleo por diletantismo.²²²

Vejamos mais um trecho que evidencia a educação pictórica do autor:

(...) os moços ainda robustos, homens de rija têmpera, superiores às inclemências, sóbrios e valentes, reluziam de suor britando pedra, guindando material aos pedreiros, ou conduzindo às costas, de longe, das matas do sopé da serra, grossos madeiros enfeitados de palmas virentes, de ramos de pereiro de um verde fresco e brilhante, em festivo contraste com o sítio ressequido e desolado.²²³

Eis, neste trecho, os modelos humanos dados como verdadeiras esculturas em metal – “rija têmpera”. Quanto às “palmas virentes”, estas são de “um verde fresco e brilhante”, “em festivo contraste com o sítio ressequido e desolado”. Aliás, a adjetivação do contraste como “festivo” sugere uma antítese, enfatizando o aspecto dramático da paisagem da seca.

Segundo Fayga Ostrower, os contrastes sugerem dramaticidade:

(...) quando as semelhanças predominam numa

221 *Idem, ibidem.*

222 Herman LIMA, *Domingos Olímpio*, p. 4.

223 Domingos OLÍMPIO, *op. cit.*, p. 12.

obra, encontramos conteúdos expressivos de caráter mais lírico, ou, então, numa escala física maior, configura-se um conteúdo épico. Quando predominam os contrastes, articulam-se conteúdos mais dramáticos.²²⁴

Esse verde descrito como escuro na serra, ao longe, mas festivo nos ramos e palmas é o contraponto do inverno à paisagem devastada; constitui evidente dissonância e de fato pressagia a tragédia. Assim, o verde, cor fria, salta sobre o campo desolado, descrito em cores quentes, destacando-se, recortando-se; não simboliza a esperança do inverno, mas a certeza de sua impossibilidade.

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

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

224 Fayga OSTROWER, *Criatividade e processos de criação*, p. 9.

experiência ótica mais completamente do que qualquer arte anterior.²²⁵

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

5.2 – Tese ou Antítese Naturalista?

Uma leitura apressada de LH poderia revelar ilusões, como sugere o cotejo (Zola e Domingos Olímpio):

225 Arnold HAUSER, *História social da literatura e da arte*, p. 1051.

J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.²²⁶

(...) estava um dos olhos de Crapiúna, como enorme opala esmaltada de sangue, entre filamentos coralinos dos músculos orbitais e os farrapos das pálpebras dilaceradas.²²⁷

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

O próprio tipo físico de Luzia insinua o patológico, tão estimado do Naturalismo; aproxima-se enganosamente de um “caso” a ser estudado pela fisiologia no romance. O caráter de Crapiúna, então, é o da própria “besta humana”, enquadrando-se perfeitamente na percepção cientificista que passou a caracterizar a literatura ocidental a partir de *Thérèse Raquin*. Mas nem só de personagens vive a obra naturalista; antes cabe ao seu autor manusear as lentes cientificistas, de modo a exercitar a crença na tese pela via ficcional. Mesmo o olho de Crapiúna, um dos trechos mais cruentes da narrativa, dá provas paradoxalmente contrárias a uma taxionomia simplória quanto ao estilo de época do romance: falta-lhe em dissecação fria o que extrapola em sugestão simbólica – é mais uma natureza-morta que propriamente um órgão retirado para considerações oftalmológicas...

No lugar de uma tese “natural”, o romance professa, por antítese ao cientificismo, uma inclinação “espiritual”. Todos,

226 Émile ZOLA, *Thérèse Raquin*, p. 9.

227 Domingos OLÍMPIO, *op. cit.*, p. 231.

no romances já são essencialmente o que são. Luzia sofre uma verdadeira metamorfose, mas não se altera no âmago; suas transformações ocorrem no sentido de sua busca interior. Mesmo Teresinha já carregava consigo uma “boa alma” (talvez por isso o narrador não a tenha deformado tanto...), pois todo seu esforço no transcurso narrativo consiste em recuperar a si mesma, resgatar a sua mais íntima “verdade”: seu “lugar” não condizia com o que ela era na essência. Até o ambiente hiperbolizado pela seca curva-se ante uma hercúlea Luzia ou um incorruptível Alexandre. Seres corrompidos, dentre os personagens de primeiro plano, se o são, já eram assim interiormente. A alma verdadeiramente virtuosa estaria como que imune à corrupção ambiental. O corpo, sim, este é que sofre a sina imposta pelas adversidades. Quanto à virtude, assentada acima das mazelas sociais, é predicado de uns poucos, e resiste tenazmente à tese de Zola.

