



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ELISANGELA APARECIDA DA ROCHA

**CONFIGURAÇÕES DO LITERÁRIO E DO HISTÓRICO EM
*DONA GUIDINHA DO POÇO***

Londrina
2005

ELISANGELA APARECIDA DA ROCHA

**CONFIGURAÇÕES DO LITERÁRIO E DO HISTÓRICO EM
*DONA GUIDINHA DO POÇO***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina.

Orientação do professor Dr. Joaquim Carvalho da Silva

Londrina
2005

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

R672c Rocha, Elisangela Aparecida da.
Configurações do literário e do histórico em *Dona Guidinha do Poço* / Elisangela Aparecida da Rocha. – Londrina, 2005.
140f.

Orientador: Joaquim Carvalho da Silva.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2005.
Bibliografia: f. 136-140.

1.Paiva, Manuel de Oliveira, 1861-1892 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3.Literatura e história – Teses. I. Silva, Joaquim Carvalho da. II. Universidade Estadual de Londrina. III. Título.

CDU 869.0(81)-31.09

ELISANGELA APARECIDA DA ROCHA

**CONFIGURAÇÕES DO LITERÁRIO E DO HISTÓRICO EM
*DONA GUIDINHA DO POÇO***

Dissertação
Orientador: Professor Dr. Joaquim
Carvalho da Silva

COMISSÃO EXAMINADORA

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia

FERNANDES, Luiz Carlos

SILVA, Joaquim Carvalho da (Orientador)

Londrina, 31 de Agosto de 2005

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, José e Neusa, que me fizeram o que sou e sem os quais eu nunca teria conseguido.

Aos meus irmãos, Cleusa, Noeli, Valdecir, Gelci e Francielly, que fizeram com que fosse possível essa realização.

Ao Renato, pela paciência, confiança, apoio e amor.

Ao professor e amigo, Antônio Carlos Aleixo, quem primeiro acreditou em mim, mostrou a direção e me ensinou os primeiros passos no caminho da pesquisa.

Ao meu orientador, Professor Dr. Joaquim Carvalho da Silva.

Às professoras Elizabeth Labes e Zueleide Casagrande de Paula que direta e indiretamente tiveram grande participação em minha trajetória.

Aos meus amigos Juliana, Luciana, Maria Evilma e Marcos que, mesmo longe, estiveram sempre presentes.

Às minhas amigas, Ana Paula, Edna, Érica e Selma, pela amizade, companheirismo e apoio durante a caminhada.

Aos professores Frederico Garcia Fernandes e Marco Antonio Lopes pelas observações e sugestões feitas na banca de qualificação.

EPÍGRAFE

As reticências são bem boas pílulas.
És mais inteligente do que eu,
E, portanto entendeste. Ora pílulas!
Toca adiante, Leitor, que aqui vou eu
(Manuel de Oliveira Paiva)

ROCHA, Elisângela Aparecida da. **Configurações do Literário e do Histórico em *Dona Guidinha do Poço***. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina. 2005.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a analisar a relação entre a Literatura e a História no romance *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva. No capítulo inicial são apresentados os conceitos de História e Literatura, a partir das teorias de estudiosos como Terry Eagleton, Antonio Candido, Jacques Le Goff, Roland Barthes, Hayden White, Benedito Nunes, entre outros. Nesse mesmo capítulo são apresentados os pontos de convergência e divergência entre os discursos histórico e literário, assim como o conceito de Mimese – a representação da realidade – por meio das teorias de Aristóteles, Platão e Paul Ricoeur. No segundo capítulo é analisada a fortuna crítica do escritor cearense, o modo como ele é apresentado na historiografia literária brasileira, assim como a trajetória de sua obra. O último capítulo, análise do romance, dedica-se a demonstrar como o literário e o histórico se configuram na obra. Para tal objetivo, além das teorias apresentadas no capítulo 1, são utilizadas as obras que se referem ao romance de Manuel de Oliveira Paiva, principalmente a pesquisa do historiador Ismael Pordeus que, por meio de uma pesquisa detalhada, apresenta evidências de que o romance em estudo é, em verdade, um drama verídico romanceado.

Palavras-Chave: Literatura, História, Representação, Manuel de Oliveira Paiva.

ROCHA, Elisangela Aparecida da. The Literary and Historical configurations in *Dona Guidinha do Poço* -2005. Dissertation (Master's Degree Dissertation) – Estadual University of Londrina. 2005.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the relation between Literature and History in the novel *Dona Guidinha do Poço*, by Manuel de Oliveira Paiva. The initial chapter presents the concepts of History and Literature, comparing and contrasting the theories of studios as Terry Eagleton, Antonio Candido, Jacques Le Goff, Roland Barthes, Hayden White, Benedito Nunes, among others. In this chapter is also presented the points of convergence and divergence between the historical and literary discourses, as well as the concept of Mimese - the representation of reality – discussed by different theoreticians such as Aristóteles, Platão and Paul Ricoeur. In the second chapter the critical reception of the Ceará's writer is analyzed, paying special attention to the way as his work is presented in the Brazilian literary historiography, as well as the trajectory of his oeuvre. The last chapter presents the analysis of the novel, aiming at demonstrating how Literature and History configure his oeuvre. To attain this ultimate goal, the theories presented in chapter 1 are intertwined with the analysis, as well as the comparison and contrast of Manuel de Oliveira Paiva's novel with related works. The research of the historian Ismael Pordeus, which presents evidences that the novel in study is, in fact, “um drama verídico romanceado”.

Key-words: Literature, History, Representation, Manuel de Oliveira Paiva.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 OS DISCURSOS LITERÁRIO E HISTÓRICO	15
1.1 Algumas caracterizações do discurso Literário	15
1.1.1 A literatura como um discurso auto-referencial	18
1.2 A História e seu Discurso	21
1.2.1 A História como discurso objetivo	22
1.2.2 Os documentos históricos e seu papel na constituição do discurso da História	30
1.3 A Pesquisa em História	33
1.4 A nova história.....	36
1.5 Os Limites da Representação	44
1.5.1 O Reino da Ficção: a construção de um novo real.....	51
2 A APRESENTAÇÃO DE MANUEL DE OLIVEIRA PAIVA NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA	59
2.1 Manuel de Oliveira Paiva	60
2.2 Manuel de Oliveira Paiva na História da Literatura brasileira.....	62
3 DONA GUIDINHA DO POÇO: ecos históricos em diálogo com a Literatura	73
3.1 A linguagem como forma de captação do real	85
3.2 O retrato da cultura	98
3.3 <i>Dona Guidinha do Poço</i> : entre o documento e o monumento.....	109

3.4 A História Romanceada e a História Documentada117

CONSIDERAÇÕES FINAIS132

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS136

INTRODUÇÃO

O interesse pelos estudos a respeito da relação entre a Literatura e a História surge no momento de minha entrada no universo da pesquisa científica. Como aluna pertencente ao programa de Iniciação Científica, no período da graduação, tive os primeiros contatos com as teorias que questionam a interdisciplinaridade entre os campos do conhecimento. Assim a escolha do tema da presente dissertação é o resultado de um trabalho iniciado na graduação no qual foram realizadas as primeiras leituras tanto do campo da Literatura quanto da História, graças ao contato com obras de teóricos como Jacques Le Goff, Hayden White, Peter Burke, Roland Barthes, Antonio Candido, Terry Eagleton.

Quando da entrada no programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Londrina já tinha claramente definido o escopo teórico sobre o qual se pautaria o estudo, o objeto de análise surgiu quase que por acaso, o primeiro contato com a obra de Manuel de Oliveira Paiva se deu por meio de meu orientador, professor Joaquim Carvalho da Silva o qual apresentou uma primeira edição do romance *Dona Guidinha do Poço* surgida dos esforços de Lúcia Miguel Pereira em publicá-la.

Ao tomar conhecimento que *Dona Guidinha Poço* havia sido concebida a partir de um drama real o interesse foi imediato, surgiam assim dois pontos riquíssimos para o desenvolvimento da pesquisa; o “esquecimento” relegado a Manuel de Oliveira Paiva e a questão da interligação entre o histórico e o literário, ou seja, o fazer literário a partir da História. Quanto ao primeiro ponto, o trabalho não foi nem um pouco fácil, uma vez que encontrar materiais a respeito de Manuel de Oliveira Paiva demonstrou ser uma tarefa extremamente complicada, infelizmente a

disponibilidade de materiais é muito pequena e por esse motivo me vi diante da necessidade de realizar um trabalho de busca pelos trabalhos até então desenvolvidos sobre a obra do escritor cearense. Embora não tenha sido possível encontrar um vasto material, foi possível encontrar materiais significativos, como os estudos do professor Rolando Morel Pinto e de Paula Beiguelman, assim como alguns artigos publicados em revistas literárias. Outro trabalho fundamental para a realização do presente estudo é a obra do historiador Ismael Pordeus, *À Margem de Dona Guidinha do Poço*, escrita em 1963, e, oportunamente, reeditada no ano de 2004, abria-se assim o caminho para a realização da pesquisa.

Entretanto a relação entre realidade e ficção já há algum tempo é objeto de questionamentos e polêmicas, existe realmente um limite entre ambas? Para defini-las de uma maneira um pouco simples e inocente, pode-se caracterizar o literário como o discurso “imaginativo” e descompromissado e o histórico como o discurso “verídico” e objetivo, Eagleton, porém, questiona a validade dessa antiga concepção: “O fato de a literatura ser a escrita ‘imaginativa’ ou ‘criativa’ implicaria serem a História, a Filosofia e as Ciências Naturais não criativas e destituídas de imaginação?”¹

De acordo com Massaud Moisés², o termo “literatura” deriva da palavra latina *litteratura* que, por sua vez, vem da palavra *littera* (*ae*), e que quer dizer o ensino das primeiras letras. O sentido de arte das belas letras ou arte literária, tal qual apresenta hoje, foi sendo incorporado com o tempo, passando a substituir vocábulos como *belles lettres*, *poética* e *poesia*. Os dois últimos encontrados respectivamente nas obras de Aristóteles e Platão. Na *Poética* de Aristóteles encontra-se a seguinte passagem: “A Arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificação, seja

1 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.2

2 MOISES, Massaud. *A Criação Literária: Introdução à problemática da Literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu um nome”.³

Para os formalistas russos, o literário nada tinha a ver com o fato de ser ficção ou não, mas sim com a forma. O conteúdo literário era apenas o objeto utilizado para expressar a forma. Caracterizada pelo fato de transformar a linguagem comum, a literatura leva o indivíduo a viver a experiência cotidiana de forma mais intensa, por meio da alienação da fala comum. Comparando a linguagem do discurso histórico e literário, os formalistas diriam que ambos se utilizam dos mecanismos de “entraves” e “retardamentos” para manter os leitores atentos e a diferença básica consiste no fato de que o discurso literário revela esses mecanismos claramente ao contrário do histórico que tenta escondê-los o máximo possível.

Uma outra formulação do literário define o fato como uma questão de interpretação pessoal: “a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido”.⁴ Isso explica o fato de muitas obras que foram escritas como história ou filosofia sejam lidas hoje como Literatura.

Quanto à História, apóio-me em duas correntes de pensamento, a Tradicional e a chamada “Nova História”. Tradicionalmente a História é vista como uma ciência objetiva, baseada simplesmente nos acontecimentos (quase exclusivamente políticos), buscando transmiti-los como realmente havia ocorrido, ou seja, por meio de uma forma de ressurreição integral do passado. Peter Gay⁵ foi um dos teóricos que criticou essa definição ao contestar o fato de a História ser conhecida como

3 ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruno. São Paulo: Cultrix, 1995. p.19

4 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.09

5 Apud BURKE, Peter. *A escrita da História*. Trad. Magda Lopes. São Paulo/SP: UNESP, 1992, p.15-38.

sinônimo de verdade absoluta, aproximando com isso a História da Literatura, uma vez que esta busca apresentar verdades possíveis e não uma verdade singular.

Somente com o Modernismo é que a História volta a influenciar e inspirar o romance, com o surgimento do romance engajado social e politicamente.

A literatura em toda a sua evolução sofreu importantes inovações graças à História. É notória a atração exercida pela História sobre diversos autores. Manuel de Oliveira Paiva, o autor de *Dona Guidinha do Poço*, insere-se no grupo de escritores que se rende à História como matéria para sua obra. O Romance em estudo é a história de Margarida Reginaldo de Oliveira Barros (Guidinha) uma mulher que, apaixonada pelo sobrinho, manda matar o próprio marido. Guidinha, em verdade, toma vida para contar a história verídica de Maria Francisca de Paula Lessa, a Marica de Abreu. Um romance de trajetória conturbada, *Dona Guidinha do Poço* só vem de fato tornar-se parte do conhecimento público 60 anos depois de sua escritura.

No primeiro momento da dissertação, apresenta-se uma discussão dos conceitos que se tem a respeito do que é entendido no meio acadêmico como Literatura e História, procurando, por meio da compreensão dos discursos veiculados pela Literatura e a História, detectar, ou não, a existência de uma barreira que os separa.

Barthes⁶ em sua análise do discurso da História afirma que o historiador procura escamotear o sujeito de forma que "... a história parece contar-se sozinha...", criando uma "ilusão referencial" ao ignorar o fato de o historiador ser uma "existência lingüística", com essa afirmação cria-se a hipótese da inexistência de um discurso objetivo: "a linguagem enquanto discurso é a interação de um modo de produção

6 BARTHES. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

social, ela não é neutra, inocente (na medida em que está engajada numa intencionalidade) nem natural”⁷. O fato de o historiador criar uma ilusão referencial não o afasta do literato, mas o aproxima ainda mais, uma vez que a Literatura objetiva a (re)produção de um novo real. Ainda no primeiro capítulo pretende-se, primeiramente, por meio de uma retomada histórica, compreender os caminhos tomados pela Literatura e pela História durante sua gênese e quais os períodos em que seus limites estiveram mais próximos, considerando o consenso que há entre literatos e historiados ocidentais de que tanto a Literatura quanto a História têm sua origem em uma mesma raiz, o mito. Para tal recorrer-se-á à *Poética* aristotélica e ao Livro X da *República* de Platão, os quais, aliados às teorias de Paul Ricoeur, darão subsídios, também, para a discussão a respeito do conceito de mimese, a chamada Representação da Realidade que permite, sobretudo, por meio de seu processo, compreender como a realidade abre espaço à ficção.

No segundo capítulo da dissertação será apresentado o caminho percorrido pela obra e como, depois de seu ressurgimento, Manuel de Oliveira Paiva acaba por figurar na história da Literatura Brasileira. Um autor com características tão próprias tende, na maioria das vezes, a não ser qualificado como pertencente a uma estética. Desse modo, acaba por ser “enquadrado”, mais por fatalidade histórica, como um naturalista. Não há aqui uma intenção de afirmar que sua obra não apresenta características da prosa naturalista, ao contrário, houve sim um objetivo em documentar e em registrar o comportamento humano, mas não há como negar que demais características também estão presentes em seu romance, como a tendência realista e até mesmo a antecipação da prosa regionalista de 1930.

7 BRANDÃO, Helena H. Nagamini. *Introdução à Análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 1996. p.12

O último capítulo irá se deter na identificação dos aspectos extraídos por Manuel de Oliveira Paiva do cotidiano sertanejo e como isso funciona no sentido de dar vida ao “real”. Para tal, serão analisados os aspectos lingüísticos e culturais relativos ao homem do sertão cearense, destacados por Oliveira Paiva. E, por fim, a presente dissertação, por meio da comparação do romance de Manuel de Oliveira Paiva com a obra *A Margem de Dona Guidinha do Poço* de Ismael Pordeus deter-se-á na identificação dos pontos de contato entre a História Documentada e a História Romanceada com o intuito de demonstrar como a Literatura, em sua universalidade, é passível de exercer a função de fonte para a construção e conhecimento de um fato histórico.

1 - OS DISCURSOS LITERÁRIO E HISTÓRICO

Ao se formular questionamentos sobre as relações existentes entre a Literatura e a História fica evidente que existe uma estreita relação entre ambas, a qual pode ser considerada uma herança da antiga mitologia grega, com sua temática fundamentalmente histórica. É imprescindível compreender, porém, que tanto a História como a Literatura se referem a um determinado momento histórico e que cada uma possui um discurso próprio, com características estruturais e formais distintas. A História, como discurso da objetividade e da verdade e a Literatura, como sinônimo de ficção. Essas características, no entanto, se confundem quando se percebe que o historiador é ao mesmo tempo um pesquisador e um relator dos acontecimentos passados. Seus relatos são frutos de “interpretações” de documentos já existentes, pondo em dúvida o fundamento obrigatoriamente objetivo do discurso histórico. É a esse aspecto que o presente estudo se deterá, uma vez que é fato que não somente historiadores, como também romancistas acabam por recorrer aos documentos como fonte para suas escrituras, é o caso do romance em estudo, *Dona Guidinha do Poço*.

Para se entender melhor essa distinção entre o histórico e o literário é preciso antes discutir alguns aspectos característicos de cada um, procurando identificar se realmente existem fronteiras entre História (Ciência) e a Literatura (Arte).

1.1 - Algumas caracterizações do discurso literário

A conceituação do termo Literatura tem esbarrado em diversas teorias. Tido como sinônimo de ficção (opondo-se ao discurso científico), muitas vezes, as

contradições aparecem ao se tentar definir, por exemplo, a que categoria pertencem os romances autobiográficos e ensaios filosóficos. Seria possível caracterizá-los como não-literatura, uma vez que não são exclusivamente ficções? Para se chegar a uma diferenciação ou buscar as semelhanças entre a História e a Literatura é necessário, antes, expor algumas visões sobre o termo usado para definir o chamado relato ficcional.

Tzvetan Todorov, em os *Gêneros do discurso*, expõe um questionamento sobre a existência ou não do que se habituou chamar de Literatura. Diante da profusão de escritos que se tem atualmente, definir o que é ou não literário não se revela uma missão muito fácil.

De acordo com Todorov, de um modo geral, a Literatura, tanto funcional quanto estruturalmente, sempre foi definida como sinônimo de ficção. Um discurso descomprometido com a verdade, lugar em que o real só se manifesta por ter a função de conferir verossimilhança à narrativa. Segundo o autor:

A literatura é uma ficção: eis a sua primeira definição estrutural. [...] as frases literárias não designam ações particulares, que são as únicas que podem realmente ocorrer. Numa outra época, dir-se-á que a literatura é essencialmente mentirosa, falsa [...]; os primeiros lógicos modernos [...] já observaram que o texto literário não se submete à prova da verdade, que ele não é verdadeiro nem falso, mas, precisamente, ficcional.¹

Mesmo não se submetendo à prova da verdade, a Literatura acaba se voltando para a História, por isso, segundo Eagleton², aceitar uma definição de Literatura como uma escrita meramente imaginativa constitui-se um fato perigoso, pois esta (a Literatura) inclui muito da escrita factual, ou seja, o acontecimento

1 TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1980. p.13-14

2 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

histórico, provocando uma “mistura” de fatos reais e ficcionais na obra.³ Mesmo que a relação não seja intencional, por parte dos autores, a ficção acaba se entrelaçando à História criando uma certa reciprocidade entre o discurso “real” e o ficcional. Se “o discurso histórico contextualiza o discurso da ficção, este, por sua vez, o intertextualiza e o transforma em elemento subsidiário da obra literária”.⁴ A narrativa, por ser simbólica, busca, através da realidade dos fatos, proporcionar verossimilhança ao fato narrado, dando a ilusão de reflexo da realidade, transformando a História num campo de referências. Para tanto é necessário, de acordo com Käte Hamburger, que se tenha da realidade uma importante noção para que esta seja confrontada com a ficção.⁵

Criar o efeito do real não constitui a única função da presença da História na ficção. A narrativa ficcional acaba, muitas vezes, transformando-se em um instrumento capaz de mostrar as tendências e as forças sociais de uma época, fato, muitas vezes mostrado pela História de forma abstrata e científica.⁶ O escritor encontra na narrativa uma maneira de ressuscitar o passado e mostrar aquilo que ficou escondido pela História. Apoiando-se no seu “descompromisso” com a verdade, a Literatura, possui então, uma maior liberdade criativa, propondo sua própria verdade. O discurso literário não necessita se prender a espaços e tempos definidos como ocorre com o relato historiográfico. É por esse motivo que hábitos cotidianos se transformam em arte quando as emoções de momentos importantes são transmitidas por meio da Música, da Pintura e, de um modo especial, pela Literatura, como uma forma de relatar os acontecimentos passados. Embora, no

3 Tal proposição se confirma em *Dona Guidinha do Poço*, como veremos no capítulo 3, uma vez que o romancista além de usar de recursos que servem como fonte ao discurso histórico, como documentos, ainda os comprova por meio da transcrição de alguns destes.

4 TELES, Gilberto de Mendonça. *A Escrituração da escrita: Teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996. p.8

5 HAMBURGUER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986. Coleção Estudos.

6 Como se pode atestar no romance *Dona Guidinha do Poço*, como será discutido no capítulo 3. Somente a partir do aparecimento da obra é que surgiu o interesse de se buscar as fontes utilizadas para a tessitura do romance. Cita-se o historiador Ismael Pordeus, o qual, ao tomar contato com o romance, sentiu a necessidade de ir a busca dos documentos que serviram como “inspiração” ao romancista.

último caso, o narrador inclua fatos reais em sua narrativa, o leitor vai aceitar a obra como uma escrita ficcional, pois é estabelecido um *acordo narrativo* entre escritor e leitor, fato que impede que o último veja o autor como alguém compromissado com a verdade. O que ocorre na Literatura é que esta “cria” sua própria verdade, ou seja, uma verdade literária. O mundo criado pela Literatura também se faz verdadeiro.

1.1.1- A literatura como um discurso auto-referencial

Uma outra definição, de acordo com a concepção formalista, mostra a Literatura como um discurso caracterizado pelo “belo”, capaz de agradar e não instruir. Eagleton, ao fazer uma caracterização do conceito de Literatura, de acordo com os formalistas russos, diz que, “Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou ‘imaginativa’. Mas porque emprega a linguagem de forma peculiar”.⁷ De acordo com essa visão, o conceito de Literatura está diretamente ligado ao fator lingüístico, ou seja, ao afastamento da fala comum. Portanto, o literário seria algo restrito à qualidade formal e material do texto, congelado no tempo e no espaço.

Essa caracterização defendida pelos formalistas não concebe o literário no que concerne ao conteúdo (pensamento e sentimento), mas sim com a forma. Essa visão materialista exclui, então, a função de transmissão de idéias e reflexão social da realidade. O conteúdo literário seria apenas o instrumento da expressão formal, restringindo a literatura à função lingüística, como uma forma de “desautomatização” do falar cotidiano. De acordo com Eagleton, para os formalistas:

⁷ EAGLETON, op. cit., p.2

O discurso literário torna estranha, aliena a fala comum; ao fazê-lo porém, paradoxalmente nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa.[...] a literatura é uma forma 'especial' de linguagem, em contraste com a linguagem 'comum' que usamos habitualmente⁸.

O literário seria, então, uma forma de se perceber o que foi automatizado pelo cotidiano, pela utilização de 'artifícios' que prendem a atenção do leitor. Com isso, os formalistas não definiam o que é Literatura, mas o que é "literaturidade"⁹. O fundamento literário seria o resultado das relações de diferenças entre os discursos, e o tornar estranho seria a sua essência. René Wellek afirma que o "meio mais simples" de resolver o problema de definição é precisar o uso que a literatura faz da linguagem. Para ele a linguagem possui três usos principais: o literário, o corrente e o científico. O literário se opõe ao científico por ser conotativo, ou seja, rico em associações, e dotado de múltiplas funções, não somente um texto referencial, metalingüístico, mas capaz de expressar de forma sistemática a linguagem do cotidiano. O texto literário, no entanto, não teria uma justificção fora de si, sendo restrito ao seu sentido imanente. Todorov, transmitindo o pensamento de Wellek, afirma que:

Em oposição ao científico, ele (o literário) é 'conotativo', isto é, rico em associações e ambíguo; opaco[...]; plurifuncional: não só referencial, mas também expressivo e pragmático (conotativo). Em oposição ao uso cotidiano, o da literatura é sistemático 'a linguagem poética organiza e concentra os recursos da linguagem corrente' e autotélico, por não encontrar sua justificção fora de si.¹⁰

8 Idem, p. 4-5.

9 O termo "Literaturidade" é usado por Eagleton em sua obra. Para o teórico o termo significa : os usos especiais da linguagem, definidos pelos formalistas como critério de conceituação do literário. É muito mais comum, nos estudos literários, encontrarmos, ao invés de Literaturidade, encontrarmos o termo "Literariedade", no entanto, optei por manter o léxico utilizado pelo autor.

10 TODOROV, op. cit., p.18.

Desse modo, um texto literário não teria nenhuma finalidade prática, referindo-se apenas a um estado geral das coisas, uma espécie de linguagem auto-referencial centrada em si mesma.

No entanto, definir o estranho é relativo, pois a linguagem sofre interferências externas do ambiente e o que é comum para um determinado grupo pode ser extremamente incomum para outro. Assim:

A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido.(...) Se é certo que muitas das obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas foram 'construídas' para serem lidas como literatura, também é certo que muitas não o foram. Um segmento de texto pode começar a sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta.(...) O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que seu autor tenha pensado.¹¹

Dessa forma o que seria realmente literário? Todorov já abordou esse problema ao questionar a existência, ou não, do que se convencionou chamar, no meio acadêmico, de Literatura. Se a definição de literário depende do receptor do texto, pode-se afirmar então que qualquer criação escrita pode, de certa forma, constituir tanto estrutural como funcionalmente um fenômeno literário?

O crítico literário Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade*, afirma que as relações da obra de arte, dentre as quais inclui-se a Literatura, estão diretamente ligadas às relações sociais entre autor, obra e público. Para ele uma obra de arte, no caso a literatura, só está acabada no momento em que é lida, repercute e atua sociologicamente, "o público é fator de ligação entre o autor e sua

11 EAGLETON, op. cit., p.9

própria obra”.¹² A Literatura cumpre sua função total a partir do momento em que se insere no grupo e passa a fazer parte desse grupo, cumprindo sua função social. Se o literário é definido pelo modo como o leitor recebe a obra, não por expressar somente sentimentos, então a composição de uma obra nem sempre é algo inocente, pois o autor sempre dependerá do meio em que irá propagar sua obra. Isso, de acordo com Antonio Candido, ocorre porque toda escrita traz um diálogo entre o autor e o seu público, “A literatura é, pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores, e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a.”¹³

Obviamente essa apresentação de alguns dos conceitos que se tem de Literatura de modo algum constitui definições. O fenômeno literário está longe de permitir que se tenha sobre si definições concretas e acabadas. Como um processo contínuo, a possibilidade de uma conceituação convincente e conclusiva, para a Literatura, está ainda em aberto. É certo, assim, que se pode falar, no que se refere à Literatura, somente em *conceitos* e jamais em *definições*.

1.2- A História e seu Discurso

Quando se fala em História, devem ser considerados também os diversos fatores de conceituação desta disciplina, principalmente se nos prendermos ao fato de que a História tem sofrido diversas alterações tanto no seu conteúdo funcional quanto em sua dimensão estrutural. Duas são as concepções mais conhecidas, a

12 CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos da teoria e história literária*. 7 ed. São Paulo: Nacional, 1985. p.35

13 Idem, p.74.

tradicional e a Nova História (dentre as quais a chamada História vista de baixo ocupa um importante espaço).

Por muito tempo, esforçando-se para se firmar como ciência, cuja função é a transmissão de fatos “verdadeiros” e, de forma objetiva, o discurso utilizado pelos homens encarregados de contar a História, os historiadores (a História) chega até os leitores como uma narrativa que necessita ser desprovida de qualquer característica imaginativa, tentando opor-se assim ao discurso literário. A concepção predominante, por muito tempo, afirmava que a História cuida de narrar aquilo que aconteceu. No entanto, essa concepção, sob o ponto de vista da Análise do Discurso de Linha Francesa não procede. Um discurso não objetiva simplesmente mostrar o que aconteceu, pois sendo uma construção de sentido, o discurso é formado a partir de uma formação ideológica que determina o que pode e o que deve ser dito. Assim entendendo que um dos pontos principais de discussão a respeito da definição de História como Ciência refere-se, sobretudo, às oposições objetividade/subjetividade, realidade/ficção, ponto principal de discussão nesse estudo, as teorias da Análise de Discurso de linha francesa mostram-se extremamente pertinentes para o objetivo aqui proposto, uma vez que, com seu surgimento, ocorre a abertura para o questionamento das fronteiras do saber.

(o que é AD)

1.2.1- A História como discurso objetivo

Até por volta da década de 1930¹⁴, a História mantinha-se presa, quase que exclusivamente, ao lema positivista, que se preocupava somente com a História das grandes estruturas, apoiando-se na objetividade como forma de confiabilidade da narrativa, uma visão tradicionalista que definia a história basicamente como política e relacionada ao Estado, ou seja, a partir de um ponto de vista da elite. Para Orlandi,

Pretende-se que o discurso da História seja um discurso objetivo em que os acontecimentos se narrem a si mesmos (...), mas os fatos não se narram a si mesmos, são narrados por um certo autor, de uma certa perspectiva, de uma certa maneira, para um certo público.¹⁵

Jacques Le Goff, em *História e Memória*, fala na existência de duas histórias: uma da memória coletiva, o que é suscetível a transformações, totalmente mítica e deformada; e outra, dos historiadores, a “verdadeira”, sistematizada e tida como objetiva. Dessa forma, torna-se fundamental a definição do que é realmente objetivo. Para Genicot, a objetividade, ao contrário da imparcialidade (que é algo deliberado), é uma atividade inconsciente. Para ele, é impossível para o homem ser objetivo quando tem que avaliar os fatos, que, por sua vez, são criados pelos historiadores, por intermédio de seu trabalho. Segundo Genicot,

A imparcialidade é deliberada, a objetividade inconsciente. O historiador não tem o direito de prosseguir uma demonstração, de defender uma causa, seja ela qual for, a despeito dos testemunhos. Deve estabelecer e evidenciar a verdade ou o que julga ser verdade. Mas é-lhe impossível ser objetivo quando se trata de avaliar a importância dos fatos e as suas relações causais.¹⁶

14 A data da década de 1930 refere-se ao surgimento da primeira revista da Escola dos Annales na França (1929), revista que se constitui uma marca das mudanças ocorridas nos estudos da História, retomando o projeto iniciado por Lucien Febvre de uma revista de história econômica e social. A menção aos Annales é extremamente importante, uma vez que propunha, sobretudo, a retirada da História de seu confinamento às “barreiras estritamente disciplinares” LE GOFF, Jacques (org.) *A História Nova*. Trad. Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

15 ORLANDI, Eni Pulcinelli . *A linguagem e seu funcionamento*: As formas do Discurso. 2 ed. Campinas: Pontes, 1987. p.77

16 GENICOT, Apud: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Irene Ferreira. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1994. p. 29.

Independente de ser realmente objetiva ou não, a História busca a objetividade. Le Goff afirma que, “A História quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir.”¹⁷ A questão da neutralidade, na história, está na relação entre o passado e o presente. Ao reconstruir o fato, o historiador tem a função de reunir, separar e transformar certos materiais para selecionar os documentos que tratam dos acontecimentos. Hayden White¹⁸ questiona até que ponto deve-se considerar como relato objetivo e rigorosamente científico o que é dito pelos historiadores, uma vez que a História é, em certo sentido, uma interpretação dos acontecimentos passados. A construção do fato histórico se faz a partir de documentos; e tomar consciência da não-inocência desses documentos revela a manipulação pela qual o acontecimento histórico passa para construir o fato.

Segundo Orlandi¹⁹, analisar um texto sob a óptica da análise do discurso não é analisá-lo apenas como instrumento para transmissão de informações. Sendo o discurso a relação entre formação discursiva e ideológica é, portanto, um efeito de sentido, e além de tudo, segundo Viganux, “o discurso não tem como função a representação fiel de uma realidade, mas assegurar a permanência de uma certa representação.”²⁰ Buscando uma distinção entre texto e discurso, pode-se afirmar que o texto em si corresponde ao caráter sistemático e analítico, enquanto o discurso corresponde ao sentido teórico e metodológico deste.

De acordo com o funcionamento da linguagem, distinguem-se três tipos básicos de discurso: o lúdico, no qual se encontra o discurso literário; o polêmico e o autoritário, no qual poder-se-ia incluir o discurso da História. As condições de

17 LE GOFF, op. cit., p.21

18 WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*. Trad. Alípio de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

19 ORLANDI, op. cit.

20 VIGANUX, apud LE GOFF, op. cit, p.55

produção e forma como se manifesta a polissemia e se dá a reversibilidade são fundamentais para a distinção dessas três tipologias discursivas.

No discurso lúdico, a reversibilidade, a troca de papéis entre o locutor e receptor, é total devido ao sentido polissêmico dessa tipologia discursiva, enquanto, no discurso autoritário, a reversibilidade é estancada, impedindo a multiplicidade de sentidos e a troca de papéis entre locutor e receptor. “Discurso autoritário é aquele em que a reversibilidade tende a zero, estando o objeto do discurso oculto pelo dizer, havendo um agente exclusivo do discurso e a polissemia é contida”²¹, o que ocorre, desse modo, é uma imposição de sentido ao leitor, não deixando margens para questionamentos, aproximando-a do discurso utilizado pela História.

Primeiramente é necessário entender que todo discurso faz parte de uma formação discursiva e que esta formação discursiva está diretamente ligada às condições de produção do mesmo aliado às características ideológicas do sujeito, pois não existe um discurso sem sujeito, assim “As formações discursivas são as formações componentes das formações ideológicas e que determinam o que pode e o que deve ser dito a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada”.²² Justamente por ser fruto da condição de produção, a partir de uma formação ideológica, o discurso vem sempre dotado de uma intenção, seja ela lúdica, informativa, autoritária ou polêmica, o que facilita a definição de uma tipologia discursiva.

As condições de produção do discurso, para Pêcheux, configuram o momento em que o protagonista e seu referente são colocados juntos em cena.²³ O protagonista não constitui a presença individual e física, mas sim a posição que

21 ORLANDI, op. cit., p.154

22 Idem, p.27

23 BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à Análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 1996. p.36

ocupa o indivíduo na sociedade, como representante de uma condição social, essa posição é que vai determinar as características e intenções do seu discurso.

Sob o amparo da Análise do Discurso de linha francesa, é impossível conceber um discurso totalmente neutro e objetivo, ao contrário da visão positivista da História. Em toda forma de narrativa, que se constitui um discurso, vêm subjacente às marcas históricas, ideológicas e sociais do eu enunciador. Para Foucault, todo discurso é, de certa forma, gerador de poder, pois é a articulação de saber e poder e esse poder é mantido pela seleção de discursos que possam ameaçá-lo.²⁴

Como a História, também se faz nos silêncios, de acordo com Le Goff²⁵, o ato de silenciar, assim como as palavras, também advêm de uma formação discursiva, de uma condição de produção, o que faz com que o silêncio também seja ideológico.

O enunciador do discurso histórico, ao manipular e interpretar os documentos o faz de forma que este não escape da ordem, do controle, e para isso, se faz necessário selecionar o que deve ser lembrado e o que deve ser “esquecido”.

Como narrativa, o discurso da História possui um sujeito que, nas palavras de Barthes, é “escamoteado” pelo historiador “numa construção em que a História parece contar-se sozinha, [...] pelo ocultamento dos signos do eu-narrador”.²⁶ Porém, é no reconstruir, pela utilização de palavras, que o historiador se lança no texto por meio da ideologia presente no seu discurso. Como afirmou Bakhtin, “a palavra é signo ideológico por excelência”.²⁷

A criação de um texto está diretamente ligada às características sociais do sujeito do enunciado, capaz de denunciar a posição do sujeito na sociedade a partir

24 FOULCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996 – Série Leituras Filosóficas.

25 LE GOFF, op. cit.

26 BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.149

27 BRANDÃO, op. cit. p.10

do seu dizer. Bakhtin, ao definir seu conceito de polifonia, diz que as palavras, de acordo com seu emprego, revelam os pontos de vista daqueles que as empregam, sendo que a linguagem social e histórica constitui um lugar privilegiado para a manifestação da ideologia.

Na epistemologia clássica, a língua tinha como função básica representar o real. Dotada de objetivos meramente representativos, a questão da subjetividade não se inseria no que dizia respeito ao uso da língua. Numa visão mais recente, com a evolução dos estudos lingüísticos, a noção de língua passa a possuir uma função demonstrativa, não mais preocupada com a simples representação e adquire, então, espessura própria, passível de ser avaliada em sua própria estrutura. A noção de sujeito passa, então, a ocupar uma posição de destaque. É nesse momento que começam a surgir os questionamentos sobre o papel da linguagem na constituição da subjetividade.

O estudo da subjetividade, incorporado por Benveniste aos estudos lingüísticos, tem por objetivo analisar o ato de produção do enunciado, o processo e não o produto (o texto). Segundo o lingüista, a subjetividade se concretiza quando o locutor se propõe como sujeito de seu discurso, denunciando sua relação com o seu dizer e com o mundo. No ato de enunciação, a partir do momento em que o locutor se manifesta como *eu*, imediatamente institui-se um *tu*. Brandão, criticando a posição de Benveniste que diz que a subjetividade se faz na medida em que o locutor tem a capacidade de dizer *eu*, afirma que a subjetividade se dá mesmo quando não se mostra o *eu* ou quando se enuncia o *ele*, a não-pessoa, que procura criar a impressão de que o processo se desenvolve fora da subjetividade. Assim é que, para Brandão,

Os discursos que utilizam de formas indeterminadas, impessoais como o discurso científico, por exemplo, ou o discurso do esquizofrênico em que o locutor utiliza ele para se referir a si mesmo – mostram uma enunciação que mascara sempre um sujeito. Isto é, nesses tipos de enunciação, o sujeito enuncia de outro lugar, postando-se numa outra perspectiva seja a impessoalidade em busca de uma objetivação dos fatos ou de um apagamento da responsabilidade pela enunciação seja a da incapacidade patológica da assunção de um eu.²⁸

A noção de sujeito de Benveniste gira, assim, em torno de uma concepção egocêntrica a reger a enunciação, um ser único, central, origem e fonte do sentido. Numa outra perspectiva, incluir a história, para compreender a noção de sujeito, é fundamental, uma vez que o sujeito é essencialmente histórico e, portanto, articulado à noção de sujeito ideológico.

Assim, de acordo com Orlandi, “o discurso é uma dispersão de textos e o texto uma dispersão do sujeito”²⁹ que atravessa várias posições no discurso. As diferentes posições ocupadas pelo sujeito revelam acima de tudo a formação ideológica da qual deriva o texto. Referindo-se à teoria foucaultiana, Orlandi afirma ainda que “são as formas de assujeitamento ideológicas que governam os mecanismos enunciativos”.³⁰

Para a Análise do Discurso, a construção do sujeito não é detectável de forma mecânica e empírica, uma vez que este constitui uma construção discursiva de caráter ideológico. Buscar o sujeito é procurar, por meio da formação discursiva, a formação ideológica do enunciador. Ao se descartar a teoria egocêntrica da constituição do discurso, de Benveniste, a nova tendência, que se apóia na constituição histórica do enunciador como base para a interpelação do sujeito, procura explicar a subjetividade não apenas na relação EU-TU, mas também em

28 Idem, p.48.

29 ORLANDI, op. cit., p.53

30 Idem, p.54

relação ao OUTRO, “o sujeito situa o seu discurso em relação aos discursos do outro”.³¹ Estando o sujeito situado no tempo e no espaço, o seu discurso, de certa forma, é orientado socialmente. Segundo a exposição de Brandão,

... a noção de subjetividade não está mais centrada na transcendência do EGO, mas relativizada no par EU-TU, incorporando o Outro como constitutivo do sujeito. [...]. A linguagem não é mais evidência, transparência de sentido produzida por um sujeito uno, homogêneo, todo-poderoso. É o sujeito que divide espaço discursivo com o outro.³²

A posição ocupada pelo sujeito é que vai determinar o sentido, o qual se constrói de acordo com a posição social em que se coloca o enunciador do discurso e muda conforme sua posição ideológica e o momento sócio-histórico em que as palavras são produzidas. Por outro lado, o oposto também acontece. Não só o sentido é determinado pelo processo sócio-histórico e pela formação discursiva, mas os indivíduos, a partir disso, por intermédio da formação ideológica que lhes correspondem, também são interpelados como sujeitos de seu próprio discurso. Para Brandão,

Definido como o que ‘pode e deve ser dito por um sujeito’, esse conceito possibilita o fato de que sujeitos falantes, tomados em uma conjuntura histórica determinada, possam concordar ou se afrontar sobre o sentido a dar às palavras.³³

Com isso é possível refletir, a partir das colocações feitas, sobre a possibilidade, ou não, da compreensão da História como uma narrativa totalmente desprovida de subjetividade, fator considerado nuclear para seu afastamento da Literatura. Retomando os pensamentos expostos, por Literatura compreende-se, de

31 BRANDÃO, op. cit., p.49

32 Idem, p.50

33 Ibidem, p.63

um modo geral, o discurso diretamente vinculado à subjetividade, enquanto a História vincula-se ou, por muito tempo vinculou-se, ao discurso que se pretendia totalmente objetivo.

1.2.2 - Os documentos históricos e seu papel na constituição do discurso da História

No relato historiográfico, o historiador se vê preso aos documentos do passado para a construção dos fatos enquanto um discurso, e isso o difere da Literatura, por ser esta livre para criar, imaginar. Essa característica, porém, não descarta a possibilidade de ser a História também dotada de um caráter criativo, uma vez que é fruto de uma escolha, uma interpretação subjetiva.

A busca pela verdade e o controle da subjetividade são os aspectos em que a História se apóia para se firmar como ciência, uma vez que necessita de métodos e técnicas para ser transmitida e ensinada. Na avaliação do historiador francês Jacques Le Goff,

Durante muito tempo os historiadores pensaram que os verdadeiros documentos históricos eram os que esclareciam a parte da História dos homens, digna de ser conservada, transmitida e estudada: a história dos grandes acontecimentos (vida dos grandes homens, acontecimentos militares e diplomáticos, batalhas e tratados), a história política e institucional.³⁴

Como se vê, a História foi, durante muito tempo, narrada a partir de documentos, a partir de interpretações minuciosas dos textos existentes. No entanto,

³⁴ LE GOFF, op. cit., p.106

esses documentos nem sempre existem, fato ligado aos silêncios da História. Le Goff diz ainda que a História não deve existir somente a partir de documentos, mas também na sua ausência, questionando o porquê dessas lacunas na História. Dessa maneira,

Falar dos silêncios da historiografia tradicional não basta; penso que é preciso ir mais longe: questionar a documentação histórica sobre as lacunas, interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços brancos da história a partir dos documentos e das ausências de documentos³⁵.

Até mesmo a descoberta de documentos forjados podem ser uma fonte preciosa para o estudo do passado. Para o historiador francês, o que sobrevive não é o que realmente aconteceu, mas “sim a escolha efetuada pelos que se dedicam à ciência do passado, os historiadores”.³⁶

Obviamente, o documento escrito teve seu triunfo com os positivistas, pois, para estes, era impossível conceber a História sem o registro escrito. Com o tempo essa concepção mostrou-se limitada e insuficiente para a historiografia contemporânea, levando os historiadores a afirmarem que a História deveria se fazer tanto na presença quanto na ausência dos documentos escritos.

Diante de tais proposições a Literatura talvez se apresente como uma aliada na construção das fontes historiográficas, como será observado na análise do romance *Dona Guidinha do Poço*.

É fundamental lembrar que os documentos selecionados para fazerem parte do relato historiográfico foram criados em um determinado momento da história e, portanto, representam a cultura da sociedade da época. Segundo Le Goff,

35 Idem, p.109

36 Ibidem, p.535

As estruturas do poder de uma sociedade compreendem o poder das categorias sociais, e dos grupos dominantes ao deixarem, voluntariamente ou não, testemunhos suscetíveis de orientar a história num ou noutro sentido (...). Nenhum documento é inocente. Deve ser analisado. Todo documento é um monumento que deve ser des-estruturado, des-montado.³⁷

O documento não é neutro, uma vez que é objeto de expressão de poder das sociedades passadas.

Se por um lado, o discurso historiográfico tem os documentos como as escolhas feitas pelo historiador, por outro, tem no monumento uma herança do passado, a diferença está exatamente no fato de um ser uma opção, enquanto o outro se constitui uma marca. Ao que parece há uma inversão, ao invés dos historiadores considerarem os monumentos como documentos de um povo há, em verdade, uma tendência transformar os documentos em monumentos. Os monumentos, porém, ao contrário do que acontece com os documentos, trazem em si as marcas da intencionalidade, uma vez que constituem “sinais do passado” criados para perpetuar ou invocar as marcas do poder de um momento histórico.³⁸

Mas muito mais que invocar somente o poder - quando se pensa em poder logo se pensa em dominação e sujeição - os monumentos podem também servir à função de invocar as marcas culturais de uma época, como procura-se aqui analisar o romance de Manuel de Oliveira Paiva.³⁹

37 Ibidem, p.110

38 Jacques Le Goff refere-se aos documentos e monumentos como materiais da memória coletiva, os primeiros são as “heranças” do passado, enquanto os segundos referem-se às “escolhas” do historiador. Como já mencionado neste trabalho, o auge dos documentos aconteceu na escola histórica positivista, quando este se torna o fundamento do fato histórico, ou melhor, “apresenta-se a si mesmo como prova histórica”. Para Le Goff, “o Monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado a memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.” Op.cit, p.526.