Domingos Olímpio, parece-nos, reedita romanticamente o martírio cristão. Luzia é “mártir”, e não “vítima” das forças cósmicas e do determinismo biológico e social. Quem associaria a personagem principal de Domingos Olímpio à Bertoleza, em *O cortiço*? Luzia, como a santa de quem recebeu o nome é a iconização do martírio pelos olhos (fonte de pecados), em nome da fé e da virtude.

Lembremos a concepção de Santo Agostinho, citada por Gerd Bornheim:

Não caminhes para fora; entra dentro de ti mesmo no interior do homem reside a verdade: e se achares que tua natureza é mutável, transcende a ti mesmo. ²²⁸

Esta é a concepção que molda o caráter dos personagens de

Domingos Olímpio: têm dentro de si uma “verdade imutável”. Podem estar equivocados sobre si mesmos, como é o caso de Teresinha, que não sabia ser, no âmago, virtuosa.

Luzia, antes de ser caso clínico, é luz *em si*, dispensando a intermediação científica. O narrador só pede ao leitor que olhe, que observe a perspectiva de cada personagem, que separe o joio do trigo e, por fim, depare com a revelação, a epifania da mulher que está sob Luzia-Homem. Raízes profundamente instaladas na filosofia cristã recusam-se à objetividade preconizada pelo naturalismo. Raízes que se nutrem nos postulados católicos da Idade Média:

O ver grego realiza a transmutação do ver físico para o ver metafísico. Acrescente-se que, não obstante o fato de que a verdade interpretada como adequação instaura o processo de atrelamento da verdade a exigências subjetivas, o ver grego se deixa conduzir fundamentalmente pelo que lhe é exterior, seja o elemento sensível ou o mundo das coisas divinas. Já na Idade Média a perspectiva se inverte, visto que o predomínio termina trasladado para a interioridade, mesmo que a interpretação do conhecimento continue emprestando vigência, basicamente, às teses gregas...²²⁹

5.2 – Luzia-Homem: Romance Impressionista

229 Gerd BORNHEIM, *O olhar*, p. 9.

Os dados ideológicos e estéticos de LH sugerem sua inclusão no Impressionismo, em sua forma literária. Antes de adiantar algumas conclusões a respeito do problema da classificação do romance dentro desse estilo, façamos algumas considerações a respeito do próprio Impressionismo.

O quadro *Impression, soleil levant*, de Monet, está na origem do que se vulgarizou como Impressionismo. Esta palavra apareceu pejorativamente, em artigo do jornalista Louis Leroy (aliás, hoje lembrado graças à crítica negativa que fez), no qual demonstrava suas objeções à exposição de 1874. Essa origem, entretanto, choca-se com o depoimento de Antonin Proust, que assegura ter nascido o termo em meio às discussões dos intelectuais parisienses já em 1858.²³⁰

Ao contrário do que se supõe geralmente, o vasto movimento de renovação artística que precedeu o Modernismo, embora tenha encontrado a designação consensual de Impressionismo, não se caracterizou por uma unidade ideológica ou mesmo técnica, segundo Francastel:

(...) nenhum dos impressionistas renegou o seu passado, antes, pelo contrário, se esforçou, tanto depois como antes, por dar a mais perfeita expressão e por aprofundar, sem qualquer negação ou desvio, um ideal imutável. É isto que mostra bem que o impressionismo não é somente um movimento que pode ser explicado pela técnica: técnica ou método não poderiam ser mais facilmente confundidos com o estilo do que a escrita com a ideia.²³¹

230 Maurice SERULLAZ, *O impressionismo*, pp. 14-5.

231 Pierre FRANCASTEL, *O impressionismo*, p. 57.

Cada impressionista buscava confirmar tecnicamente o próprio ideal, segundo suas influências e afeições estéticas:

Para Renoir é o amor pela vida, para Monet o amor pelo inapreensível e para Cézanne o amor pela unidade do real.²³²

O que mais pareceu unificar o movimento foi a rejeição oficial à pesquisa de cada artista. O que os uniu foi a consciência do direito à pesquisa estética. Manet, o escandaloso pintor de *Almoço na relva*, ansiava ser reconhecido oficialmente:

Em 1877, o pintor recusava novamente sua participação no Salão dos impressionistas. Continua, porém a insistir na conquista do reconhecimento oficial.²³³

A mesma necessidade de reconhecimento verifica-se em Renoir. Ao contrário de alguns impressionistas, acreditava firmemente na necessidade de reconhecimento oficial, que via como a forma capaz de premiar e elevar o artista. Rejeitado pelos acadêmicos, entretanto, acaba participando da primeira exposição dos impressionistas.²³⁴

A verdade é que diversos e contraditórios percursos levaram a um mesmo destino, à renovação da arte europeia. Iniciado na pintura, o Impressionismo encamparia a escultura. Não é de

232 *Idem, ibidem.*

233 Stella Maris Senra POLANAH, *Manet*, p. 24.

234 Waldir CARRASCO, *Renoir*, p. 11.

admirar que o escultor Rodin tenha afirmado:

A arte é, ainda, uma magnífica lição de sinceridade.

O verdadeiro artista expressa sempre o que pensa com o risco de sacudir todos os preconceitos estabelecidos.²³⁵

Como se tratava de uma renovação estética, mais do que estritamente técnica, o Impressionismo alcançaria a literatura e a música:

O impressionismo, essa notação rápida da impressão fugaz, esse triunfo da sensação sobre a concepção pensada – o “eu sinto, logo sou” de Gide tomando lugar do “eu penso, logo sou” do cartesianismo clássico –, foi adotado por escritores e músicos depois que os pintores lhe abriram o caminho.²³⁶

O império das sensações que se mesclam está na raiz da literatura modernista, e seria mesmo redundante citar trechos premonitórios de Baudelaire ou de Verlaine, nesse sentido.

Também na música, o som harmonizou-se com a luz, como sugere a obra de Claude Debussy:

Claude Debussy reconheceu essa interpretação das diferentes formas de arte quando escreveu: nada é mais musical do que um pôr-do-sol.²³⁷

235 Auguste RODIN, *A arte*, p. 192.

236 Maurice SERULLAZ, *op. cit.*, p. 12.

237 *Idem, ibidem.*

A prosa vê-se inundada pela metáfora dos sentidos. O Impressionismo literário é o convite ao devaneio; agora, o escritor participa da paisagem que descreve, perde-se em seu espelho de sensações. Exemplificam a literatura impressionista na França nomes como Gide e Proust – este, principalmente.²³⁸

No Brasil, a periodização literária costuma classificar indistintamente como Pré-Modernismo o período posterior ao Realismo.²³⁹ Alceu Amoroso Lima inscreve o Pré-Modernismo na Fase Moderna, entre o Simbolismo e o Modernismo. Alfredo Bosi mantém a denominação de Pré-Modernismo ao período em questão.

Já o termo Impressionismo aparece nos trabalhos de Luciana Stegagno, de 1972, e de José Guilherme Merquior, de 1975.²⁴⁰

Afrânio Coutinho observa que já Araripe Júnior entendia as transformações literárias de textos brasileiros do final do século XIX como a restauração da poesia que fora expulsa, por força do Naturalismo, das obras de ficção. Assim, escritores como Coelho Neto estariam substituindo a análise “científica” pela expressão do “sonho acordado”.²⁴¹ Muito lucidamente, Afrânio Coutinho não opõe o Impressionismo ao Naturalismo; ao contrário, entende que a passagem de uma tendência à outra decorre de uma convergência do Naturalismo com o simbolismo, cujo resultado final seria a eclosão das vanguardas modernistas.²⁴² Assim, estariam inclusos nessa transição escritores como Machado de Assis, Raul Pompeia, Graça Aranha “e toda uma galeria de ficcionistas cujos livros estão impregnados dos mesmos valores estéticos, que conduziram ao Modernismo”.²⁴³ Ressalte-se que a tendência regionalista do

238 *Idem, ibidem*, pp. 12-3.

239 Domicio PROENÇA FILHO, *Estilos de época na literatura*, pp. 88-9.

240 *Idem, ibidem*, p. 89.

241 Afrânio COUTINHO, *Introdução à literatura no Brasil*, p. 208.

242 *Idem, ibidem*, p. 209.