39 Considerando todos os riscos de tal afirmação, procuro aqui demonstrar a conceituação que tenho sobre Literatura, em especial no que se refere ao romance de Manuel de Oliveira Paiva. Ao afirmar que tal romance pode ser considerado um monumento prendo-me, em especial à afirmação de que os monumentos servem-se ao propósito de reenvio a testemunhos e também que são sinais do passado, características que podemos comprovar no romance em questão. A problemática que rege os conceitos de Documento e Monumento seria talvez um tema para um profundo estudo. Na Antiguidade o Monumento referia-se, nas palavras de Le Goff, a “uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura ou um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a

1.3 – A Pesquisa em História

A inclusão da memória nos estudos da História, da Literatura e de diversas disciplinas ligadas às ciências sociais e humanas permitiu a compreensão de como se processa a construção da mentalidade de uma sociedade. Estendendo o seu estudo tanto para as ciências biológicas e psíquicas quanto para as ciências humanas, a memória é vista, no sentido mecânico, como a propriedade de guardar certas informações. No que se refere às ciências sociais, o conceito de memória interessa no sentido da construção de identidade.

No que diz respeito ao seu estudo por parte das ciências humanas, principalmente pela História, por memória poder-se-ia entender toda a base necessária para a escrituração daquela. Na construção dos fatos, a História, tem se servido da memória como uma base que fornece os dados necessários para a sua escrita.

A apropriação da memória por parte das ciências humanas permitiu, ainda, a explicação de fenômenos relacionados às perturbações da memória, como é o caso da amnésia metaforicamente manifestada na linguagem; em estado de afasia, a incapacidade de falar, mesmo tendo as condições necessárias para tal. Para Le Goff isso poderia comprometer a identidade de um povo:

... num nível metafórico, mas significativo, a amnésia não é só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves na presença da personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e

morte" (op. cit. p.526). No final do século XVII a distinção entre o documento e monumento torna-se muito tênue, uma vez que alguns escritos historiográficos trazem a proposição de que a história e os direitos de uma nação são apoiados por monumentos e não somente por documentos.

nas nações que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva.⁴⁰

É a partir desses esquecimentos e silêncios que surgem as manipulações da memória, como uma forma de efetivação e manutenção do poder de determinados grupos. Assim é que, em muitos casos e circunstâncias, conta-se somente o que deve ser contado. Logo se vê que tudo o que é oficial em relação à memória de um povo, já foi, de algum modo, manipulado quando ainda não tinha sido registrado como história. Segundo Le Goff,

... os psicanalistas e psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento [...], nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.⁴¹

Le Goff prefere utilizar-se do termo memória coletiva somente para as sociedades que não possuem a escrita. Nessas sociedades, segundo o historiador, a atividade de educação e organização da memória, as mnemotécnicas, são constantes. Para o historiador Nadel, segundo Le Goff, existem dois tipos de História: uma objetiva, que são os fatos narrados de forma aparentemente objetiva pelos historiadores e uma História ideológica, que seria a memória coletiva, passível de ser confundida com os mitos de origem do povo, ligados às tradições, e pertence basicamente às sociedades sem escrita.⁴² Essa História ideológica constituir-se-ia em uma função relegada aos chamados homens-memória, os especialistas em reter,

40 LE GOFF, op. cit., p.425

41 Idem, p.426

42 NADEL. Apud LE GOFF, op. cit., 460

interpretar e reproduzir a História dessas sociedades. Esses “guardiões do conhecimento”, além de serem responsáveis pela transmissão dos conhecimentos históricos, também seriam responsáveis por manter a coesão do grupo. Essa reprodução da memória, no entanto, não seria uma atividade mecânica e sistematizada, uma vez que esta está sempre se reconstruindo, segundo o ponto de vista de quem a conta.

Por esse motivo, nas sociedades essencialmente orais, a memória é mais livre e criativa, enquanto na presença da escrita essa reprodução se mantém presa aos registros que servem de auxílio para a escrita da História, e também, muitas vezes, para a escrita da Literatura. Esses registros não se restringem somente ao suporte escrito, mas a toda forma de se conservar a memória, como é o caso dos monumentos, muitas vezes usados para demonstrar os feitos dos reis, o que levou Le Goff a afirmar que todo monumento tem em si um caráter de documento.⁴³

O romantismo traz à memória um sentido mais sedutor. Os latinos, de acordo com Michelet, designavam memória também como a faculdade de criar imagens, que os gregos chamavam de “phantasia”: “Ele encontra aí a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia”.⁴⁴

Dessa forma, o registro escrito da memória exerce uma dupla função: armazenar as informações e transportá-las da audição à visão. Isso permite reexaminar, reordenar e retificar essas informações, ou seja, questioná-las. A partir do momento em que os feitos são registrados e narrados chega-se à fronteira onde a memória se transforma em História.

43 Diante de tal proposição creio ser a Literatura um vasto campo para a revisão de tais conceitos de Documentos e Monumentos. Manuel de Oliveira Paiva utiliza-se de documentos, porém ao invés de nos apresentar uma obra historiográfica nos traz uma obra literária. O estudo de Ismael Pordeus, estudo este de caráter historiográfico, foi concebido depois que o historiador teve contato com o romance, esse fato exige certa atenção, pois permite a reflexão de que em muitos casos a Literatura pode servir como fonte para questionamentos históricos, do mesmo modo que a História serve como ponto de partida para a Literatura.

44 MICHELET. Apud LE GOFF, op. cit., p. 463

Para a Nova História, a memória é de fundamental importância para a constituição de uma História científica, uma vez que a História sofre profundas pressões das memórias coletivas. A memória é algo móvel, vivo, suscetível a questionamentos, enquanto a História já está concretizada em forma de escrita. Na interpretação de Le Goff,

A memória, na qual cresce a História, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.⁴⁵

A utilização da linguagem é fundamental para a educação e “armazenamento” da memória de um povo, uma vez que esta possui função social e é produto da sociedade. A partir da aproximação entre linguagens e memórias, a utilização da linguagem, tanto falada quanto escrita, possibilita o registro na memória, fazendo com que esta saia do limite corporal e esteja disponível para a sociedade. Assim o ato de guardar informações se dá por meio da linguagem. Então, antes de falar ou escrever já existe uma certa forma de linguagem na memória do indivíduo.

1.4- A Nova História

A historiografia contemporânea sofreu nos últimos anos uma profunda renovação. Principalmente com o advento da chamada Nova História, uma tendência não preocupada somente em relatar os fatos em si, mas sim, investigá-los

45 LE GOFF, op. cit., p.477

e interpretá-los em todos os seus aspectos. Interessada pela Psicologia, pelo cotidiano, a Nova História foi definida como a história “vista de baixo”.⁴⁶ Uma das características da Nova História é não se preocupar com as grandes estruturas e com os feitos dos grandes homens, elementos que compunham a base da História tradicional.

A Nova História veio substituir a História-conto pela História-problema, atenta ao presente, derrubando a teoria de que a História é a ciência do passado, relato do que já aconteceu. A história, pelo contrário, é viva e está se reconstruindo todos os dias. Daí a necessidade de uma História capaz de acompanhar essa dinâmica. Essa nova visão possibilitou maior diálogo com as outras ciências, como se observa no presente estudo a respeito do romance *Dona Guidinha do Poço*, uma vez que, a Nova História pretende dialogar com todos os campos do conhecimento, desde a economia até a antropologia.

Peter Burke⁴⁷ estabelece alguns pontos de contraste entre a História Tradicional e a Nova História. A primeira define a História basicamente como política e relacionada ao Estado, as demais histórias não eram descartadas, mas mantidas à margem. Já a Nova História interessa-se por toda espécie de atividade humana, seja ela política, econômica, religiosa, cultural e tantas outras. Portanto, tem a pretensão de ser uma História total.

A visão tradicional concebe a História essencialmente como uma narrativa dos acontecimentos, narrados segundo um ponto de vista elitizado, uma “visão de cima”. Já a Nova História está mais voltada para a análise das estruturas, dos

46 Obviamente a Literatura encontra aqui seu espaço, como um dos focos do interesse da Nova História. SHARP, Jim. A história vista de baixo. Trad. Magda Lopes. In: BURKE, Peter. *A escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992,

47 BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. Trad. Magda Lopes. In: BURKE (org.). *A escrita da História*. Nova perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

símbolos e dos valores culturais que compõem a sociedade, retratando pessoas comuns e seu cotidiano. De acordo com o historiador inglês Jim Sharp,

A história vista de baixo ajuda a convencer aqueles de nós nascidos sem colheres de prata em nossas bocas, de que temos um passado, de que viemos de algum lugar, mas também com o passar dos anos, vai desempenhar um importante papel, ajudando a corrigir e a ampliar aquela história política da corrente principal que é ainda o cânone aceito.⁴⁸

A Nova História não se apóia somente em documentos, como ocorria até então com os positivistas, pois, segundo os historiadores da Nova História, esses documentos expressam um ponto de “vista oficial”. O instrumento de análise utilizado seriam as evidências visuais, orais e estatísticas, ou seja, há uma ampliação do conceito de documento. Os historiadores da Nova História defendem, ainda, a impossibilidade de relatar os acontecimentos de forma objetiva. Para eles, é impossível excluir por completo os pontos de vista pessoais do relato historiográfico.

A partir de seus questionamentos e investigações, essa nova visão abriu campo para um outro campo teórico da historiografia, a História da História. Buscando as condições de formação da História, criticando a cientificidade que esta tinha imposto a si mesma até então, Krzysztof Pomian considera que,

Filósofos, sociólogos e mesmo historiadores demonstraram que a objetividade, os fatos dados de uma vez por todas, as leis de desenvolvimento, o progresso, todas as noções que até aí eram consideradas evidentes e que serviam de base às pretensões científicas da história não passavam de um logro... Os historiadores foram apresentados, na melhor das hipóteses, como ingênuos, cegos pelas ilusões que eles próprios tinham criado, ou então como charlatães.⁴⁹

48 SHARP, Jim. A história vista de baixo. Trad. Magda Lopes. In: BURKE, Peter. *A escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 62

49 POMIAN, Krzysztof, Apud LE GOFF, op. cit., p.136

Pomian diz ainda que a criação de uma História da História permitiria que se colocasse no centro de suas investigações “as interações entre o conhecimento, as ideologias, as exigências da escrita, em resumo, os aspectos diversos e, por vezes, discordantes do trabalho do historiador.”⁵⁰

O intenso diálogo travado entre Literatura e História, herança da mitologia grega, propõe o debate acerca das relações entre o relato historiográfico e o relato ficcional, retomado por volta dos anos de 1970 com a tendência interdisciplinar que, atualmente, é uma tendência marcante nos meios acadêmicos.

Aristóteles, em sua poética, cria uma distinção entre o relato da realidade e o da ficção. Para o pensador grego toda espécie de arte é uma imitação. Essas imitações diferem entre si pelo modo como ocorrem, seja por meios, objetos ou maneiras de se imitar a realidade. A História, por exemplo, poderia ser caracterizada também como uma forma de mimese. A diferenciação feita por Aristóteles entre realidade e ficção se restringe ao fato de que uma gira em torno de uma ação completa e única, enquanto a outra não se obriga a manter-se presa a essa questão temporal. Como afirmou Aristóteles,

No tocante à imitação narrativa metrificada (poesia) evidentemente devem compor-se as fábulas, tal como nas tragédias, em forma dramática, em torno duma só ação inteira, com início, meio e fim (...); não sejam os arranjos como os das narrativas históricas, onde necessariamente se mostra, não uma ação única, senão um espaço de tempo, contando tudo quanto nele ocorreu a uma ou mais pessoas, ligado cada fato aos demais por um nexo apenas fortuito.⁵¹

Para Benedito Nunes, o historiador, ao recontar e recriar o passado como se fosse presente, acaba lançando sua criatividade na narrativa criando o que ele

50 LE GOFF, op. cit., p.137

51 ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruno. São Paulo: Cultrix, 1995. p.45

chamou de história-arte, derrubando as diferenças existentes entre o que é realidade e o que é ficção. Para Nunes,

A história-arte é, sobretudo uma narrativa de acontecimentos, que os recria como se fossem presentes. Fazendo do historiador 'um contemporâneo sintético e fictício' do que ocorreu, fornece-nos imagens do passado, recuperado, tornado visível. Ela não se exime, portanto do esforço da imaginação projetiva, que acusa a vivência particular do historiador, parente próximo do artista.⁵²

Evitar a parcialidade e a subjetividade, sem dúvida, constitui o maior desafio do historiador. Hayden White, em seus estudos acerca das relações entre o relato historiográfico e a ficção, afirmou que o trabalho do historiador é ao mesmo tempo *poético, filosófico e científico*. Para White, na análise das narrativas históricas, poderiam ser aplicados os mesmos modelos da análise literária. Isso porque o uso tanto dos gêneros (trágico, romântico, cômico) quanto das figuras de linguagem (metáfora, metonímia etc) não são característicos apenas do discurso literário.

Ao aproximar o relato historiográfico da literatura, White apóia-se na impossibilidade que o historiador tem de retratar fielmente o que aconteceu por meio de palavras, teoria já defendida pela Análise do Discurso de linha francesa, que diz que não há como se evitar a “distorção”, quando procura retratar a realidade por meio de palavras uma vez que estas são “obscuras”. Ao utilizar os materiais, ou seja, os fragmentos da realidade passada disponíveis para a construção do seu discurso, o historiador precisa preencher os espaços deixados, e para isso utiliza a sua imaginação e a sua criatividade como recursos para preencher essas lacunas. White vai ainda mais longe ao afirmar que,

52 NUNES, Benedito. Narrativa Histórica e Narrativa Ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). *Narrativa: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p.10

Tudo o que o historiador necessita para transformar uma situação trágica numa cômica é alterar o seu ponto de vista ou alterar o escopo das suas percepções. [...]. O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos [...]. Trata-se essencialmente de uma operação literária.⁵³

Ao conferir à narrativa histórica características ficcionais, Hayden White, no entanto, não menospreza o *status* de fornecedora de conhecimento sobre o passado das narrativas históricas. Os artifícios utilizados pelos historiadores não são mais que instrumentos para fazer o leitor se *refamiliarizar* com os acontecimentos, por algum motivo, esquecidos.

Em *História e Memória*, Jacques Le Goff atribuiu à História um sentido de narrativa. Para ele, “Uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na ‘realidade histórica’ ou puramente imaginária – pode ser uma narração histórica ou uma fábula”.⁵⁴ É a esse sentido de narrativa que os historiadores da Nova História se apoiaram para caracterizar a nova tendência da historiografia, pois acima de tudo o historiador é um contador de histórias, que organiza um enredo para relatar os fatos.

O que os relatos históricos na verdade fazem, a partir de seu discurso, é guiar o receptor para uma construção do sentido preestabelecido pelo historiador. White afirma, por exemplo, que este dispositivo, de certa forma, constitui uma metáfora, ou seja, o historiador mostra a direção a ser seguida. Assim é que,

53 WHITE, op. cit., p.102

54 LE GOFF, op. cit., p.18

Como estrutura simbólica, a narrativa histórica não *reproduz* os eventos que descreve; ela nos diz a direção em que devemos pensar acerca dos acontecimentos e carrega o nosso pensamento sobre os eventos de valências emocionais diferentes. A narrativa histórica não *imagina* as coisas que indica: ela traz à *mente* imagens das coisas que indica, tal como o faz a metáfora. Quando um dado concurso de eventos é narrado no modo da ‘tragédia’, isto significa apenas que o historiador descreveu dessa forma os eventos para nos lembrar aquela forma de ficção que associamos ao conceito de ‘trágico’.⁵⁵

Como se vê, tanto o historiador quanto o autor literário possuem um estilo que se reflete em sua obra. O uso de artifícios para prender a atenção do leitor existe tanto no discurso histórico quanto no literário. A diferença reside no fato de que alguns historiadores, no caso da História tradicional, se esforçam para esconder o uso de recursos tipicamente literários em seu discurso, por temer que a cientificidade de seu texto seja comprometida, pois, acima de tudo, o historiador tem um compromisso com a “verdade”.⁵⁶

Procurar as diferenças e proximidades entre os discursos da História e da Literatura ajuda a entender que há muito ainda a ser encontrado. Por muito tempo se conviveu com a afirmação de que os relatos historiográficos eram totalmente objetivos e retratavam fielmente a realidade. Novos questionamentos, porém, vieram lançar uma luz sobre essa afirmação, mostrando que não é possível encontrar um texto totalmente neutro e que a presença de um sujeito (mesmo escamoteado) nesse discurso denuncia a presença de uma ideologia, maior característica da não objetividade.

Relembrando os principais fenômenos constitutivos do discurso, a polissemia e a paráfrase, nota-se que o discurso historiográfico também está submetido, assim

55 WHITE, op. cit., p.18

56 Refiro-me aqui a alguns historiadores, pois como mencionei anteriormente as revisões do campo historiográfico permitiu uma nova forma de conceber o discurso histórico. Por esse motivo procuro não generalizar, afirmando que os historiadores, de um modo geral, se propõe como adeptos de tais metodologias.

como a Literatura, a diversas construções de sentido. A criação de um discurso está atrelada a muitos fatores, como por exemplo, à intencionalidade, autoria, aos interesses de grupos políticos, a que público se dirige, e assim por diante. Portanto, o discurso está submetido a uma regra de produção que visa impor um certo sentido ao relato.

Hayden White mostra como o historiador constrói o seu discurso pela utilização de recursos literários, e a Análise do Discurso afirma que é impossível transmitir a realidade, tal como ela é, por meio das palavras. Dessa forma, percebe-se que a História e a Literatura têm entre si mais proximidades que distanciamentos.

Se há uma diferença entre o discurso da História e o da Literatura, tal diferença não está no fato de um ser objetivo e o outro subjetivo, mas sim no fato de que a Literatura “não” está comprometida com o relato verdadeiro dos acontecimentos, embora o faça em todos os momentos. Já a História está constantemente sendo submetida à “prova da verdade”.

Desse modo, pode-se dizer que entre os discursos da Literatura e o da História não existem diferenças, o que na realidade existe é uma reciprocidade. A Literatura utiliza-se da História para ser verossímil e o discurso historiográfico aproveita-se de recursos literários para construir o seu relato.

Outra colaboração que a Literatura traz para a História é que, ao se afirmar que a História também se faz nos silêncios, a Literatura, muitas vezes, pode falar onde a História se cala. Fato que mostra que a História constitui um discurso de poder, conta-se somente o que pode ser contado, enquanto a Literatura, apoiada pela ficção, conta o que aconteceu, aproximando-se mais do real.

1.5- Os Limites da Representação

Os limites entre a representação e a criação sendo tênues, História e Literatura freqüentemente se confundem.⁵⁷

De acordo com Antonio Celso Ferreira, a propensão para se questionar as fronteiras é uma característica da contemporaneidade. Questionar, sobretudo, “as fronteiras que o saber institucional construiu”.⁵⁸ Ao implicar uma ampla revisão de conceitos e valores, a dúvida que permeia a relação entre a História e a Literatura está longe de ser resolvida, uma vez que causa efeitos importantes nas disciplinas envolvidas. Tanto na historiografia quanto nos estudos literários a polêmica não é nada confortável. Embora não seja uma discussão tão recente é somente a partir dos anos setenta do século XX que se destaca, principalmente entre os historiadores, com o chamado ressurgimento da narrativa, um intenso debate acerca das relações entre a historiografia e a narrativa literária.

Sendo a Grécia conhecida como o “berço” da civilização ocidental, não seria adequado partir de um outro contexto para abordar um assunto tão discutido no meio acadêmico. Assim entendendo a necessidade de se fazer uma revisão histórica a respeito dessa relação, impossível seria ignorar o fato de que desde o início de nossa civilização, na Grécia antiga, História e Literatura caminham lado a lado. Ambas nasceram como fenômeno único e indistinto. A separação, se é que ela foi de fato consumada, se deu a partir da evolução e da tomada de consciência do homem.⁵⁹

57 FREITAS, Maria Tereza de. Romance e História. In: *Uniletras*. Ponta Grossa.N.º 11, dez.1989, p. 109

58 FERREIRA, Antonio Celso. História e Literatura: Fronteiras Móveis e desafios interdisciplinares. In: *Pós História*. Assis, 1996. v.4, p. 23

59 MAESTRI, Mário. História e Romance Histórico: Novas Fronteiras. In: *Novos Rumos*. Ano 17, Nº 36. 2002. p.38

Benedito Nunes⁶⁰ afirma que o parentesco que une o saber histórico e a narrativa literária sobressai a partir do velho parentesco que as une ao mito. Ao se falar da relação entre a História e a Literatura, entre realidade e ficção, é necessário que se tenha uma consciência das discussões que permeiam a questão. Existe realmente um limite entre ambas?

Uma das características básicas, apontada anteriormente, diz respeito à ligação com a verdade. Durante muito tempo por Literatura é entendido o fenômeno não comprometido com o discurso do real. Assim, não cabe à Literatura uma submissão às regras que conduzem ao discurso sobre a verdade. No entanto, mesmo não se submetendo à prova da verdade, a Literatura acaba voltando-se para a História. Por isso, para Eagleton⁶¹, aceitar uma definição de Literatura como uma escrita meramente imaginativa não é válido, pois esta (a Literatura) inclui muito da escrita factual, ou seja, o acontecimento histórico, provocando uma “mistura” de fatos reais e ficcionais na obra.

Tomando a Literatura, entendida como ficção, embora a definição não seja cristalizada, como visto anteriormente, faz-se necessário uma retomada do que se entende por arte literária como representação ficcional da realidade, a chamada arte da *mimese*, teoria em torno da qual a pesquisa é conduzida.⁶²

Embora seja Aristóteles conhecido até hoje por sua concepção clássica de imitação, é necessário retornar um pouco mais na história da filosofia para entender o que o filósofo grego Platão entendia por representação da realidade. Em um período, em que o que se conhece hoje por Literatura ainda não tinha uma definição própria, tal qual hoje é conhecida.

60 NUNES, op. cit.

61 EAGLETON, op. cit.

62 Embora pareça algo óbvio e de fácil conceituação, o termo *mimese* esbarra também em algumas discordâncias. *Mimese* pode ser entendida como imitação, como representação e como reprodução.

Platão discute a natureza da poesia no livro X da *República*. O filósofo faz um exame da natureza da poesia, colocando-a afastada duas vezes da realidade. Em sua república ideal ele acredita que a obra do poeta é frívola e perigosa tanto para a Ciência quanto para a Moral.⁶³ De acordo com Eric Havelock, o livro X da *República* de Platão representa um pesado ataque à poesia. De Homero a Eurípides os poetas “devem ser excluídos do sistema educacional grego”.⁶⁴ A poesia é capaz de causar um efeito de destruição da inteligência. A grande busca de Platão é pela verdade e assim nenhum homem deve ser venerado acima dessa verdade. Assim é que,

... toda arte imitativa, realiza o trabalho que lhe é próprio a grande distância da verdade e é companheira e amiga daquela parte de nós mesmo que se aparta da razão, e isso sem nenhuma finalidade sã ou verdadeira.⁶⁵

Uma ressalva, no entanto, é feita. Para o filósofo, embora a poesia seja prazerosa, não é possível atrair a verdade. O que é questionável em toda essa exposição, sobre o que Platão entende por representação da realidade (em sua época conhecida somente como poesia) é se a poesia a que se refere é esta, tal qual hoje conhecida, ou algo diferente conhecido pela sociedade grega da época? Embora alguns estudiosos de sua obra procurem justificar o “ataque” de Platão à poesia, ainda assim é perceptível a “condenação” dispensada a esta. Ao iniciar suas considerações à arte da imitação por meio da poesia, Platão destaca o poder de sedução e a capacidade de autodefesa que a poesia possui, embora isso seja apontado como uma espécie de elogio feito à arte, Havelock considera que a poesia para Platão não passa de uma prostituta como Dalila, prestes a seduzir e destruir:

63 Discussão semelhante, se é que se pode comparar, surgiria muito tempo depois quando a História positivista luta por se constituir como ciência objetiva destituída de qualquer forma de subjetividade. A Literatura, expressão máxima do caráter subjetivo, deve ser afastada do discurso científico da História.

64 HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobransky. Campinas: Papyrus, 1996. p.20

65 PLATÃO. *A República*. Bauru: Edipro, 1994. p.298

“Ela pode encantar e persuadir e adular e subjugar-lo, mas estes são exatamente os poderes que são tão desastrosos”.⁶⁶

O importante é que se entenda o filósofo em seu tempo, qual o seu objetivo ao impingir à poesia um sentido descartável? O que se propunha na época era a edificação dos padrões da educação grega, baseada na razão, na busca pela verdade. Não foi também Platão um grande poeta no sentido estético? Seja pensando nas representações vívidas ou pelo uso dos mitos simbólicos? O que pensaria então Platão ao ver que em outros tempos a poesia viria a ser entendida como uma possibilidade de se interpretar o real?

A explicação adotada por alguns intérpretes é de que o mestre grego tenha usado de formas irônicas ou não tenha tido a intenção de dizer o que disse, identificando como alvo de Platão somente a literatura imaginativa. Diante dessa necessidade de justificativa, o motivo apontado por Havelock é de que tenha surgido uma necessidade de ajustar Platão ao pensamento moderno para evitar a rejeição. Para Havelok,

... conforma-se Platão ao gosto moderno mediante a argumentação de que o projeto da República é utópico e que a exclusão da poesia diz respeito apenas a uma condição ideal, não concretizável num futuro possível ou em sociedades terrenas.⁶⁷

A noção Aristotélica de *mimese*, a qual constitui a base da concepção de imitação artística ocidental, ao contrário da noção platônica, não está voltada para o sentido de identificar o caráter “probo” ou “perverso” da arte poética, mas sim para a função de lançar as fundações para o surgimento de uma poética, o entendimento do sentido estético da imitação. Compreendendo toda arte como uma forma de

66 HAVELOCK, op. cit., p.21

67 Idem, p.23

imitação, Aristóteles afirma que duas são as causas para o surgimento da poesia como imitação. Primeiro, imitar é natural aos homens em geral e; segundo, o prazer em imitar é de todos. As formas de imitação diferem-se pelos meios, objetos e maneiras de imitar. Em seu próprio texto Aristóteles identifica a inexistência de um termo para designar “a arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, estas seja com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro”⁶⁸, a qual hoje é conhecida como Literatura e que muito se discute a respeito de seu conceito.⁶⁹

Mimese, no entanto, muito mais que abranger imitações ou até mesmo modos de imitação, está ligada, sobretudo e principalmente, a “processos” de imitação. O destaque a esse fator se deve à contribuição que o mesmo (o processo de imitação) permite à compreensão do processo literário, no caso, como o real abre espaço para o ficcional.

Em *Tempo e Narrativa*⁷⁰, Paul Ricoeur apresenta três sentidos para o termo mimese, sentidos compreendidos como parte de um processo representativo. O primeiro passo é o que ele chama de “retorno à pré-compreensão familiar” que se tem da ordem da ação, ou seja, é preciso ter noção do “real” para que então seja possível partir para o segundo sentido, a “entrada no reino da ficção”, que conduzirá a uma configuração nova por meio da ficção da ordem pré-compreendida da ação, sentido final que culminara no processo mimético acabado.

Esses sentidos significam tão somente que o processo mimético é formado por três momentos: um anterior, um durante e um posterior. O procedimento

68 ARISTÓTELES, op. cit., p.19

69 O termo poeta, nesse período, se apresenta diferente do que hoje é apresentado para referir-se a pessoa que compõe imitações em verso, uma vez que o termo é muito mais abrangente. Por poeta entende toda e qualquer pessoa que publica o que quer que seja em verso, até mesmo matéria médica ou científica. Nesse ponto, Aristóteles faz uma distinção. De acordo com o filósofo, os autores das referidas matérias deveriam antes serem chamados de naturalistas e não poetas.

70 RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994.

mimético, então, é compreendido como um fio condutor que liga três estágios, denominados de Mimese I, Mimese II e Mimese III, respectivamente o estágio precedente à composição poética, a criação em si e o ponto de chegada da composição.

A explicação de Mimese, do início ao fim, subordina-se às investigações da mediação entre tempo e narrativa. Ricoeur afirma que, diante disso, a função da mimese é conduzir o texto de um ponto de partida para um ponto de chegada. Desse modo, ao mesmo tempo em que o literato é um imitador de ações, ele é também um criador de intrigas, pois a mimese apresentada por Ricoeur é o que ele chama de imitação criativa.

Embora pareça um tanto abstrato, a mimese é fundamental, de acordo com o filósofo, para a instauração da literariedade da obra. Isso acontece, uma vez que, compreender uma história - acontecimento relatado, que pressupõe uma disposição de fatos, uma intriga, seja ele ficção ou não - é ao mesmo tempo compreender o momento, a linguagem e a tradição cultural que giram em torno desse “fazer”, desse “criar”, ou melhor, que procedem a essa criação, caracterizando o estágio da Mimese I, “Se é verdade que a intriga é uma imitação da ação, é exigida uma competência preliminar”.⁷¹

A Mimese II, segundo estágio do processo de Ricoeur, consiste no *Reino da Ficção*⁷² propriamente dito. O termo usado suscita duas acepções diferentes. Ao mesmo tempo em que significa sinônimo das configurações narrativas, tem também o sentido de antônimo de pretensão de narrativa histórica que busca ser verdadeira, ou seja, há um jogo do *é* e do *não é*. O problema trazido por essa distinção mais

71 Idem, op. cit., p.88

72 Termo, segundo Ricoeur, emprestado da crítica literária.

uma vez retorna ao ponto principal de discussão do presente estudo: ser ficcional implica necessariamente a negação do real?⁷³

Apesar do enfoque do presente estudo ser a narrativa ficcional em comparação à narrativa histórica, as considerações de Ricoeur refletem o pensamento de que o processo mimético não envolve somente a ficção, uma vez que para ele o termo mimese, ao mesmo tempo em que pertence ao campo do imaginário, a cargo da poética (Aristóteles), pertence também ao domínio do real, encargo da ética, segundo a qual o homem constitui objeto de representação/imitação.

É no segundo estágio do processo, a tessitura da intriga, a entrada no mundo ficcional, que a intriga transforma um acontecimento em história. À Mimese II cabe a função de mediação entre a Mimese I, anterior à intriga, e a Mimese III, posterior à tessitura da intriga. Então, para Ricoeur,

Compreender a história é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos.⁷⁴

Assim, reforça-se o argumento de que a narrativa pressupõe um antes e um depois e a Mimese II está no intermédio do processo culminado no terceiro estágio representativo: a Mimese III. No último estágio as teorias de Ricoeur fogem ao domínio proposto nesse estudo, uma vez que concerne à receptividade da obra acabada. Desse modo, retomando os preceitos aristotélicos, é possível afirmar que a poesia, ao ensinar, e a tragédia, ao depurar o espírito humano, concluem o processo mimético no ouvinte ou no leitor; assim neste estágio há, por fim, a intersecção entre

73 Manuel de Oliveira Paiva não nega o real em função do ficcional, ao contrário, o "transforma" em nome da ficção.

74 RICOEUR, op. cit., p.99

o mundo do texto e o mundo do leitor ou do ouvinte. Desse modo, com o intuito de não fugir da temática proposta, não serão aprofundadas as considerações a esse respeito. A discussão se conservará em torno dos pressupostos que regem a narrativa ficcional e a entrada no reino da ficção.

1.5.1 O reino da ficção: a construção de um novo real

“O real apresenta-se como um objeto inesgotável e lúdico, atributos que se transferem ao próprio ficcional, fazendo coincidir o representativo e o representado, que se tornam co-participantes de uma mesma natureza.”⁷⁵

O termo ficção, em sua acepção, traz diversos sentidos, de um modo geral, ligado quase sempre à criação literária. Por ficção entende-se também o que não é verdadeiro, o falso, assim o termo compreende duas noções: uma que sugere algo positivo e outra que insinua um sentido negativo. Partindo de uma linha lingüística Käte Hambúrguer afirma que “Ficção é derivado do latim ‘fingere’, que tem os sentidos mais diversos de compor, imaginar, até a fábula mentirosa, o fingimento.”⁷⁶ Assim, é compreensível os possíveis sentidos para a palavra ficção: um mais geral, ligado ao fantasioso, ao simulado, ao fingido, e um outro, ligado à ficção científica, marcada pelo jogo de faz-de-conta⁷⁷ e, por último, o sentido ligado à arte, em especial à Literatura.⁷⁸

75 GROSSMANN, Judith. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1982. Ensaio, 79. p.57

76 HAMBURGUER, op. cit., p.39

77 “A definição da ficção pela forma do faz-de-conta serve-se e deve servir-se do conjunto irreal, que indica o estado fingido. No emprego lingüístico, sem dúvida, aproximam-se as noções de ‘fingido’ e ‘fictício’”. HAMBURGUER, op. cit., p.40.

78 É esse sentido de ficção que aqui interessa, embora se faça necessário citar os demais sentidos mas é neste que presente estudo se deterá.

Fantasiar, criar, dar vida, fingir, parecem conceitos opostos, mas a própria palavra ficção, ao mesmo tempo em que sugere algo não verdadeiro, traz também um sentido de uma nova realidade. Uma curiosidade do verbo latino *fingere* , do qual a palavra ficção deriva, traz também, inicialmente, o significado de “tocar com a mão, modelar na argila”. O poeta, o romancista, ao criar sua obra, ao modelar suas palavras, não o faz buscando o falso ou mentiroso, mas sim uma verdade pertencente à Arte, ou seja, criar uma nova realidade.

O que se abstrai disso é que o conceito de ficcionalidade, embora não seja algo que caracterize de forma suficiente o texto literário, sua existência é uma propriedade, de tal forma que à ficção cabe o papel de mesclar eventos e objetivos historicamente constituídos com os ficcionalmente construídos. Mesmo que a obra se pretenda como relato verdadeiro, para Judith Grossmann⁷⁹, a ficcionalidade é a qualidade central do literário, “seu traço mais marcante e decisivo”.

O modo como ocorre o processo de ficcionalização é algo que exige um maior cuidado.

Como visto, o ficcional fundamenta-se como uma outra realidade apresentada em detrimento daquela que serve como base para sua construção. Assim, é importante considerar o que, de um modo geral, é considerado ficção. Se por ficção compreende-se não somente o criado, inventado, como também o fingido, o mentiroso, de que maneira é possível caracterizar um texto como ficcional ou não?

De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva⁸⁰, literatura é um ato comunicativo. Ela a contrapõe à comunicação lingüística. O que distingue a primeira em detrimento da segunda é que aquela realiza-se *in absentia* , enquanto esta apresenta-se como um ato ilocutório *in praesentia* . Desse modo, enquanto a

79 GROSSMANN, op. cit., p. 79

80 AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura* . Coimbra; Almedina, 1984.

comunicação lingüística projeta-se *in praesentia*, tanto de um emissor e de um receptor quanto de um contexto, a comunicação literária produz-se fora de um determinado contexto e situação.

No entanto, tal contexto e situação são constituídos por determinado conjunto de regras respeitado pelos envolvidos no processo, o qual Aguiar e Silva chama de ficcionalidade. Assim, a ficcionalidade é, antes de tudo, um acordo realizado, entre emissor e receptor.

A linha interpretativa apresentada aqui é voltada para os estudos lingüísticos a respeito do caráter ficcional de uma obra. Contudo, é fundamental esclarecer que esse caminho foi tomado simplesmente por tratar-se de um estudo que busca compreender como ocorre o processo de criação literária e como se caracteriza uma obra como ficção.

A compreensão da ficcionalidade pela óptica lingüística apresenta o fenômeno ligado ao processo enunciativo. Isso se realiza pela constante comparação com a enunciação. Em Ricoeur é na segunda fase do processo mimético que há a entrada no que ele chama de *Reino da Ficção*. Se esse mundo de ficção apresentado pelo filósofo nem sempre é passível de ser identificado, como é possível, então, caracterizar um texto como ficcional ou não?

De acordo com Käte Hamburger, analisado pela perspectiva lógico-lingüística, o ficcional depende do processo de enunciação. Por meio da identificação do meio no qual insere-se o enunciado ocorre o procedimento, anteriormente apresentado como um pacto, entre o emissor e o receptor, pelo simples fato de se estar lendo uma descrição. Tendo consciência de que esta pertence a um romance, a descrição não transmite uma experiência de realidade, mas sim de ficcionalidade. Desse modo, a ficção “refere-se a um outro real, que

eleva o real em si a uma visão integrada e inteligível, fazendo com que ele se experimente, em termos universais, uma relação”⁸¹

A ficção pode sim ser identificada em contraste com a enunciação, ou seja, o contexto no qual se insere o texto literário. Entretanto sua relação com o real empírico é o que permite uma maior assimilação do que se entende como ficção. Obviamente, um processo não exclui o outro. A necessidade de contrapor o real ao ficcional muito mais do que pura noção pragmática consiste em tornar mais fácil o processo de compreensão de entrada no universo literário. Obras extraídas do mundo empírico, no caso o romance *Dona Guidinha do Poço*, o demonstram. Assim é que, “A ficcionalização torna o real, até então recoberto por si mesmo visível”.⁸² À ficção cabe então o papel de “essencialização” do real.

Compreender isso, porém, é possível, a partir do entendimento do modo como se articulam no texto literário as noções de realidade e ficção. Conceitos como experimentação, rejeição e aceitação apresentam profunda relação no processo de transformação do real em literatura, ou melhor dizendo, em ficção. A partir do momento em que se consolida como experimentação do real, ocorre uma desordenação do real empírico em nome da construção de um outro real. A discussão pode parecer um tanto abstrata diante da falta de uma demonstração de como ocorre o processo. Esse problema, porém será sanado a partir da análise da obra de Manuel de Oliveira Paiva na terceira parte desse estudo.

De acordo com Judith Grossmann, o assunto da ficção está ligado à questão do significado, seja pelo seu acréscimo, seja pela sua subtração: “Para a linguagem literária não existem signos sem referentes, pois, assim como cria signos para

81 GOSSMANN, op. cit., p.55

82 Idem, p.55

referentes de-signizados, cria referentes para signos de-referenciados.”⁸³ Com isso, os signos e referentes apresentam-se como inesgotáveis, sempre havendo mais a descobrir e construir. E a linguagem literária acaba por encobri-los ou desvelá-los por meio de seu discurso.

Desse modo, por meio do desvelamento, essencialização e visibilidade do real, a ficção acaba por criar um novo real. Constrói-se um novo mundo o qual não é permitido dizer que não existe, pois a literatura, cuja qualidade central é aqui chamada de ficção, efetiva-se como um real que não permite questionamentos a respeito de seu *status* de verdade. Repetir o início, recomeçar e recuperar o empírico é algo permitido somente à arte da ficção, pois,

O real visto como uma ficção é transformado no verdadeiro real pela ficção. Pela intervenção do ficcional, desvela-se o caráter extraordinário do ordinário, tornando-se possível ter do dado uma experiência primeva e primordial. O dado, porque esmerilhado e feito no imaginário, é assim, devolvido mais vivo ao real. Conferir vida nova ao real é uma das funções do ficcional que se redime assim do movimento inicial do seu rapto e de sua transformação em linguagem.⁸⁴

Assim, a linguagem, instrumento para a construção do ficcional, devolve, por meio da ficção, o real de modo muito mais essencial, profundo e verdadeiro. O real não é mais o mesmo, pois é apresentado de modo recuperado e transformado. Como construção, o texto ficcional eleva referentes e signos a um outro patamar. Não que isso confirme que o ficcional é o falso, não verdadeiro ou exagerado, mas demonstra tão somente que o processo de criação ficcional consiste, como já dito, em elevar o real a um outro real muito mais evidenciado. Com isso a literatura

83 Ibidem, p.57

84 Ibidem, p.58

apresenta-se também como um instrumento de veiculação ao real, a exemplo do que fazem os romances históricos, autobiográficos e memorialistas.

Os dados reais ficcionalizados, de acordo com Grossmann, dizem tanto dos dados reais como de outras ficções. Isso porque duas linhas cortam o texto: uma do próprio real e outra do imaginário. Assim como de um lado está o real e do outro está o texto, também de um está o texto real e do outro está o texto imaginário. Ambas correm paralelamente, mesmo que uma obra apresente personagens que de fato existiram. A linha do imaginário se apresenta inserida no texto, assim como o texto ficcional, para se efetivar, precisa, muitas vezes, contar com dados extraídos do universo do real empírico. E é no silêncio de um que se instaura o outro.

O texto de ficção tem a capacidade de descolar-se tanto em direção ao real quanto em direção ao imaginário. Ao apresentar-se como uma linha que parte duplamente, tanto em direção ao real quanto em direção ao imaginário, percebe-se que não há uma possibilidade, de acordo com essa visão, de se manter um estudo da obra de ficção em sua imanência. Por esse meio, há que se considerar, porém, que o caráter imanente do estudo da ficção instala-se no fato de que os referentes e signos da ficção já não são mais fechados em si. A ficção, ao criar novo real, cria também novos significados e referenciais.

Mesmo em face da afirmação de que a ficção cria seus próprios significados e referentes, o ficcional não é somente o que se apresenta como fingido, fantasioso ou imaginado, mas é, antes de tudo, uma elaboração surgida da interpenetração do real com o imaginário.

De acordo com Judith Grossmann, a ficcionalização atinge todos os elementos do real:

E como o texto é um desses elementos do real, atinge o texto e todos os elementos do texto. Estamos diante de uma personagem ficcionalizada, de um tempo ficcionalizado, de um espaço ficcionalizado, como de uma linguagem ficcionalizada.⁸⁵

Ficcional, no entanto, não quer dizer o fingido ou o falso, mas sim algo que foi desvelado e essencializado.

Desenvolvendo uma interpretação um pouco parecida com a apresentada até aqui, Vítor Manuel de Aguiar e Silva apresenta a ficcionalidade como um “conjunto de regras pragmáticas que prescrevem como estabelecer as possíveis relações entre o mundo construído pelo texto literário e o mundo empírico”.⁸⁶ Percebe-se que a palavra *relação* aqui ocupa um ponto central. Assim não há a possibilidade de um ficcional em detrimento do real. O processo ficcional, no entanto, carece manifestar-se em dois níveis: o da enunciação, no qual o autor textual e o narrador não necessitam criar textos que dependam de uma situação pré-existente. O universo criado pela ficção é autônomo. E o nível dos referentes textuais, no qual percebe-se que, enquanto estudo imanente, os referentes fundam-se no interior do próprio texto, sem a necessidade de preexistirem ao texto.

O que interessa nesse caso são exatamente os referentes extratextuais, que, embora fundamentalmente, adquiram estatuto de ficcional no interior dos textos de ficção, são objetos inseridos pelo imaginário no mundo literário. Assim, se de um lado, há romances que tratam de adultério, assassinatos, amores - assuntos ficcionais - por outro, há, nesses mesmos romances, representações do sertão, da seca, das cidades, tradições e linguagens pertencentes ao mundo real empírico que figuram entre os referentes do texto literário.⁸⁷ Segundo a reflexão de Aguiar e Silva,

85 GROSSMANN, op. cit., p. 60

86 AGUIAR E SILVA, op. cit., p.640

87 O Romance de Manuel de Oliveira Paiva apresenta os referentes da realidade em todos os sentidos, tanto na temática, quanto na representação do sertão, dos costumes, do povo. A identificação desse aspecto, tomado como primordial no presente estudo, não é mencionada

O código de certos subgêneros literários, como o romance e o drama históricos, comporta como convenção indispensável a representação de personagens que tiveram existência historicamente comprovadas, as quais, no mundo possível da obra literária, coexistem e convivem com personagens puramente ficcionais, e de eventos historicamente ocorridos, que, naquele mesmo mundo se entrecruzam e mesclam com acções também puramente ficcionais.⁸⁸

Os objetos ficcionais não são verdadeiros e nem falsos. Como um código de reciprocidade, é no texto que o ficcional se firma como verdadeiro. A discussão, porém, do que é verdadeiro ou falso faz emergir todo um debate filosófico, que não serve ao propósito do trabalho; o certo, no entanto, para o crítico Aguiar e Silva, é que os objetos presentes na ficção literária não podem ser julgados como verdadeiros pelos mesmos conceitos que propõem correspondência das proposições com a realidade.

por seu autor, ao contrário, ele pretende, em todos os momentos, fazer com que o leitor aceite sua obra como um caso contado, mesmo sem afirmar que usa como fonte uma história acontecida, ele nos deixa "pistas" para seguirmos nesta direção.

88 AGUIAR E SILVA, op. cit., p.641

2 - A APRESENTAÇÃO DE MANUEL DE OLIVEIRA PAIVA NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA BRASILEIRA

No final do século XIX a província do Ceará, assim como grande parte do país, passava por intensa agitação de idéias: as questões abolicionistas, republicanas e os novos pensamentos trazidos da Europa influenciavam e ditavam tendências tanto no campo político-social quanto no literário.¹ Três foram os movimentos cearenses que marcaram o período: a Academia Francesa (filosófico), A Quinzena (político) e a Padaria Espiritual (Literário). De forte tendência materialista, tais movimentos propunham a objetividade estética como forma de reação ao romantismo.² É nesse contexto que aparece Manuel de Oliveira Paiva, cronista, poeta e autor de dois romances, *Dona Guidinha do Poço* e *A Afilhada*. Embora escrito em 1891, o primeiro volume só viria a ser conhecido 60 anos após ter sido escrito, abrindo assim o caminho para a publicação de outras criações do mesmo autor. À Lúcia Miguel Pereira é devido o mérito pela “redescoberta”³ desse romancista, considerado por muitos como o precursor da prosa regionalista no Brasil.⁴

1. 1 A província do Ceará é tida como um dos focos da expressão de tal “ebulição” intelectual ocorrida no Brasil. De acordo com Afrânio Coutinho, neste período (segunda metade do século XIX): “O Ceará é fértil em academias e associações, grêmios, de grande função na sua vida intelectual”, COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 13 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p.192. No que se refere ao campo da cultura, de acordo com Antonio Candido “A Literatura e a Oratória tornaram-se, com efeito, a forma preferencial daquela região velha e ilustre exprimir a sua consciência e dar estilo à sua cultura intelectual”, CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira- Momentos decisivos (1836-1880)*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; 1981, 2v, p. 298. Para o crítico a expressão da consciência por meio da arte deu a possibilidade ao nordeste, em especial o Ceará, de anteceder e, por muito tempo, superar o resto do país.