243 *Idem, ibidem*, p. 211.

final do século XIX é vista pelo crítico de literatura como um desaguadouro natural do Realismo.²⁴⁴

Na compreensão de Afrânio Coutinho, o Impressionismo literário só tardiamente vem sendo estudado como tal, ao contrário do que ocorreu com a pintura e mesmo com a música.²⁴⁵ Citando Addison Hibbard, identifica, dentre outros, o seguinte traço da literatura impressionista:

Emoções e sentimentos, estados de alma, são mais importantes que enredo e narrativa, e o efeito suplanta a estrutura.²⁴⁶

Quanto à influência da pintura, ressalta:

Valorização da cor, dos efeitos tonais, da atmosfera.²⁴⁷

Quanto à estruturação do enredo, afirma:

O enredo é retorcido, subordinado ao estado de alma, que, assim, dá lugar a uma técnica própria de narração.²⁴⁸

Diz, ainda, Afrânio Coutinho:

(...) o Impressionismo é um conceito literário, de uso e compreensão recentes, que auxilia a

244 *Idem, ibidem*, p. 229.

245 *Idem, ibidem*, p. 222.

246 Addison HIBBARD, *apud* Afrânio COUTINHO, *op. cit.*, p. 224.

247 *Idem, ibidem*, p. 225.

248 *Idem, ibidem*.

interpretação de diversos escritores outrora inclassificados, e de uma época tida como marginal ou secundária, mas que ofereceu uma contribuição duradoura à literatura brasileira moderna. Escritores como Pompéia, Graça Aranha, Adelino Magalhães constituem os marcos de uma corrente estética antigamente sem classificação.²⁴⁹

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

249 Afrânio COUTINHO, *op. cit.*, pp. 228-9.

6 – CONCLUSÃO

Não acreditamos que uma obra, artística ou científica, possa estar concluída. Não há tema que se esgote, não há bibliografia que satisfaça um estudo sincero, não existem argumentos que se sustentem por muito tempo. É preciso reconhecer: a obra pode ser mais duradoura do que seu criador, mas será sempre efêmera.

É preciso, no entanto, fazer uma avaliação, um confronto entre o plano inicial e o resultado obtido, aferindo, desse modo, a validade do esforço. Importa, sobretudo, preparar um apoio consistente (ou convincente) a novos empreendimentos teóricos.

Talvez a maior dificuldade explique a maior falha deste ensaio: ao imaginarmos um paralelo entre o romance e a pintura, não tínhamos consciência da escassez de obras que tratassem do assunto. É verdade que não foram poucos os teóricos e mesmo os artistas que reconheceram semelhanças estruturais entre o fenômeno pictórico e o literário. Raros, entretanto, foram os que dedicaram ao assunto uma obra mais abrangente, como é o caso de Uspênski.

Outro obstáculo ao objetivo traçado foi a dificuldade em delimitar teoricamente o estudo sobre LH. Verificamos, de imediato, que a questão do ponto de vista narrativo poderia

deslocar a análise proposta para fora do problema especificamente pictórico. Há muitas teorias acerca da perspectiva do narrador, mas qual delas apontaria um isomorfismo estrutural da ficção com a pintura? Por isso evitamos a rigidez de modelos taxionômicos. Sempre que a dúvida sobre a linha teórica a seguir evidenciava-se, era ao próprio romance que recoríamos – era o *corpus* que exigia explicações, não um modelo teórico...

Foi a leitura do livro, e nada mais, que nos fez desconfiar da crítica feita até hoje ao romance selecionado. Partimos da hipótese de que havia um negativismo crítico em curso, por certo motivado pela incompreensão do que o autor propunha. O romance LH parece frustrar expectativas, particularmente se a investigação não atentar para as especificidades da obra, como sua aproximação com o universo da pintura. O que mais preocupa nesse negativismo crítico é a motivação ideológica que pressupõe um estereótipo de cultura nordestina.

Vimos que a questão do olhar em LH apresenta-se como um grande julgamento da protagonista. A maior parte do povo encara Luzia como um ser masculinizado. Só alguns, entretanto, é que enxergam a verdadeira natureza da personagem. O narrador deixa transparecer a ideologia do autor, cujos fundamentos assentam-se no idealismo cristão.