2. 2 É nesse contexto que surge o manifesto de Franklin Távora pró-movimento regionalista. Para o escritor nordestino embora Norte e Sul fossem irmãos seria fundamental que cada um tivesse sua própria literatura, pautada em suas características regionais. De acordo com Antonio Candido, esse movimento, no entanto, traía a tentativa romântica de definir uma literatura nacional e única, CANDIDO, op. cit, p.299.

3 Falo em “redescoberta” pois, como veremos nas páginas seguintes, José Veríssimo já havia tentado publicar os escritos de Oliveira Paiva na Revista Brasileira.

3. 4 PEREIRA, Lúcia Miguel. Manuel de Oliveira Paiva. In: _____. *Prosa de Ficção –de 1870 a 1920*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio: Brasília: INL, 1973, 199-204

2.1 – Manuel de Oliveira Paiva

Oliveira Paiva nasceu no Ceará em 2 de Julho de 1861, filho de João Francisco de Oliveira e Maria Isabel de Castro Paiva. Acredita-se que o primeiro contato que o escritor teve com a arte foi por meio de seu pai, marceneiro de profissão e hábil escultor de imagens religiosas, habilidades que transmitiu aos filhos João e Manuel. Os irmãos eram freqüentemente solicitados para fazer reparos na Capela da cidade em que viviam, acontecimentos que, mais tarde, como se pode observar em suas obras, lhe serviram de inspiração. No ano de 1875, depois da morte do pai, Oliveira Paiva entra para o Seminário do Crato, fazendo parte da primeira turma. Antes mesmo de terminar seus estudos, abandona o Seminário e parte, em 1880, para o Rio de Janeiro com o intuito de ingressar no Colégio Militar. Por esse tempo, começa a manifestar-se sua aptidão para a carreira literária fruto de sua assídua colaboração na revista *A Cruzada*, na qual publicou tanto composições em verso quanto em prosa.

Em 1883, por problemas de saúde, interrompe seus estudos e retorna à província do Ceará. Segundo Rolando Morel Pinto, esses são os únicos estudos regulares do escritor de que se tem notícia. Acredita-se que sua erudição venha de sua grande capacidade de leitura. De acordo com Rolando Morel Pinto,

...demonstra, através de sua obra, não somente erudição, mas principalmente, atualização em face das correntes de pensamento e as tendências artísticas da época, segura opção pelos aspectos originais e válidos, literariamente falando, que o fazem evitar as submissões primárias às fórmulas da moda.⁵

4. 5 PINTO, Rolando Morel. *Experiência e ficção de Oliveira Paiva*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1967. p.32

Embora tenha colaborado no *Jornal da Escola*, foi somente com a sua volta à terra natal que Oliveira Paiva ingressou realmente na vida intelectual. Contrariando as recomendações médicas de descanso e cuidados com a saúde, o autor atende ao apelo de seu dinamismo e se volta para as questões sociais de seu estado. É por essa época que se filia ao grupo do jornal, de caráter político, *O Libertador*, da Sociedade Libertadora do Ceará. Ao mesmo tempo em que desempenha as atividades jornalísticas, inaugura, juntamente com outros artistas do Ceará o Clube Literário e passa a colaborar intensamente n' *A Quinzena*, a revista do clube. Embora já estivesse gravemente acometido pela tuberculose, Oliveira Paiva não abandona os ideais que perseguia, a luta pela abolição e pela República. Obrigado a voltar ao sertão, aproveita o período de reabilitação para colher os materiais para a composição de seu mais famoso romance, *Dona Guidinha do Poço*, obra que deixou pronta para a publicação, quando de sua morte, em setembro de 1892.

A obra do escritor cearense vai desde as composições em verso até uma criação teatral, no caso do drama *Tal Filha, Tal Esposa*, mas é para a prosa - contos e crônicas -, que Oliveira Paiva demonstra maior inclinação, publicando no jornal *O Libertador* em sua coluna fixa "A Semana", crônicas, contos, folhetins e, inclusive, seu primeiro romance, *A Afilhada*.

Embora o objetivo aqui não seja o de fazer uma crítica biográfica ou mera apresentação da vida do autor, essa breve retrospectiva colabora para a localização tanto temporal quanto espacial do escritor cearense. Observando as datas apresentadas pode-se destacar que, nesse período, produziam também alguns dos mais renomados escritores de nossa literatura, dentre eles Aluísio Azevedo e Machado de Assis. Por esse motivo Oliveira Paiva deve ser respeitado como alguém que, embora por muito tempo esquecido, acabou por encontrar seu lugar na

historiografia literária brasileira, em um período em que muitos ficaram definitivamente esquecidos.

2.2 – Manuel de Oliveira Paiva na História da Literatura Brasileira

O espírito inquieto de Oliveira Paiva o tornou um escritor em busca de um gênero que melhor transmitisse suas idéias. Por esse motivo, suas criações vão desde romances de costumes, como *A Afilhada*, ao romance regionalista, *Dona Guidinha do Poço*. Ao fugir dos modelos vigentes, em busca de certa independência estilística, demonstrava profunda originalidade. Para Lúcia Miguel Pereira,

Desde suas primeiras obras denotou profunda originalidade o seu temperamento literário, a expandir-se, segundo Antonio Sales, em uma ‘insubmissão instintiva aos modelos conhecidos, uma aversão tal pelas praxes de composição em voga que o levava ao bizarro das concepções imprevistas e das expressões estranhas pela novidade excêntrica.⁶

Essa procura pela originalidade, por um estilo próprio, no entanto, segundo Lúcia Miguel Pereira, não era algo premeditado para armar um efeito, pois, “para que ele parecesse bizarro, bastava que fosse natural”.⁷ Assim, as perguntas que fazemos são: seria a incompreensão da obra de Oliveira Paiva provocada por essa sua “insubmissão” aos modelos existentes na época? Podemos dizer que a impossibilidade de se classificar o seu mais importante romance, *Dona Guidinha do Poço*, como realista, naturalista ou regionalista, foi o motivo de tão longo esquecimento?

5. 6 PEREIRA, LÚCIA MIGUEL. Manuel de Oliveira Paiva. In: PAIVA, Manuel de Oliveira. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1993. p.442

6. 7 PEREIRA, Op. Cit., p. 442

O problema que norteou a obra de Oliveira Paiva, porém, pode possuir uma raiz não tão profunda assim, acredita Álvaro Lins.⁸ A discussão política sobre a formação do cânone literário, a injustiça cometida pela incompreensão de suas criações, talvez não sirvam como justificativas para o seu esquecimento, pois, segundo Lins, a questão teve também contribuições de ordem editorial, ou seja, por fatores extraliterários, fato que provoca uma certa discordância quanto ao assunto.

Álvaro Lins afirma que houve quem o compreendesse em sua época, como o historiador José Veríssimo, que tentou publicar seus manuscritos na sua *Revista Brasileira*. O processo que relegou Oliveira Paiva ao esquecimento se inicia no mesmo ano de sua morte, 1892.

O Movimento “Padaria Espiritual”, surgido nesse mesmo ano, do qual erroneamente afirmam que Oliveira Paiva fazia parte⁹, nada fez para lembrar o nome do autor de *Dona Guidinha do Poço*. O *Pão*, jornal do movimento, de acordo com Lúcia Miguel Pereira, embora promovesse edições sobre vários autores cearenses, nada publicou de Oliveira Paiva. Isso, no entanto, não demonstra má vontade por parte dos colaboradores do jornal, mas simplesmente a impossibilidade que existe, de acordo com Lúcia Miguel Pereira, em enxergar o que se apresenta “frente aos olhos”.

Antonio Sales, amigo e conterrâneo de Oliveira Paiva, em uma visita à terra natal, recebe da viúva deste os manuscritos de *Dona Guidinha do Poço*, sua obra ainda inédita. De volta ao Rio de Janeiro, Sales os entrega a José Veríssimo que começa, em 1899, a publicá-los em sua *Revista Brasileira*. A revista, no entanto, por

7. 8 LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. 7ª Série. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963.

8. 9 Alguns críticos afirmam que Manuel de Oliveira Paiva fez parte do movimento “Padaria Espiritual”, em verdade o movimento foi fundado meses antes de sua morte quando Oliveira Paiva já estava gravemente enfermo, sua participação, no entanto, foi fundamental no período precursor ao nascimento do movimento.

motivos financeiros, é obrigada a fechar suas portas, a publicação do romance regionalista é interrompida no quarto capítulo.

Assim o romance permanece escondido até que, por volta de 1951, Lúcia Miguel Pereira, por conta da composição de sua obra *História da Literatura Brasileira – Prosa de Ficção – De 1870 a 1920*, faz a sua descoberta enquanto pesquisava os arquivos da *Revista Brasileira*, iniciando assim uma intensa busca pelos originais da novela. Depois de certo tempo de busca, Lúcia Miguel Pereira os encontra em posse de Américo Facó, presenteado por Antonio Sales com uma cópia dos manuscritos de Oliveira Paiva:

Foi Lúcia Miguel Pereira, com sua diligência e respeito à criação literária, que arrancou do esquecimento a figura de Manuel de Oliveira Paiva, projetando-a nas páginas da história literária do Brasil.¹⁰

O romance *Dona Guidinha do Poço*, no que diz respeito à temática, nada tem de tão inovador e extraordinário. Uma história comum e verídica, extraída das crônicas policiais de uma pequena cidade do sertão cearense, um simples caso de crime passional e de adultério transformado em louvável monumento literário pela habilidade de seu autor.

Mas eis que o tema mais simples é o que exige mais do artista, pois, como ressalta Lúcia Miguel, os assuntos mais simples e, por isso universais, são os que mais exigem do escritor, pois o êxito depende exclusivamente da maneira como foi tratado.

9. 10 PINTO, op. cit., p.9.

A linguagem sertaneja, a descrição dos hábitos, são fatores que Oliveira Paiva trouxe para sua obra, transformando-a em uma mostra do sertão nordestino, dando uma nova face à prosa regionalista brasileira.

O respeito em relação à criação de Oliveira Paiva se consolida quando se percebe que, por essa época, já circulavam obras regionalistas de grande expressão na literatura brasileira, como José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Obviamente, o objetivo aqui não é fazer uma exaltação à obra do cearense, embora seja impossível não se admirar a capacidade que esta tem de permanecer atual, mesmo sendo publicada quase 60 anos após ter sido escrita e ainda ser considerada a precursora do romance regionalista de 1930.¹¹ Isso se dá pelo fato de a identificação do romance, *Dona Guidinha do Poço*, ser muito maior com o período de sua publicação, em 1952, do que com o momento de sua escritura, uma vez que suas características estéticas aliam-se muito mais ao momento de seu surgimento na historiografia literária brasileira, quando o Regionalismo se apresenta como tendência dominante tendo como ícones, já citados, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e José Lins do Rego.¹²

Sendo assim, o Regionalismo de Oliveira Paiva inova por diferir completamente do regional buscado por José de Alencar e Bernardo Guimarães, em meados do século XIX, o qual representava um estilo meramente descritivo e, por vezes, caindo para o localismo e folclórico. O senso de observação de Oliveira Paiva, nas palavras de Álvaro Lins, é que possibilita a ele captar a realidade para

10. 11 A questão da atualidade da obra Literária é discutida por Calvino no livro *Por que ler os Clássicos*. Para Calvino a questão da atualidade é uma das teses para se conceituar o clássico, pois, para ele. “É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo”. (1993, p.15) Em verdade, não se pretende aqui, de modo parcial, definir o romance de Oliveira Paiva como um clássico da Literatura Brasileira, uma vez que, além de não ser verdadeira tal afirmação, esse conceito é muito complexo e capaz de gerar questionamentos que estão além dos objetivos e propósitos do presente estudo. Há que se ressaltar assim que o termo atual, utilizado aqui, refere-se à questão do contexto histórico no qual o romance *Dona Guidinha do Poço* surge. *Dona Guidinha do Poço* é, desse modo, atual sem relegar a posição de barulho de fundo as obras com as quais se identifica na década de 1930.

12 É importante considerar também o fato de que o pré-modernismo caracterizou-se como um movimento engajado na redescoberta do Brasil, desse modo, compreende-se o reaparecimento da obra de Oliveira Paiva.

transcrevê-la em termos literários. O que se pretende com isso é demonstrar a importância do escritor na formação da Literatura Brasileira.

Em sua obra sobre a história da Literatura Brasileira, Lúcia Miguel Pereira, afirma que a obra de Oliveira Paiva,

Merece figurar em nossa literatura no mesmo plano que a *Inocência* e *Luzia-homem*, vencendo talvez pela densidade psicológica a primeira e pela fluidez da linguagem a segunda. Mais escritor que Domingos Olímpio, mais penetrante que Taunay (...) Oliveira Paiva logrou o equilíbrio, raro em obras regionalistas, entre a reconstituição do ambiente e o relevo dos tipos”¹³

Fazendo uma breve descrição dos dois romances, *Dona Guidinha do Poço* e *A Afilhada*, a crítica demonstra como o romancista se realiza por meio da prosa regionalista. Comparando as duas obras, conclui-se que, embora seu romance de costumes *A Afilhada* apresente criaturas mais complexas, no qual o drama social é mais denso, é com *Dona Guidinha do Poço* que o escritor encontra a realização criativa, figurando na história da literatura brasileira como um dos precursores da prosa regionalista. Refletindo sobre seu mérito em recuperar esse autor do passado, Lúcia Miguel Pereira diz,

Já tive a fortuna de descobrir um livro a bem dizer desconhecido de Machado de Assis, *Casa Velha*; descoberta de machadiana pesquisadora, que nada, entretanto acrescentava à glória do nosso maior escritor. Ter contribuído com a publicação deste é satisfação muito mais profunda: tornar conhecido um ficcionista como Manuel de Oliveira Paiva será o melhor serviço que poderei prestar às letras no Brasil.¹⁴

O primeiro estudo realmente aprofundado sobre o autor de *A Afilhada* foi do professor da Universidade de São Paulo, Rolando Morel Pinto – *Experiência e*

11. 13 PEREIRA, op. cit., p.200.

12. 14 PEREIRA, In: PAIVA, op. cit. p. 448

Ficção de Oliveira Paiva (1967). Este estudo constitui uma retomada geral da obra do cearense, assim como de sua trajetória de vida e do momento histórico vivido. A obra de Morel Pinto não é, necessariamente, uma obra de historiografia literária, mas sim de crítica, que contribui como fonte fundamental para estudos posteriores. É por meio de sua obra que descobrimos que antes que Lúcia Miguel Pereira houvesse descoberto os manuscritos de *Dona Guidinha do Poço*, Antônio Sales, Araripe Junior e Tristão de Ataíde já haviam se manifestado criticamente em relação ao escritor. Nos dois primeiros impera ainda a crítica biográfica, ou seja, estudos intercalando informes sobre a vida do autor e sua obra, principalmente na produção de Antônio Sales, no qual os comentários são inspirados, sobretudo na amizade que o uniu ao escritor cearense. Tristão de Ataíde, em um estudo sobre o sertanismo de Afonso Arinos, tem contato com os capítulos de *Dona Guidinha* publicados na *Revista Brasileira*, e se manifesta sobre Paiva da seguinte forma,

Se não fora, porém, a lei inflexível, que parece por vezes perseguir os nossos moços nas letras, a outro estaria reservada a missão de interprete inicial do sertanismo regionalista, em sua face particular de literatura das secas. Foi ele quase um desconhecido para as nossas letras: Oliveira Paiva (...) Do sertão trouxera um romance *D. Guidinha do Poço*, cuja publicação foi interrompida, como vimos, com o desaparecimento da *Revista Brasileira*. Seria a sua revelação. Eram páginas de sertanismo inteiramente novo para a época: secas [sic], vivas, originais, sem se demorarem em longas descrições e, pelo contrário, sabendo evocar a paisagem em suas características, com rara concisão de estilo e fragrância de transposição. Os tipos são verdadeiros e cheios de vida. Tudo revela um temperamento literário de excepcional acuidade de visão, libertado de preconceitos e exprimindo-se por meio da maior sobriedade de traços, apenas os essenciais.¹⁵

Não foi somente Tristão de Ataíde que se viu surpreendido pela breve aparição de Oliveira Paiva na *Revista Brasileira* de José Veríssimo. Monteiro Lobato, em correspondência enviada a Godofredo Rangel, em 4 de Abril de 1916, divide

13. 15 ATHAYDE, apud. PINTO, Rolado Morel. *Experiência e Ficção de Manuel de Oliveira Paiva*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1967. p. 10

com o colega as impressões que tivera sobre o romancista cearense desaparecido tão cedo.

Na Revista Brasileira de José Veríssimo li uma novela dum Oliveira Paiva, cearense, morto aos 30 anos, que me encheu as medidas. Penso escrever um estudo sobre esse livro, *Dona Guidinha do Poço*, a coisa mais nacional que tenho lido. Acho que se não morre tão moço, esse Oliveira Paiva seria o Messias do romance brasileiro.¹⁶

Portanto, quando Oliveira Paiva é descoberto por Lúcia Miguel Pereira, já podemos encontrar algumas impressões que sua obra deixou no meio intelectual. A ela coube, como já foi citado, o papel de inserir, definitivamente, a figura do romancista na história literária brasileira.

Antonio Candido e José Aderaldo Castelo em *Presença da Literatura Brasileira*, ao falarem de Oliveira Paiva, classificam sua obra, *Dona Guidinha do Poço*, como “pseudo-regionalista”, uma vez que seu realismo é pautado na observação minuciosa dos acontecimentos e sua linguagem mostra-se como uma experiência estilística elaborada. No entanto, não há uma profunda reflexão, somente algumas considerações sobre sua obra. As demais criações do autor são apenas citadas. Sobre *Guidinha*, dizem os autores,

É uma história de adultério e crime passionai, que escapa ao lugar-comum por dois motivos essenciais: o poder do romancista de levantar o perfil vigoroso do homem como expressão moral e telúrica de determinada região; e as qualidades da linguagem ou do estilo refletidas nas características orais do processo narrativo.¹⁷

14. 16 MONTEIRO LOBATO, José Bento. *A Barca de Gleyre*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972. p. 236

15. 17 CANDIDO, Antonio. e CASTELO, Jose Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. 9 ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1981. p. 165.

Do mesmo modo, Nelson Werneck Sodré, em *História da Literatura Brasileira – Seus fundamentos econômicos*¹⁸, faz menção ao cearense, ligando seu nome basicamente ao romance redescoberto por Lúcia Miguel Pereira. Sodré define a obra de Paiva como uma mescla de naturalismo e regionalismo. A influência naturalista em Manuel de Oliveira Paiva, para ele, é extremamente marcante.

Ao que parece, há uma necessidade em aproximar Oliveira Paiva dos outros romancistas que tenderam para a prosa regionalista. O ponto nodal destacado por Sodré é a aproximação que a protagonista de Paiva tem com a protagonista de Domingos Olímpio – *Luzia Homem*, ambas mulheres fortes e masculinizadas, em um ambiente em que a força patriarcal vigorava. Não pretendemos aqui negar as marcas naturalistas existentes na obra de Paiva (de fato essas marcas existem), mas somente demonstrar o equívoco que a historiografia literária brasileira comete ao tentar “encaixar” as produções de acordo com a tendência do período em que foi produzida.

José Guilherme Merquior observa a questão de modo menos flexível. Ao inserir Oliveira Paiva em um movimento estético afirma, colocando a obra deste ao lado da obra de Domingos Olímpio, que nem uma nem outra pertencem à literatura regionalista. Para o historiador da literatura, existe uma distância entre o realismo desses “romances da seca” e o regionalismo exótico e ameno do início do século. Assim, Oliveira Paiva figura entre os representantes da estética naturalista, movimento que, para Merquior, constitui-se a grande manifestação pós-romântica em detrimento da estética realista. Como afirma Merquior,

16. 18 SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira: Seus fundamentos econômicos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969.

Foi o romance naturalista à Zola, que trocou a objetividade esteticista de Flaubert pela análise de pretensões científicas, que constitui, entre nós, a primeira manifestação de peso de um estilo pós-romântico.¹⁹

Ao que parece, realmente, o fator que norteia as discussões sobre Oliveira Paiva giram em torno da impossibilidade de definição de sua obra. Enquanto alguns historiadores, como vimos, a definem como regionalista-naturalista outros historiadores a consideram basicamente representante da estética naturalista.

Desse modo, os historiadores da Literatura Brasileira que abordam a obra de Oliveira Paiva não o fazem com tanta profundidade. A menção que se faz é sempre em torno de *Dona Guidinha do Poço* ou, mais superficialmente ainda, a partir das observações feitas por Lúcia Miguel Pereira a seu respeito. Este é, particularmente, o caso de Aderbal Jurema, que se refere a Oliveira Paiva partindo das observações da crítica, concordando que, entre o grupo de escritores cearenses, é o que apresenta melhor estilo e “de mais aguda observação psicológica”²⁰ em um período em que havia além de um acentuado “sabor sociológico” permeando a prosa de ficção nordestina, de acordo com Aderbal Jurema, havia uma,

Literatura mais descritiva paisagística, do que psicológica-social, a prosa de ficção nordestina daquela época estava em perfeita correspondência com nossa incipiente formação literária.²¹

Atendo-se ainda à questão de classificação estética do escritor cearense, não é possível deixar de lado as observações de Wilson Martins²² que, curiosamente, não se refere criticamente a *Dona Guidinha do Poço*, mas ao primeiro romance de

17. 19 MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977. p.109

18. 20 JUREMA, Aderbal. *Ciclo Nordestino*. In: COUTINHO, Afrânio .& COUTINHO, Eduardo. *A Literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio; UFF – Universidade Federal Fluminense. 1986. p.259

19. 21 JUREMA, op. cit. p. 250

20. 22 MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.

Paiva, *A Afilhada*, o qual, mesmo sem acrescentar nada de extraordinário à prosa de ficção, tem sua importância por apresentar “apreciáveis qualidades” no que se refere ao gênero realista. Observa-se assim que, para Martins, Oliveira Paiva não é um naturalista, mas sim um realista. Não há, em suas considerações, qualquer referência a Oliveira Paiva no que diz respeito a sua primazia no romance regionalista moderno.

Se, por um lado, Martins e alguns historiadores e críticos ignoram a importância de Oliveira Paiva no contexto de formação da literatura brasileira, mais exclusivamente no que se refere ao regionalismo, Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, o define como um dos concretizadores da tendência realista-regionalista. A proposta de Franklin Távora, de um realismo com ares de manifesto e reivindicação, uma tendência de aproximação com o meio a que se refere, em franca crítica a José de Alencar, a propósito do romance *Gaúcho*, virá a concretizar-se, somente mais tarde com Manuel de Oliveira Paiva e José Lins do Rego²³. Se, se entender a realização da prosa regionalista como aquela capaz de representar as *relações concretas* entre o homem e o meio, pelo emprego de uma linguagem original, pode-se afirmar que Oliveira Paiva alcança grande êxito nesse gênero, pois “será preciso esperar pela linguagem incisiva de Graciliano Ramos para se ter algo que supere as densas notações de Dona Guidinha.²⁴ Para o autor de *História Concisa da Literatura Brasileira*, Oliveira Paiva, com sua prosa de inspiração regional, representa o início da prosa regionalista concretizada na década de 1930.