Tamanha é a incidência do pictórico no romance, que propusemos estudá-lo como um grande painel constituído de quadros menores, como os polípticos medievais. Assim entendendo é que foi possível observar no texto um de seus valores expressivos mais caros. Os quadros internos são reveladores. Permitem a co-participação narrativa dos personagens, posto que constituem narrativas dentro da narrativa maior. É possível identificar a expressão do pensamento popular, que é colhido como verdadeiro documento, da voz de cada narrador interno. Há quadros que se

estruturam com a espontaneidade dos devaneios, permitindo um maior aproveitamento poético do discurso. O narrador também reservou lugar para verdadeiras relíquias descritivas, como os ornamentos arquitetônicos da igreja de Sobral. Há quadros de um valor simbólico verdadeiramente expressivo, como os cravos oferecidos a Luzia.

A personagem principal redimensiona-se profundamente, à medida que a observamos. Trata-se de um símbolo da mulher cearense. Luzia é identificada com a terra, guardando dentro de si uma alma selvagem, que os olhos da sociedade identificam com a masculinidade. Esta imagem, entretanto, é questionada por uma sucessão de provas dadas pelo narrador, à medida que se desenvolve o enredo. Ao contrário do que se pode supor, não existe contradição quanto aos traços físicos e psicológicos da personagem principal; desde as primeiras páginas o narrador faz questão de frisar a feminilidade tanto física (a cena do banho dá provas disso) como psicológica (à medida que avança o enredo, Luzia experimenta o conflito interior de sua afirmação como mulher).

Considerando a incidência de elementos sensoriais, em particular os relativos à visão, nas constantes descrições, a predominância muitas vezes do efeito sobre o conteúdo e ainda a contribuição de LH como paradigma para o romance de 30, fica mesmo forçoso não classificar esta obra como pertencente ao Impressionismo, em sua expressão literária.

Se tivermos de alguma forma contribuído para uma classificação da obra-prima de Domingos Olímpio ao lado de trabalhos como *Canaã* ou *O Ateneu*, fica a certeza de que o esforço empreendido não foi em vão.

7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, *apud* BORNHEIM, Gerd A. As metamorfoses do olhar. In: NOVAIS, Adauto *et al.*, *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: UNICAMP, 1989.

ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. São Paulo: FTD, 1991.

ALENCAR, José de. *Senhora*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s. d.

ALMEIDA, Maria Christina de. *Brueghel*. São Paulo: Abril, 1978.

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

ARARIPE JÚNIOR, T. A., *apud* COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

AZEVEDO, Aluísio de, *apud* PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1984.

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

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAITELLO, Norval. Pablo Picasso. *Galeria Revista de Arte*. São Paulo (23): 62-71, dez./jan. 1991.

BARREIRA, Dolor. *História da literatura cearense*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1951, t. II, pp. 132-41.

BARROSO, Gustavo. Domingos Olímpio (pref.). In: OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 2. ed. Rio de Janeiro: Castilho, 1929. p. 7-16.

BARROSO, Oswald. Arte e literatura popular. *In: CARIRY, Rosemberg. Cultura insubmissa: estudos e reportagens.* Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.

BORGES, Jorge Luís. Cuando la ficción vive en la ficción. *In: Textos cautivos: ensayos y reseñas en El Hogar (1936-9).* Barcelona: Tusqueto, 1986.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *In: NOVAIS, Adauto et al. O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *História concisa da literatura brasileira.* 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

BOSI, Ecléa, *apud* GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. *In: NOVAIS, Adauto et al. O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRÍGIDO, João. Meia crônica do Jaguaribe. *In: CARVALHO, Jáder de. Antologia de João Brígido.* Fortaleza: Terra de Sol, 1969.

BUSSELE, Michael. *Como fotografar nus.* São Paulo: abril, 1982.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte.* Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMINHA, Adolfo. *A normalista.* 8. ed. São Paulo, Ática, 1985.

CAMPOS, Marta. *Colonialismo cultural interno: o caso Nordeste.* Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1986.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira.* 5.ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint.

CARRASCO, Waldir. *Renoir.* São Paulo: Abril Cultural, 1977.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. *In: NOVAIS et al. O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil.* 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos.* 5. ed. São Paulo: Círculo do Livro.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FOULCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *O impressionismo*. Lisboa: Edições 70, 1988.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura popular. *Revista USP*. São Paulo, (11): 18-25, set./ out./ nov. 1991.

GALLIANO, A. Guilherme. *O método científico: teoria e prática*. São Paulo: Harbra, 1986.

GOGH, Vincent Van, *apud* BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. *In*: NOVAES, Adauto *et al.* *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GRAÇARANHA. *Canaã*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s. d.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife: W. M. Jackson, s. d.

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

HIBBARD, Addison, *apud* COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

JANSON, Horst Woldemar. *História da arte*. 4. ed Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

JUREMA, Aderbal. Ciclo nordestino. *In*: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986. v. 4, pp. 249-63.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez, 1987.

LANDIM, Teoberto. *Seca: a estação do inferno*. Tese de doutoramento.

Rio de Janeiro: PUC, 1989.

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

LUCRÉCIO. *Da natureza*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s. d.

LUZIA-HOMEM. *Grande enciclopédia Larousse cultural*. São Paulo: Universo, 1990.

MACAMBIRA, José Reboças. *Fonologia do português*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1983.

MARTINS, Wilson. Um romance ambíguo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 5 set. 1959.

MATEUS. *A Bíblia Sagrada: antigo e novo testamento*. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MILLET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1950. v. VII, pp. 279-81.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

MONNERET, Sophie. Aux couleurs de l'Europe. *Le Point*. Paris, (913): 26-30, mar. 1990.

MONTEIRO, José Lemos. *Fundamentos da estilística*. Fortaleza: 5. ed. Secretaria de Cultura e Desporto, 1987.

MONTENEGRO, Abelardo F., *apud* LIMA, Herman. *Domingos Olímpio*. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

_____. *O romance cearense*. Fortaleza: Tipografia Royal, 1953. pp. 79-84.

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

_____. [Domingos Olímpio Braga Cavalcanti]. *Luzia-Homem*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 5. ed. 234 p. (Coleção Clássicos Brasileiros e Portugueses / SL-727).

OLIVEIRA, José Gevardo Beserra *et al.* *Manual de normas para redação e apresentação de tese, dissertação ou monografia*. Fortaleza:

Imprensa Universitária - UFC, 1982.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Literatura e ciências sociais; literatura de sociedade, teoria literária e análise sociológica. In: KHÉDE, Sônia Salomão (coord.). *Os contrapontos da literatura: arte, ciência e filosofia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade processos de criação*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

PARRAMÓN, José Maria. *Así se pinta*. 15. ed. Barcelona: Parramón, 1981.

_____. *El paisaje al óleo*. 4. ed. Barcelona: Parramón, 1979.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. *Colóquio Letras*. Lisboa, (100): 24-41, nov./ dez. 1987.

PESSANHA, José Américo Motta (coord.). Gauguin. In: *Gênios da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, v. 1. pp. 185-91.

POLANAH, Stella Maris Senra. *Manet*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

POMPÉIA, Raul. *O ateneu: crônica de saudades*. São Paulo: FTD, 1991.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Estilos de época na literatura*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 21. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1981.

_____. *Vidas secas*. 48. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1981.

READ, Herbert & STANGOS, Nikos (rev.). *Dicionário da arte e dos artistas*. Lisboa: Edições 70, 1989.

REIS, Carlos *et al.* *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RODIN, Auguste. *A arte: conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1990.

SCHNAIDERMAN, Boris. A clarividência das resenhas: Borges. *Revista USP*. São Paulo, (11): 179-82, set., out. /nov. /1991.

SERULLAZ, Maurice. *O impressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 13. ed. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.

SOARES, Ely Mello. *Cézanne*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

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

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

TRINCA, Walter. A visão de sonhos para a vida. *Revista USP*. São Paulo. (11): 138-49, set./ out./ nov. 1991.

USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. *In*: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso; 1881-1973, o gênio do século*. Köln: Benedkt Taschen, 1990.

WARD, Keith. *Keith Ward paints impressionism: an approach to impressionistic painting*. Tustin: Foster Art Service, 1986.

WEIL, Simone, *apud* GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. *In*: NOVAES, Adauto *et al.* *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.



O AUTOR

José Leite de Oliveira Junior (Leite Jr. ou Jozefo Lejê) concluiu o primeiro e segundo graus, respectivamente, no Colégio Pedro II e no Instituto Guanabara, no Rio de Janeiro. Em Fortaleza, licenciou-se em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), em 1983.

Lecionou nos colégios Positivo, João Pontes, General Osório, Liceu do Ceará, Geo Studio, Rui Barbosa, Capital, Espaço Aberto e Colégio Militar de Fortaleza. Ingressou no magistério superior em 1986, através de concurso público, na UECE.