Ao fazer essa “viagem” pela historiografia literária brasileira em busca de uma avaliação da obra do escritor cearense, percebe-se que os estudos literários, de forma alguma, são cristalizados ou fechados em uma única definição. O “encaixe”

21. 23 BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 146.

22. 24 Idem, p.196.

em escolas literárias não é mais capaz de definir a produção artística desse ou daquele escritor. Embora, como já citado, tenham sido os fatores extraliterários os mais decisivos para o esquecimento da obra de Oliveira Paiva, nota-se uma grande indefinição quanto à avaliação estética predominante em sua obra. Cada historiador ou crítico, como visto, o analisa de acordo com sua perspectiva teórico-ideológica. Assim, para não cair no paradoxal (ao mesmo tempo em que criticamos a tradição do encaixe) não há aqui o intuito de criticar o problema da indefinição. Oliveira Paiva, pode ser compreendido como naturalista, realista e regionalista, uma vez que, acima de tudo, é tão somente Manuel de Oliveira Paiva que, com sua originalidade, juntou as características dos diferentes movimentos estéticos fazendo com que se tornasse, ora objeto de crítica, ora objeto de admiração.

3 – DONA GUIDINHA DO POÇO: ecos históricos em diálogo com a Literatura

O presente capítulo se propõe a analisar o romance *Dona Guidinha do Poço* de Manuel de Oliveira Paiva, tendo como objetivo verificar o modo como o discurso literário e o histórico se configuram na obra. Para tal objetivo servirão como base, as teorias apresentadas nos capítulos anteriores a respeito dos conceitos de Literatura, História e Mimese. Além dos fundamentos teóricos apresentados nos capítulos anteriores, serão utilizados também os escritos do historiador Ismael Pordeus a respeito da tragédia que originou o romance de Manuel de Oliveira Paiva, os estudos de Alceu Maynard Araújo, sobre o folclore brasileiro e a obra de José Maurício Gomes de Almeida sobre o regionalismo, entre outros.

Desde a Antigüidade clássica, o ponto central da discussão a respeito dos limites entre a História e a Literatura é a delimitação que se faz entre a verdade e a ficção. Na *República*¹ de Platão, como visto no capítulo I, é possível perceber a preocupação em afastar a Poesia da Filosofia. A primeira entendida como nociva pelo distanciamento da realidade e a segunda como a única detentora da verdade. A força imaginativa, uma das características da ficcionalidade, é o fator que a relega definitivamente ao *status* de representação totalmente destituída de verdade. Assim, por ficção são entendidas as representações ligadas ao fantasioso, à simulação, ao fingimento.

É consenso entre estudiosos da Literatura e da História que relato histórico e narrativa literária advêm de uma mesma raiz, o mito. Embora Aristóteles² tenha lançado as bases para a separação entre ambos, ao afirmar que a Poesia ocupa-se do universal e a História do particular, é somente mais tarde, por volta do século

1 PLATÃO. *A República*. Bauru: Edipro, 1994.

2 ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruno. São Paulo: Cultrix, 1995.

XVI, que a separação acontece: No momento em que a História tenta situar-se como um estudo autônomo.

Considerando-se o que foi acima exposto, não é de se espantar, como já mencionado, a atração que a História exerce sobre os literatos. O escritor cearense, Manuel de Oliveira Paiva, ao escolher uma história real como objeto de seu romance, suscita toda uma discussão a respeito dos limites entre o real e o ficcional.

De acordo com Judith Grossmann, “A obra literária repõe os objetos reais como criados em sua origem”.³ Dona Guidinha toma vida para re(a)presentar fatos ocorridos com Maria Francisca de Paula Lessa, mulher rica da sociedade cearense que manda assassinar o próprio marido por estar apaixonada pelo sobrinho.

De acordo com Pedro Brum Santos⁴, por muito tempo, as bases para a produção artística ocidental foram fundadas no conceito de semelhança, entendida como um simulacro de experiências convertidas em representação. A afirmação é verdadeira até o século XVII, momento em que os gêneros clássicos (épico, trágico e cômico), tidos como base para classificar as primeiras manifestações literárias, são substituídos pelos gêneros modernos (narrativo, dramático e lírico). É a partir desse momento que surge uma nova definição para o conceito de mimese, que tem de levar em conta não somente a semelhança, mas também a diferença. De um lado encontra-se a lírica que, por seu caráter individualista e confessional, situa-se no campo da representação da diferença. De acordo com Santos, a lírica apresenta-se como expressão da subjetividade e encontra no aludido princípio da diferença a chave para sua constituição enquanto imitação. Opostos à lírica, do outro lado, situam-se o romance e o drama que, guiados pelo princípio de representação de

3 GROSSMANN, Judith. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1982. Coleção Ensaios, 79. p.6

4 SANTOS, Pedro Brum. A Representação Histórica e as Fronteiras da Composição Literária. In: *Vidya*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Imaculada Conceição. Santa Maria, v 14, Jul/Dez 1995, nº 14. p.7-15

uma verdade - característica antes presente na epopéia e na tragédia - apresentam o princípio da semelhança incorporando a realidade cotidiana ao seu discurso, característica apontada por Santos.

Ao abordar a arte em geral, o autor diz, "...a arte passou a tratar de forma séria, problemática e trágica qualquer acontecimento, inclusive aqueles classificados como de origem doméstica".⁵ Essa nova prática, presente nos primeiros romances, contraria o proposto por Aristóteles em sua *Poética*. Para o filósofo, somente os seres e acontecimentos de hierarquia superior podiam ser imitados, representados de forma séria, ficando a imitação do cotidiano, restrita ao gênero cômico.

Erígidas em torno de um mesmo objetivo -a representação de uma dada realidade, seja ela verdade ou ficção - Literatura e História, na concepção aristotélica, distanciam-se pelo fato de que a primeira tem a função de *parecer* verdadeira (princípio da verossimilhança), enquanto a segunda tem o comprometimento de *ser* verdadeira.

A partir do século XVIII, conforme expõe Pedro Brum dos Santos, com a consagração do romance como forma de representação ficcional da realidade, essas discussões são retomadas e podem então alcançar os pontos que estavam fora das cogitações de Aristóteles, uma vez que as noções que se tinham sobre Literatura mostravam-se completamente distanciadas do que hoje é entendido por Literatura. De acordo com Santos,

O Romance, pelo fato de ser uma manifestação em prosa, de possuir cunho narrativo e de consistir num discurso que incide sobre uma realidade vivida, recuperando aspectos da vida corrente, passa a dividir com a historiografia a função de organizar os fatos em uma ordem discursiva. Não que a literatura anterior não o fizesse; ocorre entretanto, que a forma prosaica eleita pelo romance, o caráter de painel de seu enredo, a caracterização de seus protagonistas, os

5 SANTOS, op. cit., p.9

eventos que eleger contar, tudo isso o coloca mais próximo do historiográfico.⁶

A linguagem conotativa do discurso literário garante a este, em seu efeito artístico, a capacidade de expressão do real, dos dados e dos eventos de forma concreta e faz isso penetrando em sua interioridade e subjetividade. Sentido nem sempre capaz de ser expresso pelo discurso histórico. Assim, de acordo com Francisco Handa, “Considerando-se que o campo do historiador é limitado ao relatar o que aconteceu, a literatura apresenta, por outro lado, uma infinidade de histórias que preenchem o vazio deixado pela história oficial”.⁷

Diante da exposição anterior acerca do momento em que principiam as transformações no campo da historiografia e da teoria literária, torna-se mais fácil compreender o processo criativo da obra de Manuel de Oliveira Paiva. Apesar de ter tentado “tirar a aura” factual do evento de diversas maneiras, como citado anteriormente, por exemplo, usando nomes fictícios, o autor, ao mesmo tempo, dialoga com o fato, com o registrado dos anais policiais.

Para tal estudo é fundamental referir-se ao historiador Ismael Pordeus⁸, o responsável pela identificação do acontecimento servido como base para a composição da obra *Dona Guidinha do Poço*. De acordo com o historiador, mesmo que Oliveira Paiva tenha tentado “escamotear” a realidade retratada em sua obra, ainda assim foi possível identificar a origem dos acontecimentos presentes no romance. De acordo com Ismael Pordeus,

6 Idem, p.10

7 HANDA, Francisco. Discurso Histórico e Narrativa Literária. In: *Pós-História: Revista de Pós-Graduação em História – Universidade Estadual Paulista*. Assis, v 8, p.357-362, 2000. p.357

8 PORDEUS, Ismael. *À Margem de Dona Guidinha do Poço – História Romanceada - História Documentada*. Fortaleza, 1963. Edição Fac-Similar, Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2004.

A acolhida elogiosa votada pela crítica literária nacional a *Dona Guidinha do Poço* levou-nos à leitura dessa obra de Manuel de Oliveira Paiva. Logo nos primeiros capítulos – qual foi nossa surpresa! – nos sentimos em frente a cenários que não nos eram estranhos, mas quase familiares, porque do município onde nascemos e vivemos até a mocidade. Identificando velhos sertões no livro, íamos, ao mesmo passo, sentido que o tema versado não era também estranho. Já ouvimos relato de história, algo semelhante à romanceada por Oliveira Paiva. E, em consagrando maior atenção a leitura, conseguíamos identificar vários dos personagens ali existentes. Ao volvermos a última página de *Dona Guidinha do Poço*, fizemo-lo convictos, certos de que os cenários descritos retratavam os que se descortinam nos sertões de Quixeramobim. De todo, não era o tema versado obra de ficcionista, mas história romanceada de um triste fato há cem anos ocorrido naquele município.⁹

Como ponto de intensos estudos e controvérsias, é certo que as discussões a respeito das relações, proximidades e distanciamentos entre a História e a Literatura ocupam lugar de destaque no embate existente entre a objetividade e a subjetividade. A questão, porém, como já mostrada, torna-se muito mais complexa quando se percebe que tanto no campo da arte – restrito, no caso, à Literatura -, quanto no campo da ciência, referente à História, os conceitos apresentados na tentativa de criar uma definição para ambos apresentam muitos pontos em aberto. Como exemplo dessa indeterminação, presente na intersecção entre discurso histórico/literário, é possível citar o ensaio a respeito da escrita do discurso histórico, texto no qual o historiador Paul Veyne¹⁰, afirma que a História é um romance verdadeiro. A partir dessa definição, dois problemas se apresentam: o primeiro seria; quando fala em “verdadeiro”, a que o historiador se refere? No campo dos estudos literários é consenso que a Literatura, subdividida nos gêneros que compõem o seu campo, tais como romance, poesia e outros, não está propensa a ser definida ou inserida nos mesmos parâmetros usados para classificar seu sentido como verdadeiro, de acordo com sua correspondência com a realidade, uma vez que há,

9 Idem Apud BARROSO, Gustavo, 1962. p.358

10 VEYNE, Paul, Apud FREITAS, Maria Teresa. Romance e História. In: *Uniletras*. Ponta Grossa/PR, n.º 11, dez.1989, p. 109-118

em verdade, um pacto efetuado entre a obra e o leitor. Em outras palavras, a Literatura se faz verdadeira em seu campo discursivo, a verdade se realiza dentro do mundo da ficção por meio do contrato estabelecido com o leitor.

A segunda questão suscitada pela afirmação de Veyne refere-se a romances como *Dona Guidinha do Poço*¹¹, isto é, obras que tratam de eventos reais podem ser consideradas relatos históricos? E ainda outra questão pode ser apresentada: quis Manuel de Oliveira Paiva criar um romance histórico?

Para Ismael Pordeus, desde o primeiro parágrafo de seu romance o escritor cearense manteve-se fiel ao drama real. Para o historiador os métodos utilizados para tecer o romance poderiam, do mesmo modo, ser empregados para contar a história como relato histórico e não apenas como obra literária. Isso se se aceitar como ponto de partida que o objetivo do romancista era o de explorar as fronteiras tênues entre Literatura e História. Pode-se afirmar, assim, que Oliveira Paiva foi também um historiador. Tal afirmativa será demonstrada no desenvolvimento do trabalho.

Ao tomar como ponto de partida a compreensão da relação entre o histórico e o literário, duas são as maneiras de se encarar essa relação no âmbito dos estudos literários: a primeira refere-se ao estudo do contexto no qual uma determinada obra é escrita; e outra se refere à apropriação pela Literatura da temática histórica. Embora as duas perspectivas não sejam excludentes, o estudo de cada uma exige abordagens distintas. No primeiro caso, a abordagem necessária para a análise parte de um estudo comparativo que leva a explicações sociológicas. Na segunda perspectiva o estudo da obra que utiliza um assunto histórico como tema, apresenta problemas particulares e aspectos que exigem uma análise mais profunda. Nesse

11 PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1993. Série Revisões; 6

caso, as perguntas que se formulam são: *como* e *por que*, qual o objetivo de se tomar como tema uma matéria comumente pertencente a um outro domínio de conhecimento, no caso da obra de Oliveira Paiva aqui analisada, o domínio do histórico?¹² E ainda, quais técnicas e meios são utilizados pelo escritor para a sua realização? A Literatura, ao optar pela imitação de um acontecimento real, muito mais que meramente a representação, visa também reproduzir esse real, de forma mais intensa e profunda.

Assim, o quadro que se apresenta para análise é: a) um romance extraído de um fato real; b) um romancista que ao realizar o mesmo trabalho de um historiador - pesquisa e coleta de documentos - cria um romance que desperta a curiosidade por seu duplo papel: ao mesmo tempo em que representa a consolidação da arte, serve também ao propósito histórico.

Há assim um entrelace entre o documento histórico e o monumento literário. O primeiro, entendido como prova do passado, origina-se do termo latino *docere*, ensinar; posteriormente, quando evolui para o sentido de prova o documento passa a caracterizar-se essencialmente como um documento escrito. Já o monumento, originado do termo *monere* - fazer recordar, avisar, instruir, iluminar - mostra, em seu sentido, o objetivo de perpetuar recordações que, assim como os documentos, podem ser por meio de atos escritos.¹³ A diferença, porém, é que o documento¹⁴, na qualidade de prova, serve ao desígnio do historiador, enquanto o monumento é um legado à memória coletiva - capaz de servir como testemunho de intenções e ideologias - legado este que a Literatura, em sua essência, é capaz de transmitir.

12 Não pretendo aqui afirmar que cada campo possui um conhecimento intocável. Os documentos não são fontes somente do discurso histórico e é a exatamente a esse aspecto que pretendo deter-me.

13 LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Irene Ferreira. 4. ed. Campinas/SP: Unicamp, 1994.

14 Convém lembrar, porém, que a Nova História ampliou esse conceito de documento, como visto no capítulo I.

Desse modo, diante das marcas documentais, Oliveira Paiva, ciente do poder da Literatura em evocar e perpetuar o passado parece optar por “registrar” o drama da família Lessa. Isto é, diante das duas possibilidades acima apontadas, de se abordar as relações entre o relato histórico e a Literatura, a primeira referindo-se ao contexto histórico de sua produção e a segunda à temática histórica como objeto para a criação literária, há que se enfatizar que a segunda possibilidade é a tida como mais complexa e problemática, uma vez que traz em seu fundamento algumas questões referentes à produção da obra. É a estas questões que se procurará responder no presente capítulo, explorando uma visão do modo como o escritor de ficção transforma o real em romance.

Maria Teresa de Freitas¹⁵ aponta duas contradições sobre as quais repousam os romances que tratam da História. Primeiro, há que se considerar o *status* do autor como criador e sua liberdade de inventar o que tiver vontade, em nome dos direitos da imaginação. Por outro lado, é inquestionável que o conhecimento histórico é de livre domínio público. A questão que se propõe é: até que ponto o escritor deve fidelidade à História? Essa primeira indagação, no que se refere ao romance de Manuel de Oliveira Paiva, não oferece maiores problemas. O romance inscreve-se em uma outra natureza de relato e, o leitor, ao aceitar uma narrativa como fictícia, aceita também o que ela traz como um acontecimento real, mesmo que haja uma fusão de elementos ficcionais com elementos reais, como no caso de romances históricos. Pode-se dizer que a solução reside no contexto, no veículo de transmissão: a despeito de ter sido real para o escritor, ao estar inserido num gênero romanesco que, por sua vez, está inscrito no campo das narrativas ficcionais, o romance será sempre ficção.

15 FREITAS, Maria Teresa. Romance e História. In: *Uniletras*. Ponta Grossa/PR, n.º 11, dez.1989, p. 109-118.

Ao identificar em uma obra acontecimentos exteriores ao texto é possível, obviamente, buscar fontes que comprovem ou não a veracidade das palavras do escritor, mas isso não significa que este tenha a obrigação de fidelidade ao real, uma vez que está amparado pela liberdade imaginativa. O fato de remeter a um referencial comum, pertencente à memória coletiva, a obra que trata de eventos empíricos está quase sempre à mercê das comparações, isto é, há sempre a cobrança em relação à lealdade no que se refere ao real. Pode-se afirmar então que, em *Dona Guidinha do Poço*, embora não haja uma intenção de demonstrar a qual evento o romance se referia, pelo fato do evento pertencer ao domínio público, ou seja, de fazer parte do imaginário coletivo, o romance acabou por despertar interesse até mesmo de historiadores que identificaram no enredo o acontecimento real que serviu como fonte para o relato.¹⁶

A segunda indagação apontada por Maria Teresa, refere-se aos objetivos da Literatura, que toma como temática a História. A verdade artística é distinta da verdade científica¹⁷, não há um objetivo em apenas relatar, de forma corriqueira, um dado acontecimento, pois, dessa forma, a Literatura seria apenas uma vulgarização da História. Vista desse modo, a Literatura perde seu status de jogo entre realidade imaginada e realidade concreta e corre o risco de ser tomada como um mero divertimento instrutivo, facilmente desacreditado, que não caberia nem ao campo da arte nem ao campo da ciência. Assim, de acordo com Freitas, o texto que se apóia e se apropria de uma “série histórica” tem como propósito algo diferente do pretendido pelo conhecimento histórico, ou seja, buscará apresentar uma outra natureza desse saber, uma verdade de outra ordem. De acordo com a autora,

16 Cito em especial o estudo de Ismael Pordeus, o responsável por identificar no romance a tragédia ocorrida em Quixeramobim e também estudo de Adeldo Ferreira do Prado, *Imagens do Sertão no Romance Dona Guidinha do Poço* (Ceará final do século XIX), ambos historiadores.

17 Embora pareça repetitiva, esta reafirmação se faz necessária aos objetivos aqui propostos. De fato, a Literatura possui sua verdade.

...o romance sobre a História repousará sobre um duplo jogo: um entre ficção e realidade **dentro** da narrativa – que é o que constitui seu universo imaginário interior, sua ‘diegese’ –, e outro entre essa ‘diegese’ híbrida, misto de ficção e realidade, e a realidade exterior de existência comprovada à qual ela remete.¹⁸

Compreender a maneira, o porquê, como e onde ocorreram as manipulações do real, tomado como base para a narrativa ficcional, é imprescindível para esclarecer o significado “diferente”, proposto pelo texto literário. Para tal intuito, o acesso aos dados referenciais em comparação aos fornecidos pelo romance ocupa posição prioritária.

Mas há que se considerar, também, o caminho oposto: textos literários que serviram como fontes de informações a trabalhos sócio-históricos. Isso, no entanto, só é possível a partir do momento em que o romance cede lugar à expressão social, relegando a expressão individual ao segundo plano. Nas palavras de Freitas,

Assim, a palavra do escritor poderá ser submetida à prova da verdade, quando essa verdade constituir fator – e, quando esse confronto – e somente ele – levar a constatações outras, além do simples grau de fidelidade ao real, que permitem aceder ao significado profundo do romance, penetrar na verticalidade de sentido da obra de ficção literária, que **pode** ser considerada como documento, a quem isso possa interessar, mas que é antes e acima de tudo **monumento** numa civilização.¹⁹

Dona Guidinha do Poço apresenta os dois sentidos: o de ser uma obra cuja temática refere-se à realidade - o real transformado em ficção - assim como serve também de fonte de informações para ensaios históricos e sociológicos.²⁰

A tensão entre o real e o ficcional em *Dona Guidinha do Poço* desperta a reflexão sobre as categorias opostas que se articulam no interior do texto literário.

18 FREITAS, op. cit., p. 117. Grifos nossos

19 Idem, p. 117-118 Grifos da autora.

20 Refiro-me, sobretudo a estudos de pesquisadores citados no capítulo I e II.

De um modo geral, oposições como realidade/ficção, objetividade/subjetividade, historicidade/imaginação são dadas em separado, como se no âmago da obra não houvesse a possibilidade de uma coexistência de opostos. O que ocorre, no entanto, é exatamente uma transmutação de uma categoria em outra: o real se transforma, por meio da representação, em ficcional, o objetivo em subjetivo e o histórico em imaginação. É claro, no entanto, que essa transformação não significa perda total da primeira característica, mas sim uma fusão que irá se converter no romance.

A tragédia com a família Lessa ocorrida no Ceará é o objeto tomado por Oliveira Paiva para criar sua representação ficcional. Os objetos representados constituem uma modelização²¹ - a transformação em um modelo -, assim qualquer representação é um grau de dissolução nesse modelo. Isso quer dizer que um acontecimento é uma particularidade que se transforma em um outro acontecimento, modelo na obra literária. Não o acontecimento em si, mas sim um outro acontecimento, criado e produzido. O modelo apresentado a partir do acontecimento empírico possui um grau relativo de modelização, de acordo com as intenções, de acordo com o veículo e de acordo com o contexto. Em *Dona Guidinha*²², uma criação literária, o objeto empírico representado por Oliveira Paiva possui um alto grau de modelização. A mudança de nomes de pessoas e de lugares é o que ajuda a distanciar a história romanceada do acontecimento real. De um lado, Marica de Lessa, a personagem do mundo real e do outro, Guidinha, um modelo impresso.

A capacidade que o real tem de assumir diferentes formas faz com que o literário, para corresponder a esse real polimorfo, recorra a uma plurivocidade, à ambigüidade, às conotações, enfim, às aberturas que o real muitas vezes não oferece. As categorias de ambigüidade, conotação e abertura de sentido

21 GROSSMANN, op. cit.

22 Optar-se-á, nesse momento, pela designação "Dona Guidinha", como denominação para o romance em estudo.

representam a criação de um “significado novo que a linguagem literária constrói e empresta ao real.”²³

Entendendo a Literatura como um ponto de articulação de processos aparentemente opostos, é necessário na leitura e estudo do romance de Manuel de Oliveira Paiva um certo zelo em relação a afirmações taxativas a respeito de certos objetos presentes na obra, pois, embora seja observável uma certa fidelidade - do início ao fim - ao drama real expresso em sua obra, é clara a recorrência a elementos pertencentes ao reino da ficção.