Em Limoeiro do Norte, Estado do Ceará, além de docente, foi chefe do Departamento de Letras e Vice-Diretor da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos, onde exerceu atividades acadêmicas de 1988 a 1992. Até 1996, esteve vinculado ao Departamento de Língua Portuguesa da UECE. De 2000 a 2005, foi docente da Universidade de Fortaleza, nos cursos de Letras e de Publicidade. Atualmente é professor efetivo da Universidade Federal do Ceará (UFC), vinculado ao Departamento de Literatura, ao Instituto Universidade Virtual e ao Curso de Esperanto, que reestruturou e coordenou de 2006 a 2013.

Fez mestrado em Letras na UFC, tendo defendido em 1992 a dissertação *O Pictórico em Luzia-Homem*, trabalho vencedor da categoria ensaio do Prêmio Ceará de Literatura de 1993, que trata da inter-relação entre literatura e artes plásticas. Em 2009, defendeu na Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação da Profa. Dra. Elisalva Madruga Dantas, a tese *O pictórico na poesia cabo-verdiana: dos claridosos a Kiki Lima*, publicada em 2010 pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, em parceria com as Edições da Universidade Federal do Ceará. Tem pesquisado sobre as relações semióticas entre literatura e pintura. É integrante do SEMIOCE – Grupo de Estudos Semióticos da UFC. É coordenador do Grupo de Estudos Literatura e Visualidade e Literatura e Ensino, pelo Departamento de Literatura da UFC.

Tem proferido palestras e produzido ensaios no campo da Literatura. Traduz para o esperanto, língua na qual escreve artigos científicos para a *Scienca Revuo* (Alemanha) e artigos jornalísticos para a *Monato* (Bélgica). Traduziu para o esperanto o *Guia do escritor independente*, de Ricardo Kelmer, publicado em Moscou pela Editora Impeto (2012).

Participou de vários movimentos literários cearenses, bem como de coletâneas e revistas, como *Pássaro* (1979) e

Sangradouro (1981), pela UFC, *Multicontos* (1985), pelo Banco do Nordeste do Brasil. É autor de *Canção* (1983), livro de poemas editado pela Imprensa Oficial do Estado do Ceará. É também autor da biografia *Domingos Olímpio*, editada pela Fundação Demócrito Rocha em 2003.

É artista plástico, tendo realizado exposições individuais:

Exposições individuais

Qualidades Abstratas da Sensualidade Feminina, Assez, 1989; *Garatujas e Impressões do Ceará: Marinhas*, Estúdio da FM do Povo, 1990, e *Ideal Clube*, 1994; *Arte, Foto e Gráfica: Vinte Anos de Artes Plásticas*, Teleceará, 1997. *Impressões e Identidades: Ceará e Cabo Verde*, Shopping Benfica, 13 a 30 de novembro de 2012.

Exposições coletivas

Coletiva, Galeria Paleta, 1986; *Semana de Tradições Cearenses*, Casa de José de Alencar, 1989; *Projeto Arte no Ar*, Emcetur, 1990; *Coletiva*, Othon Palace, 1990; *Multiformas*, AABB, 1992. *Esperanto-Muzeo de Svitavy*, República Tcheca, 2013; *Benfica sobre Tela*, Shopping Benfica, 2013.

Página pessoal: <http://www.esperanto.ufc.br/leite>

OPINIÕES

"O pictórico em Luzia-Homem" é obra que acrescenta aos estudos literários cearenses. Com rigor e muita criatividade, Leite Jr. Fez um ensaio exemplar – Gilmar de Carvalho

O estudo realizado tem interesse e muitas qualidades: bibliografia ótima e referências oportunas com unidade e coerência. A aproximação do universo teórico com os "close readings" é bem sucedida e o texto é agradável e corrente – Jerusa Pires Ferreira

Trabalhos como este vêm confirmar que nunca se terá dito tudo sobre determinada obra literária, e o romance de Domingos Olímpio sai dessa análise ainda mais enriquecido – Sânzio de Azevedo

O ensaio de Leite Jr., "O pictórico em Luzia-Homem", tem, entre outros méritos, o de estabelecer as coordenadas estilísticas de "Luzia-Homem", que o fazem, como romance, enquadrado nos parâmetros do Impressionismo literário, ao lado de "Canaã" e "O Ateneu" – Luiz Tavares Jr.