Assim, percebe-se que a dualidade é uma constante no texto literário. Essas categorias duais, no entanto, estão presentes mais na aparência que na essência da obra. Tomando a dualidade central que interessa ao presente estudo - o real e o irreal na obra literária - há uma integração tão profunda de modo que a imagem produzida pela tensão entre os dois opostos faz com que o próprio real seja concretizado na obra. As relações entre o real - salienta-se aqui o sentido de real como histórico - e o ficcional são utilizadas pelo discurso literário que, nas palavras de Grossmann, ora representa um (real), ora representa outro (o ficcional). Entendendo como isso ocorre no romance de Oliveira Paiva, é possível perceber essa tensão, quando se analisa como o romancista insere, sem mudança alguma, passagens de documentos colhidos em cartório durante a pesquisa para a construção do romance.²⁴ (Nota sobre a comparação)

Embora o real seja concretizado na obra literária, não interessa a esta se impor como sede da realidade, mas simplesmente como uma outra realidade, tão real quanto a empírica. De fato, o autor de *Dona Guidinha do Poço* não pretende ter sua obra como uma reprodução *ipsis litteris* do drama real. Em um comentário de

23 GROSSMANN, op. cit., p.7

24 PINTO, Rolando Morel. *Experiência e ficção de Oliveira Paiva*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1967.

Braga Montenegro a respeito de como isso é realizado por Oliveira Paiva, ele diz que, “o romance não se produz com a expressão direta da realidade, porém no equilíbrio entre o mundo real e o da imaginação”.²⁵

3.1 - A linguagem como forma de captação do real

Algo importante a ser considerado diante da discussão a respeito do entrelaçamento do real e do ficcional é até que ponto uma das partes é comprometida pela outra, isto é, há prejuízo do literário em face do histórico ou vice-versa? Se isso ocorre é certo que há, nesse caso também, uma reciprocidade entre ambas, assim como o literário, diante de uma certa dependência do real, pode ser prejudicado, é correto inferir que o mesmo pode ocorrer com o histórico, uma vez que, no caso, há uma total correspondência entre esses dois domínios. Oliveira Paiva, em nome da cientificidade - necessária à produção artística de sua época - cede espaço ao conhecimento histórico/científico. E isso não é perceptível somente pelo fato de usar um acontecimento real em seu romance, mas também pela evidência de tentar fazer de seu romance um estudo cultural e sociológico do sertão cearense. Para Judith Grossmann o que ocorre é um jogo de perde-ganha que, no final, dá em empate: perde-se real em nome do imaginário e se perde o imaginário em nome do real. Para ela, porém, as tendências realistas e naturalistas, na tentativa de fazer passar o real pela linguagem literária, acabam por atingir propósito contrário,

25 MONTENEGRO, In: PAIVA, op. cit. p. XXVI

...transformando o real numa fantasmagoria ou numa alegoria de caráter mecanicista em que os objetos, puramente vistos como da primeira vez, podem perder em realidade, porque permanecem desprovidos de riqueza temporal e de existência histórica.²⁶

Oliveira Paiva alcança intento contrário - a ilustração da vida sertaneja e dos acontecimentos - ao estilizar, sem exageros ou invencionices, por meio da linguagem literária, a vida real, algo que provavelmente o discurso da História não seria capaz de captar. O consenso, proposto por Grossmann, de que o homem faz reviver e ressurgir o real via linguagem é algo que se faz extremamente importante na obra de Oliveira Paiva. Embora tenha sido alvo de crítica²⁷, a forma lingüística escolhida pelo escritor cearense é um ponto fundamental para a inserção da realidade em sua obra. A afirmação de Barthes de que “o romance desde que se tornou realista, encontrou fatalmente em seu caminho a cópia das linguagens coletivas”,²⁸ ajuda a compreender o sentido de *Dona Guidinha*. Por meio de um processo que Barthes chama de *mimesis da linguagem*, o real se apresenta mais forte na obra.

Embora tenha a obra apelo social, o romance em estudo, a partir do uso da linguagem popular, procura, sobretudo, o objetivo cultural. Se o homem se faz a partir da linguagem, não poderia ser descartado o uso lingüístico do sertanejo como forma de demonstrar sua constituição. Ocorre em Oliveira Paiva, de acordo com a teoria de Barthes, uma reprodução do falar do sertanejo, a qual procura captar as marcas mais sutis e mais difusas da realidade. E isto ocorre por meio de uma

26 GROSSMANN, op. cit. p.20

27 A palavra crítica no singular é usada propositadamente, pois a grande maioria dos críticos literários louva a riqueza e a originalidade lingüística do escritor. Couberam a Álvaro Lins as críticas nada amigáveis ao fato do escritor, por meio da linguagem local e sertaneja, refletir em sua obra a realidade nordestina: “Desagrada-me tão-só, neste romance como em qualquer outro; o uso da linguagem caipira, da língua artificialmente estropiada nos diálogos de matutos e analfabetos. Pois, ao meu ver, isto não é um sinal de naturalidade: é um sinal de erro no processo artístico.” LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963, 7ª Série. p.33

28 BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.111

espécie de “cópia”, algo muito compreensível ao período em que a obra foi produzida, período que buscava, de forma intensa, a aproximação com a realidade.

Falar em realidade, ficção, verdade, imaginação em *Dona Guidinha do Poço* implica fundamentalmente falar em linguagem, uma vez que esta constitui um importante instrumento utilizado pelo autor para aproximar o real e o ficcional. De acordo com a análise de Judith Grossmann,

A arte literária é a dramatização do próprio drama da linguagem e, uma vez que a linguagem está em todos os gêneros literários, esta afirmação se refere a todos eles. Representa ela a consumação de que, em termos universais, o real passa a existir plenamente para o homem através de uma tomada de consciência via linguagem.²⁹

Assim é que, à linguagem, reserva-se a função de captação do real. E não foi outro o motivo que impulsionou Oliveira Paiva a recorrer a marcas tão características e particulares das formas de expressão do homem sertanejo. Mais uma vez o tom documental de sua obra se faz presente: o uso da fala sertaneja estreita a relação do homem do sertão com seu ambiente. É o que se pode observar na seguinte passagem,

A senhora era boa para os escravos?
 Inhor, sim, mas às vez usava de barbaridade, às vez era muito rispe.
 Gostava munto de guardá rixa. Quando tinha raiva era capais de matá (...)
 E para o Senhor?
 Pra o Sinhô? Achava que sim. Mas as nega às vez dizium que eles tavam mau. Ti Joaquim rifiria qui a Sinhora era Cuma cavalo cacete, que tem sinal incoberto.
 Era muito rica?
 Diz qui munto.
 Possuía muito ouro?
 Diz qui munto.
 Muita prata?

29 GROSSMANN, op. cit., p.21

Inhor, sim. Cuieres, copo, bacia, jarro....Mas tava tudo cage sempre trancado, só butava pra fora di de festa...³⁰

O excerto acima, uma conversa entre Secundino - sobrinho de Guidinha - e Anselmo - um moleque agregado da fazenda -, demonstra o desejo do escritor de se manter fiel às marcas lingüísticas do povo do sertão, por meio de uma mimese (imitação) da linguagem. Embora em alguns momentos percebam-se algumas “distrações”³¹ do autor, é possível, via linguagem, aproximar-se dos personagens do romance. As marcas da oralidade do menino e a linguagem requintada de Secundino contrastam-se e dão o tom realista da obra.

De acordo com o crítico e escritor Antônio Sales, Oliveira Paiva, durante sua vida, dedicara-se apaixonadamente ao estudo da vida e da linguagem do povo e isso pode ser confirmado na análise das páginas de *Dona Guidinha do Poço*.³²

Referir-se às marcas de oralidade presentes na obra de Manuel de Oliveira Paiva implica embrenhar-se pelo tortuoso caminho dos estudos da oralidade em Literatura. É importante dizer que a consideração aqui não se refere à Literatura Oral, assunto igualmente, ou muito mais pedregoso nos estudos Literários. Ao criar o registro da fala do sertão o autor de *Dona Guidinha do Poço* apresenta um esforço de oralidade, uma vez que ao se dispor a fazer oralidade, acaba por entrar no campo formal. Assim, merece consideração o fato de que o escritor usa desse expediente como forma de aproximação de sua obra do real. As imagens do sertão apresentadas pelo romance passam pela linguagem, pelo espaço, pelos costumes, enfim por tudo o que cerca o povo do sertão cearense.

Então, considerando que personagens são criados à imagem e à semelhança de seres reais e, considerando ainda que o romance em questão refere-se a

30 PAIVA, op. cit., p.30

31 Na terceira linha da passagem o autor utiliza-se de duas formas para palavra muito: muito rispe e gostava munto.

32 SALES, In: MONTENEGRO, Braga. Oliveira Paiva. In: Luso Brazilian Review. Madison: The University of Wisconsin Press, dez 1965.

acontecimentos, personagens e experiências vividas, o sentido de representá-los em todos os seus detalhes, inclusive o falar, é o meio encontrado pelo escritor para aproximar seus personagens ficcionais da realidade. Embora inseridos em um romance, os personagens são seres que falam, pensam e vivem no interior do universo ficcional.

Certamente que, de modo algum, o escritor consegue representar de forma totalmente fiel essa realidade por meio da linguagem. Mas, também não há como negar que a opção por essa forma de apresentação cumpre sim, o seu papel, a partir do momento em que se aceita, conforme a análise de Hudinilson Urbano, que a linguagem pode ser recriada desde que vinculada às *intenções estéticas do autor*.³³ Assim, o propósito de Oliveira Paiva não é somente histórico-social, mas também estético.

O lingüista Preti, no entanto, analisando a obra do escritor cearense, acredita que,

A forma assistemática com que o autor procurou transcrever as variações fonéticas leva-o a incoerências de toda ordem, que demonstram muito bem o quanto essa prática é precária para dar cor local à linguagem.³⁴

As observações de Preti são bastante pertinentes. Sem dúvida, uma análise atenta das passagens referentes ao falar do sertanejo demonstra algumas falhas cometidas pelo autor que, de fato, levam a incoerências capazes de pôr em risco a sua proposta. Retomando a passagem da conversa entre Secundino e o menino Anselmo - citada anteriormente - é possível identificar algumas dessas "falhas": "Inhor, sim, mas às vez usava de barbaridade, às vez era muito rispe. Gostava

33 URBANO, Hudinilson. *Oralidade na Literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.

34 PRETI, In: URBANO, op. cit., p.110

munto de guardá rixa. Quando tinha raiva era capais de matá”.³⁵ O falar popular, de um modo geral, caracteriza-se por algumas oposições à norma culta. Assim como Secundino representa o dialeto culto, ao menino Anselmo reserva-se o papel de representação do dialeto popular, uma vez que nasceu e passou toda sua vida na fazenda Poço da Moita.

Percebe-se, pelo falar do menino, a economia da marca gramatical de número (vez e não vezes – barbaridade e não barbaridades), a supressão das marcas de infinitivo (guardá e não guardar – matá e não matar). As supressões são as características mais evidentes como em Inhor e rispe, quando no dialeto culto seria senhor e ríspido. Embora, por um lado, o autor consiga captar marcas lingüísticas do sertanejo cearense, por outro, algumas falhas são percebidas. Atentando para as palavras “vez” e “capais” percebe-se uma certa dissonância nas representações, uma vez que, a tendência seria de usar também “veiz”, a exemplo de “capais”, assim como o “muito”, que no mesmo excerto, é grafado como “muito” e “munto”. A mesma discrepância pode ser percebida em outra passagem da obra, quando uma família de retirantes chega à fazenda e reconhece Major Damião como conterrâneo do Rio Grande do Norte:

- Toinho, aquele é seu Damião?
- Que Damião, mulher?
- O Damião da Imbiritanha, filho da velha Luzia do Quinquim, da cidade da Sousa, que fez viagem com você para o Uricuri...
O marido, ligando idéias:
- Ai, home! Apois querem vê que é ele mesmo, minha gente! E nem me conheceu!
- Pois ela havera de lhe reconhecer assim como nós estamos? Vai lá, Toinho, pode ser que ele até nos deixe ficá aqui nas terras dele, inquanto não chove.
- Eu, não , mulher. Não vou me apresentá aos homes assim nesta miséria desgraçada.
- Que isso? E como nos havemos de arranjá?

35 PAIVA, op. cit., p.30

- Assim nofragado não me apresento a conhecido, só não sabendo quem é.
- Tu não vai mesmo, não, Toinho?
- Com meus pés não vou não, mulher.³⁶

No excerto acima são claras as lacunas deixadas nas intenções do autor. É possível identificar a predominância das marcas de oralidade popular, as supressões do “r” no final dos verbos (ficá, apresentá, arranjá), as reduções de ditongo (nofragado), a letra “e” representada com som de “i” (inquanto). A supressão do “m” final na palavra “home” (homem) também chama a atenção. Na oralidade há realmente uma tendência de não pronunciar a letra final, a curiosidade, no entanto, se mostra ao comparar as palavras “mulher” e “filho”. A tendência, nesse caso, seria de representar como “muié” e “fio”, como de fato o autor faz em uma passagem adiante na obra.

As discrepâncias, porém, não se apresentam somente no âmbito ortográfico, mas também no sintático. Ao mesmo tempo em que se observa uma falta de domínio do padrão culto da fala é possível perceber uma certa fidelidade dos falantes aos padrões morfossintáticos da língua: “pode ser que até ele nos deixe ficá aqui **nas terras** dele (...) Com **meus pés** não vou mulher (...) -Pois ele haverá de lhe reconhecer assim como **nós estamos?**”³⁷ As marcas de concordância de número acima, que nem sempre são seguidas no dialeto popular, no caso demonstrado, são mantidas pelo autor da obra.

Outro ponto destacável é a colocação pronominal na passagem, “pode ser até que **ele nos deixe** ficá aqui nas terras dele”. Não fosse pelo verbo “ficá”, a frase apresentada poderia facilmente ser atribuída a um falante que domina a norma culta da língua. Desse modo, há uma oscilação, em alguns momentos são notórias as

³⁶ Idem, p.15-16.

³⁷ Ibidem, p.16

“falhas” do autor; enquanto em outros é impossível ignorar a forma como ele consegue reproduzir as expressões populares com as pronúncias características.

Observa-se na passagem a seguir,

- E as tuas melancias, Néu? Reputaram³⁸ bem?
 - Inhor, sim. As mais baratas fôrum pur trê gintém. O povo mó que tava ca língua seca de sede... Non havia garapa, nem cana, nem melancia qui chegasse po povão.
- Depois, olhando insensivelmente para o caminho por onde vieram:
- M'pai? Ói p'acolá... Lá vem a gente.
 - (...)
 - Espere! Por mó de que só vem um home e ûa muié? E quedê lo Seu Majó?³⁹

Percorrer os caminhos da oralidade é um tanto perigoso, uma vez que não é possível ter o domínio completo desse campo. Ressaltando, como mencionado anteriormente, a partir do momento em que a fala se torna escrita ela já se apresenta em outro mundo e não é possível se livrar totalmente do sentido de língua enquanto forma, principalmente no caso da obra de Manuel de Oliveira Paiva. Pelas marcas formais como pontuação e grafia o autor já interfere na oralidade. Observa-se isso pelo uso de letras maiúsculas para os nomes (Néu, Seu Majó).

Assim, percebe-se que mesmo num esforço de representação fiel da linguagem do povo sertanejo, Oliveira Paiva, não nega as características do pesquisador do século XIX. De acordo com professor Frederico Fernandes, os pesquisadores da cultura popular, no século XIX - referindo-se principalmente aos estudos de Silvio Romero –, consideravam o *saber* e o *modo de falar* popular como características de “gente inculta” e, por esse motivo, criavam um certo

³⁸ Tiveram boa reputação

³⁹ PAIVA, op. cit., p.129

distanciamento, inserindo uma linha divisória entre o *popular e o acadêmico*.⁴⁰ Tal característica é perceptível, sobretudo, na distinção que se faz entre a linguagem do povo, dos senhores e do narrador⁴¹. Em *Dona Guidinha do Poço* observa-se tal fenômeno na passagem,

Os cantadores continuavam na louvação. Carolina vem, e atira no Secundino.

-Não pode arrecusá! Não faça desfeita!

A outra, que era a Mercês de Seu Antônio, atirou no Silveira. Secundino estava demorando por denguice, que isso lá de cara de pau ele a tinha bastante.

- Vombora, home! Deixe de custo, que as muié tão esperando pur nós.

Saiu enfim Secundino, debaixo de um ah! de geral satisfação.

Ao mesmo tempo os cantadores cantavam.⁴²

No texto, *A Nova Narrativa*, Antonio Candido comenta a respeito das tentativas de se criar um modelo estético que aproximasse o narrador do ambiente que representava. O que ocorria, no entanto, não consistia na identificação do narrador como personagem – características perceptíveis somente de fato a partir dos romances da década de 1930 – pois, nas palavras de Candido não estava suprimida ainda “a distância paternalista e a dicotomia entre o discurso direto (“popular”) e o indireto (“culto”)”.⁴³

Braga Montenegro, referindo-se ao uso do linguajar popular por Oliveira Paiva, como se o defendesse das críticas, diz:

40“O pesquisador estudava o povo; às vezes, combatia atrasos, em outras, elogiava as formas de lidar com o mundo, mas se policiava para não se confundir com seu objeto.” FERNANDES, Frederico A. Garcia. *A voz em Performance: Uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira*. Assis, 2003, 384f. Orientadora Irene Lemos Gilberto – Tese- Universidade Estadual Paulista – UNESP. p. 33

41 De acordo com Antonio Candido, “Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil isto era difícil por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu status, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o outro); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão (...) O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo.” CANDIDO, Antonio. *A nova narrativa*. In: _____ *Educação pela noite e outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000. p.213

42 PAIVA, op.cit., p.67

43CANDIDO, op. cit., p.203

E nem só apanharia ele um vocabulário amplo e sobremodo expressivo do linguajar do povo, porém criaria ainda um estilo popular ao lado da fala corrente matuta e, com esse instrumento de expressão, que seria para o tempo fortemente ousado e ainda hoje se constitui singularidade estilística, construiria um livro inesperadamente sóbrio, sem vacilações nem debilidades comprometedoras.⁴⁴

O caráter sóbrio e sem vacilações da obra pode ser percebido ao se comparar o romance de Manuel de Oliveira Paiva com o mais importante romance de Domingos Olímpio, *Luzia Homem*⁴⁵, obra igualmente regionalista, escrita também por um cearense e contemporânea de *Dona Guidinha*. Publicada em 1903 - onze anos após a morte de Oliveira Paiva - *Luzia-homem* não demonstra a mesma profundidade percebida em *Dona Guidinha*. Nas palavras de Lúcia Miguel Pereira⁴⁶, Oliveira Paiva vence pela fluidez da linguagem a obra de seu conterrâneo. Nas primeiras linhas dos dois romances saltam aos olhos as diferenças:

O morro do Curral do Açougue emergia em suave declive⁴⁷ [sic] da campina ondulada. Escorchado, indigente de arvoredos, o cômodo enegrecido pelo sangue de reses sem conto deixara de ser o sítio sinistro do matadouro e a pousada predileta de bandos de urubutingas e camirangas vorazes.⁴⁸

De primeiro havia na Ribeira do Curimataú. Afluente do Jaguaribe, uma fazenda chamada Poço da Moita. Situada no século passado pelo português Reginaldo Venceslau de Oliveira, passou a filhos e netos. Se não fora o desgraçado acontecimento que serve de

44 MONTENEGRO, op. cit., p.25

45 De um modo geral ao se falar em Oliveira Paiva há sempre uma comparação com Domingos Olímpio, uma vez que os dois têm muitos pontos em comum, ambos são cearenses, a principal obra de cada um tem como protagonista uma mulher forte e principalmente ambos escreveram obras regionalistas. Por esse motivo, para ilustrar a singularidade de *Dona Guidinha do Poço*, é que se faz necessária uma apresentação de uma obra pertencente a mesma época e gênero.

46 PEREIRA, Lúcia Miguel. Manuel de Oliveira Paiva. In: _____, *Prosa de Ficção – de 1870 a 1920*. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio: Brasília: INL, 1973.

47 Há aqui uma mostra de que o domínio vocabular do escritor não é muito forte, ao invés do termo “active” há uma troca por “declive” que significa exatamente o contrário. O mesmo ocorre em outras passagens do romance.

48 OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Ática, 1974. p.3

assunto principal dessa narrativa, ainda hoje estaria de pé com ferro e sinal.⁴⁹

Enquanto no primeiro romance percebe-se uma linguagem povoada de rebuscamento e adjetivos que a aproximam muito mais dos romances românticos que das obras regionalistas/naturalistas. No romance de Oliveira Paiva apresenta-se um estilo muito mais direto e por vezes “seco”, algo que faz com que se reproduza de forma muito mais intensa aquele ambiente de calor e estio retratado na obra. Outra consideração que merece destaque, no que se refere a esse primeiro parágrafo, é o fato de que a construção, “De primeiro havia na ribeira do Curimataú...”, traz o mesmo enunciado do início de muitas narrativas populares. As narrativas passadas e sobre as quais não se tinha muita precisão do tempo, em geral, eram iniciadas do mesmo modo que o escritor cearense inicia sua narrativa.

Pode ser um tanto óbvio afirmar que, ao recorrer à linguagem popular, o escritor tivesse o objetivo de dar ainda mais o tom de realidade à sua obra, uma vez que toda e qualquer forma de linguagem refere-se a um real, o que é importante mencionar, porém, é que essa característica não é observada em Domingos Olímpio. Não há em *Luzia-Homem* uma marcação lingüística tão forte como em Oliveira Paiva. O cuidado da linguagem em Oliveira Paiva é o meio pelo qual se dá a internalização no texto, da realidade do sertão. De acordo com Proença Filho,

... essa realidade nos chega basicamente na caracterização e na inter-relação de personagens, na paisagem física e social, nos princípios éticos que presidem a vida comunitária e, com destaque, no *aproveitamento do falar típico da região*.⁵⁰

49 PAIVA, op. cit., p.6

50 PROENÇA FILHO, In: PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. Rio de Janeiro: Ártium, 1997. p.14 – Grifos meus

O compromisso de renovação proposto pelo autor, contrapondo o modo antigo e o novo de fazer romance, vai ao encontro das características que regem a juventude de sua época. Há a aproximação do real, via linguagem, num misto de originalidade e criatividade. Originalidade pela ousadia em “transcrever” construções lingüísticas do sertanejo e criatividade por fazer com que estas soem naturais, sem parecer folclorismo. Há assim a fidelidade às doutrinas filosóficas da época - Positivismo, Determinismo -, ao mesmo tempo em que se observam os olhos voltados para a realidade. A obra literária constitui-se em um campo de experimentação e documentação. (Aprofundar)

Outro ponto marcante na distinção entre as obras dos dois cearenses é a descrição que se faz de suas protagonistas. Domingos Olímpio mais uma vez recorre a um enunciado mais próximo de uma visão romântica do que propriamente realista.

Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher (...) encobria os músculos de aço sob as formas esbeltas e graciosas das morenas moças do sertão. Trazia a cabeça sempre velada por um manto de algodãozinho, cujas orelas prendia aos alvos dentes, como se, por um requinte de casquilhice, cuidasse com meticuloso interesse de preservar o rosto dos raios de sol e da poeira corrosiva, a evolir em nuvens espessas do solo adusto, donde ao tênue borrião de chuvas fecundantes, surgiam por encanto, alfombras de relva virente e flores odorosas. Pouco expansiva, sempre em tímido recato, vivia só, afastada dos grupos de consortes de infortúnio, e quase não conversava com as companheiras de trabalho, cumprindo, com inalterável calma, a sua tarefa diária, que excedia à vulgar, para fazer jus a dobrada ação.⁵¹

O autor de *Dona Guidinha* não é tão gentil e romântico ao apresentar sua protagonista. Enquanto Luzia é uma mulher forte, músculos de aço, mas por outro

51 OLÍMPIO, op. cit, p.5

lado demonstra sensibilidade, timidez e vaidade. Oliveira Paiva, ao contrário, faz questão de mostrar sua heroína de forma completamente diferente:

- Feiosa, baixa, entroncada, carrancuda ao menor enfado (..) Margarida era muitíssimo de seu sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas. Mas aquilo tinha artes do Capioto⁵² Transfigurava-se ao vibrar de não sei que diacho de molas.⁵³

Oliveira Paiva mantém sua personagem central longe dos modelos da mulher romântica e até mesmo do realismo, como observado em contraposição com *Luzia-Homem*.

Convém lembrar que esse cuidado em reproduzir detalhes da realidade, como forma de conferir mais realismo à obra, não é algo inaugurado com Oliveira Paiva, mas remonta à época romântica. Porém, de acordo com Proença Filho, o autor de *Dona Guidinha* vai mais longe, pois busca nos documentos oficiais, ora transcrevendo ora reproduzindo, nas palavras de suas personagens, os acontecimentos de fato ocorridos. Na obra de Oliveira Paiva, a palavra “harmonia” é a que melhor caracteriza a fusão entre as marcas extraídas do real com os elementos tipicamente literários, processo que ao invés de despertar estranhamento suscita, ao contrário, por meio de uma opção revolucionária para a época, uma maior aproximação com a realidade do sertão.

52 Regionalismo: diabo

53 PAIVA, 1993, p.11

3.2 - O retrato da cultura

Dona Guidinha do Poço apresenta-se na história da literatura brasileira como marco precursor da prosa regionalista. Com características tão particulares, o livro é apontado como antecessor do romance da década de 30 do século XX. Como mencionado no capítulo II do presente estudo, seria preciso, nas palavras do crítico Alfredo Bosi, esperar por Graciliano Ramos para se ter algo semelhante à densidade da linguagem encontrada em *Dona Guidinha*. Assim como a linguagem inovadora e densa, proposta pelo romance, a descrição da vida sertaneja e os costumes e hábitos do homem do sertão são pontos que não podem ser esquecidos no estudo do romance, uma vez que os elementos identificadores da cultura são imprescindíveis para conhecimento do modo como o escritor cearense rerepresentou a história. Impossível seria recriar um drama sem que se inserisse o mundo no qual o fato se deu, o universo sócio-histórico do sertão do Ceará em meados do século XIX. Na avaliação de Rolando Morel Pinto,

O autor demonstrara um grande interesse pelos aspectos mais variados da vida sertaneja; nas crônicas é visível o respeito e admiração pelas lutas anônimas do povo para implantar-se definitivamente nas regiões agrestes, do que resultou a formação do meio social, onde se desenrolam curiosíssimos episódios históricos da Província, de profundos ecos na vida nacional.⁵⁴

A riqueza de detalhes, as experiências e vivências do sertanejo são características fundamentais para que haja a transição entre o real e o ficcional. A visão que Oliveira Paiva apresenta do homem do sertão, de acordo com o

54 PINTO, op. cit., p.124

historiador Adelmo Prado⁵⁵, não se refere somente às peculiaridades do seu universo físico, mas também à sua moral. “É raro ao sertanejo deixar de notar as pessoas que topa no caminho, o gado que vê pastando, e por aí além, com presteza e precisão”.⁵⁶ É possível perceber na passagem que segue o conceito que o romancista tem do homem do sertão, prestativo e atencioso:

Dar hospedagem era um prazer para aquela gente no isolamento rural em que vivia, como ao fino cavaleiro a prática de uma fineza ou o regalo de um bom cavalo. Emprstavam até uma certa superioridade a quem vinha de fora, numa simpleza de costumes antiqüíssimos.⁵⁷

Desse modo, o autor de *Dona Guidinha* vai aos poucos apresentando as imagens, costumes e tradições do povo de Cajazeiras - como ficcionalmente é chamada a cidade de Quixeramobim⁵⁸ - meio no qual se desenrola o romance. A familiaridade com o meio é fruto da vivência do romancista no interior do estado do Ceará, quando, por motivos de doença, foi orientado a passar uma temporada à procura de ares que o ajudassem em sua recuperação. Ele pôde, assim, vivenciar as festas, costumes, tradições e pôde, principalmente, analisar o caráter desse povo sertanejo retratado de forma tão fiel em seu romance, fato motivado, sobretudo, pelas questões afetivas que o ligavam a esse povo, como aponta Rolando Morel Pinto: “ele se identificara com a região sertaneja, através da participação na sua vida, percepção no seu modo de ser, e receptividade simpática para seus anseios e reivindicações”.⁵⁹ O retrato do sertão apresentado em *Dona Guidinha* não é algo

55 PRADO, Adelmo Ferreira do. Imagens do Sertão no romance *Dona Guidinha* do Poço (Ceará final do século XIX). In: *Pós- História: Revista de Pós-Graduação em História* (Universidade Estadual Paulista). Assis, 2000, nº 8, Anual. ISSN 0104-1452. p. 109-118.

56 PAIVA, op. cit. p. 15

57 Idem, p.32

58 As evidências que comprovam que Cajazeira é, em verdade, Quixeramobim serão apresentadas no decorrer da trabalho.

59 PINTO, op. cit., p.125

simplesmente imaginado, mas profundamente pesquisado e estudado, no sentido de compreender a identidade desse povo. Nas palavras de Rolando Morel Pinto,

O sertão, como ele sentira, era um mundo à parte. O clima, as origens da população, a falta de contato direto com os centros civilizados (...), determinam uma cultura específica e conseqüente formação de uma mentalidade e vida próprias, com muito de rudimentar e arcaico; por isso, só com a vivência e o conhecimento do passado, pode-se chegar a uma compreensão larga e honesta desse mundo.⁶⁰

As festas religiosas, as danças, as músicas, o folclore e as crendices são os elementos da obra reveladores da cultura do povo, e, sobretudo, demonstram que o autor tinha a intenção de criar um ambiente propício e verdadeiro para o desenrolar de seu romance. Conforme sustenta Manuel de Oliveira Paiva,

Estava-se em fevereiro, e nem um pingo de água. (...) Fizeram-se todos os remédios para chover. O vigário da freguesia, cuja sede ficava a três léguas e um quarto, além das preces que a Santa Madre Igreja aconselha, consentiu que o povo, em procissão, mudasse a imagem de Santo Antonio da matriz para a capela de Nossa Senhora do Rosário, que era o melhor jeito a dar para Deus Nosso Senhor ensopar a terra com água do céu. Todavia, apesar de as seis pedrinhas de sal, da noite de Santa Luzia, 13 de dezembro, terem marcado inverno para fevereiro, o dito céu permanecia implacável. Entrou março, novenas de São José.⁶¹

Alceu Maynard Araújo, na obra *Folclore Nacional – Festas, Bailados, Mitos e Lendas*⁶², traz uma visão dos costumes e tradições do Brasil. De acordo com suas observações a Festa de São José é fruto da devoção do povo para com este santo, exercendo a função de controlador das forças meteorológicas. Para os nordestinos somente sua interferência seria capaz de resolver o problema da seca que castiga o sertão. Há na obra de Oliveira Paiva um misto de religiosidade e crenças populares.

60 Idem, p. 125

61 PAIVA, op. cit., p.12

62 ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional: Festas, Bailados, Mitos e Lendas*. São Paulo, Melhoramentos, 1964.

A religiosidade perpassa todo o romance, “O terço fora encomendado pela Guida, certa de que Nossa Mãe Santíssima houvera de apiedar-se pelas orações de todo aquele povo. Guida tinha muita fé, segundo estava convencida”.⁶³ Característico não somente da região Nordeste, mas também de todo o Brasil, as festas religiosas são quase sempre, obrigatoriamente, seguidas de festas com danças, comidas e músicas. Trata-se da *festaria*,⁶⁴ particularidade que não é esquecida pelo romancista cearense: “Efetivamente havia terço antes do samba”.⁶⁵

A relação do homem com o instrumento musical é demonstrada de uma forma apaixonante:

Até que enfim, executadas as diferentes afinações, em cima e em baixo, o da viola de melhor regra fez a postura do baião, entrando em seguida a marcar, com o polegar no bordão, ao passo que com aquele outro dedo passava a pentear um sapateado sereno, encrespado de quando em vez por um trecho vermelho de rasgado. O toque produzia nos circunstantes aquele susto que é sintoma de profundo prazer.⁶⁶

O trecho acima reflete bem a imagem que se tem do cearense. O cronista Antônio Bezerra⁶⁷, cearense contemporâneo de Oliveira Paiva, ao referir-se ao significado da música para o povo cearense, afirma que,

A viola é um traste indispensável *pâra* o cearense, faz parte da sua família; sem *ella* não *póde havêr* festa, nem canto, nem *dansa*, nem motivo algum de alegria. Saber tocar viola é um requisito de superioridade, uma prova de grande distinção, um motivo de ufanía *pâra aquella bôa gente*.⁶⁸

63 PAIVA, op. cit., p.63

64 Conforme Araújo (1964), *festaria* é vocábulo usado para designar festas em que ora é parte religiosa, procissões, rezas, ora é dança, bailado etc.

65 Idem, p.63

66 PAIVA, op. cit., p.64

67 Antonio Bezerra é natural da cidade de Quixeramobim, palco da história que serve como tema para o romance de Oliveira Paiva. Antonio Bezerra e Manuel de Oliveira Paiva viveram na mesma época e participaram dos mesmos movimentos. Ambos foram abolicionistas, poetas, cronistas e historiadores.

68 BEZERRA, Antônio. *O Ceará e os Cearenses*. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2001. p. 7 – Grifos nossos

Percebe-se que as passagens se completam. Antônio Bezerra, por meio da crônica, apresenta a mesma imagem que Oliveira Paiva traz em seu romance sobre a estreita relação do sertanejo com sua música. Os divertimentos populares têm função integradora, pois, é por meio deles, de acordo com Rolando Morel Pinto⁶⁹, que Secundino participa da vida de Cajazeiras. Assim, ao mesmo tempo em que o samba de Silveira e o desafio da viola buscam inserir o pracião na vida sertaneja, ao leitor é dado conhecer a tradição musical do sertão:

O fogo nasce da lenha,
 A lenha nasce do chão;
 O amor nasce dos olhos,
 O afeto do coração;
 A ira vem de repente,
 Mais a raiva vem do Cão;
 Amizade vem da estima,
 Do fervor a gratidão;
 O home dá valimento,
 Mas só Deus dá salvação...
 Menina, dá-me teus braços,
 Que te dou meu coração!
 Todo letrado é ladinho,
 Todo frade é mandrião...
 Viva Senhor Secundino,
 Pessoa de estimação!⁷⁰

Acompanhada sempre por violão, a trova constitui-se de versos rimados, com um ritmo sincopado, e há sempre a disputa de versos entre os participantes, caracterizando uma peleja. Muito mais que simples manifestação cultural a trova encerra as marcas ideológicas e identitárias do cearense. Observa-se pelos versos que se seguem:

Isto não é saborá,

69 PINTO, op. cit.

70 PAIVA, op. cit., p.66

É méu já purificado,
 Por Seá Guidinha mandado
 Mode os cantadô cantá.

Mode os cantadô cantá,
 Na minha terra isto é vinho,
 Banha nunca foi toicinho,
 Isto não é saborá

Inhame não é croá,
 Isto não é méu de abeia,
 Mas é de uva vermeia
 Do Reino de Portugá,
 Mode os cantodô cantá...
 Só falta é pão para ceia!

Ora, sou muito obrigado;
 Seá Cumade Carolina
 Leve os agardecimento
 À Seá Dona Guidinha.

À Seá Dona Guidinha,
 Rainha deste lugá,
 Prenda do meu coração,
 Senhora do Ciará
 Que quanto mais dé do seu
 Mais Deus lhe dá para cá.⁷¹

Os repentes são feitos oralmente e de improviso, geralmente compostos de quadras ou sextilhas, como ocorre acima; brotam da imaginação criadora do cantor com grande facilidade e, por outro lado, estão marcados pela não-linearidade dos assuntos. No excerto acima, os cantadores, se referem ao vinho mandado por Guidinha a eles. Com temas variados, os repentes, são feitos de acordo com o local e o ambiente. No caso acima, o tema é a generosidade e hospitalidade de Guidinha, a senhora daquelas terras.

Tal característica no povo sertanejo é constantemente lembrada pelo narrador, a profunda lealdade que dispensam a seus senhores. Embora, como já observado, o autor, novamente, cometa algumas incompatibilidades na

71 Idem, p.69

representação da linguagem, ora usando a variação padrão, ora a variação coloquial é significativa a apresentação de uma arte tão particular do povo brasileiro.

A interação demonstrada na obra entre a realidade sócio-histórica e o drama ficcional é retratada também no que se refere à dança:

Zé Tomás, que sentia umas dorezinhas cansadas nos músculos do pescoço, ficara febril. O jeito era descarregar no sapateado. Bateu rente no terreiro, com as mãos para trás, recuou, pé atrás, avançou para os tocadores, peneirando, pé atrás, recuou, pé atrás, pé adiante, pisou duro, estirou os braços para a frente com a cabeça curvada, e, estalando as castanholas dos seus dedos rijos, fez uma roda de galo que arrasta a asa e atirou na Carolina.
 -Abre a roda! gritou o Secundino.
 - Aí danado! Disseram outros para o Zé Tomás.
 - Quero vê, Calu!
 A pernambucana saiu, empinada para adiante, dando castanholadas para os lados.⁷²

O excerto acima é extraído da passagem em que o narrador descreve o samba na casa de Silveira. O ritmo nordestino, baião⁷³, é apresentado de forma tão detalhada que até mesmo quem nunca viu uma roda de samba pode ter a nítida imagem de como é; a música, os movimentos e os trejeitos corroboram a compreensão da dança. Assim, com uma riqueza impressionante de detalhes, é apresentado o samba, uma dança de roda semelhante ao batuque, com dançarinos e com variantes coreográficas e de acompanhamento instrumental.

O pensamento do caráter regionalista que objetiva a valorização dos valores locais e o desejo de vê-los reconhecidos em plano nacional são altamente perceptíveis, uma vez que a obra enfatiza os elementos diferenciais que

72 Ibidem, p.64-65

73 Dança de par solto, com meneios acentuados dos quadris e sapateados, em que os parceiros eram escolhidos atirando-lhes na frente um lenço, ou com estalar de dedos, ou aceno de mão. HOUAISS. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Editora Objetiva. Dezembro de 2001.

caracterizam o sertão do Ceará. A preocupação documental comprova-se na representação da cultura.

A partir de todo esse pano de fundo, desperta a atenção o fato de que essa representação da cultura não serve somente como elemento ilustrativo, mas que estão inteiramente sobrepostos aos acontecimentos.

A fogueira ardia, clareando o terreiro todo e de vez em quando ateadada pelos donos do brinquedo. (...) Guida estava assentada perto da fogueira, serviam-na de aluá, bem como ao Secundino, a quem a Carolina perguntou de sopetão:

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

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

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

- É mesmo – confirmou a tia, cujo porte se desenhava vivamente iluminado. Tinha os ombros cobertos por um xale de casimira bordado de ramalhetes com flores vermelhas, Seus braços meio nus, com pulseiras de ouro liso, a sair das mangas curtas, ora no gesto que acompanha a palavra, ora conchegando o xale, endireitando a saia, ora em natural descanso, tinha a provocação ácida e cheirosa de certas frutas. Ela usava essência de rosas, que trazia em um frasquinho pequenininho de cristal, atado ao pescoço com uma fita. Secundino tinha a carne aquecida pelo dançado de há pouco. A tia olhava-o profundamente. Depois, queixou-se de aborrecimento e o convidou para ir levá-la a casa. Secundino apanhou um tição.

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

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

Os dois, pela vereda, sumiram-se no escuro.⁷⁴

A festa antecedida pelo terço, acima mencionada, está diretamente ligada ao desenlace do evento. Toda a sensualidade da dança e todo o romantismo das músicas são os elementos que criam o clima que culminará no adultério de Guidinha com Secundino.

74 PAIVA, op. cit., p.70

As festas regionais são marcantes na obra, dentre elas duas merecem destaque, a festa de Santo Antônio e a Vaquejada, a primeira religiosa e a segunda uma festa profana. O santo, popularmente chamado de casamenteiro é, pelo narrador, denominado “padroeiro glorioso”. A festa consistia em novenas e bailes, Santo Antônio é considerado no Brasil um dos padroeiros mais populares. E em muitas festas de padroeiros o elemento folclórico está presente o que, obviamente, Oliveira Paiva também retrata em sua obra:

Todas as noites, uma bandeira, a dos noitários do dia seguinte. E, no dia da festa, eram ligados entre si por arcadas de catolé (idéia de Secundino, de que o povilêu caçoava, dizendo que foia de pé de pau, só para sítio de Judas) os treze mastros em cujo topo o Santo Antônio multiplicando todo se rebolava no madapolão.⁷⁵

O Mastro de Junho⁷⁶ é o elemento folclórico retratado pelo autor. Nas comemorações juninas Santo Antônio é o santo que abre as festividades, no dia 13 de junho, festa porém, iniciada no dia anterior:

Chegou o dia da missa cantada, 13 de junho. A dança, na véspera, esteve de papoco: ainda pelas cinco horas da manhã o trombone espirava para a rua os jatos de acompanhamento, como derradeira brasa matutina das fogueiras.⁷⁷

Mais uma vez é mostrado um painel do sertão: a religiosidade em comunhão com o profano.

O vaqueiro, o tipo que, para Antônio Bezerra, nunca desaparecerá do Ceará, traz na figura de Seu Antônio, funcionário da fazenda, a mais autêntica representação: fidelidade aos patrões, responsabilidade nos trabalhos e acima de

⁷⁵ Idem, p.74

⁷⁶ “O mastro não passa de um pau de mais ou menos cinco a seis metros de comprimento, com um diâmetro entre 10 a 15 centímetros. É todo pintado de branco, com desenhos de flores ou apenas anéis, coloridos de azul ou vermelho. Na ponta do mastro colocam a bandeira do santo, de modo que possa balouçar ao sopro do vento”, ARAÚJO, op. cit., p.115

⁷⁷ PAIVA, op. cit., p.75

tudo um senso de moral inquestionável, motivo que o leva pedir demissão depois de descobrir o adultério de Guidinha. Mas não somente Seu Antônio é o escolhido para dar vida ao vaqueiro do sertão cearense. A vida, os costumes e a destreza desse trabalhador do sertão são demonstradas na descrição realista e inteligente da Vaquejada ou Festa da Apartação.

Como demonstrado anteriormente, ao optar por retratar as peculiaridades do interior, o autor não o faz somente com o intuito de dar cor local à narrativa. Uma vez que todos os elementos inseridos na obra têm uma função intimamente ligada ao transcorrer dos fatos, a vaquejada é assim, uma forma que o autor encontrou pra “exaltar” o vaqueiro. Novamente, percebe-se que o narrador recorre à técnica da oposição: de um lado o sertanejo, cidadão ético e digno; e de outro, Secundino, ambicioso e inescrupuloso. E, de forma engenhosa, é no pensamento do próprio Secundino que o narrador projeta a visão sobre o homem sertanejo honrado:

O Secundino estava acanhado, no meio de tanto bichão, de tanto pedaço de homem. Certo não imaginava que o seu país possuísse daquela raça. Nunca vira reunidos assim tantos espécimens de gente vigorosa, mansa, com uas maneiras ao mesmo tempo broncas e delicadas, sem proferir uma expressão baixa, limpos da alma e do corpo. Limitava-se a gozar do espetáculo, e a ser animado pela *tia*. O sol cru dos tabuleiros, a paisagem basta, a vaqueirama, o enorme rebanho, o transportaram a uma região estranha.⁷⁸

De acordo com José Maurício Gomes de Almeida⁷⁹, em alguns momentos, os sentimentos e visões de Secundino parecem representar o pensamento do próprio Oliveira Paiva. Talvez, ao ter entrado em contato com o sertão, Oliveira Paiva tenha tido, como homem da cidade, as mesmas emoções descritas por Secundino.

78 Idem, p.105

79 ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição Regionalista no Romance Brasileiro*.(1857-1945). Rio de Janeiro: Achiamé, 1980. (Série Universidade. Teoria Literária; 15)

Prossegue-se a Vaquejada e, assim como no episódio do samba na casa de Silveira, o narrador apresenta a festividade em todos os seus detalhes. Festa até hoje realizada no Brasil, a Vaquejada é a reunião do gado nos fins do inverno, para beneficiamento, castração e tratamento de feridas.⁸⁰

Guidinha, com o objetivo de agradar o sobrinho Secundino - comemorando sua absolvição no julgamento como cúmplice no homicídio do padrasto -, pede ao marido que organize a festa para reunir todos os fazendeiros da região. Na qualidade de mero expectador, Secundino, moço da cidade, maravilha-se com o espetáculo heróico dos vaqueiros:

O vaqueiro tem, sobretudo, reparasse bem, dizia o professor, um desenvolvimento dos músculos da coxa. A sua arte consistia em estribar curto, agarrar-se com a curva da perna, e, em um serpenteamento violento do tronco, a mergulhar pelo mato. O cavalo entrava com metade do serviço, conhecedor do seu ofício.

No limpo, era chegar o cavalo, derrubar de vassoura; isto é, a rês empinava a cauda para cima como um penacho, na corrida, que quanto mais veloz melhor; então o cavaleiro lhe agarrava no cabopuxava para um lado, por modos que o lombo, desviado da trajetória, a rês cai dos quartos,⁸¹ às vezes a ponto de quebrar a perna, e rolava ainda uma vez, mais outra, e mais outra, conforme o terreno e a velocidade que levava. Aqui, o vaqueiro apeava se não ia com outro, porque não competia a este, e lançava a rês, ou lhe punha máscara, ou peia, que era o mais geral.⁸²

80 Antigamente a festa tinha a finalidade prática da apartação, que era a divisão do gado entre os fazendeiros. O gado era criado solto em pastos comuns, parecendo não ter dono. No mês de junho, era conduzido para os grandes currais. Uma parte do gado era guardada ou reservada para a derrubada, ou seja, a vaquejada propriamente dita, o folguedo de derrubar o animal pela cauda, indo o vaqueiro de cavalo. O boi (ou a vaca) era tangido para fora da porteira, correndo ao seu lado sempre dois cavaleiros. O da esquerda chamado esteira tinha a função de manter o animal numa determinada direção, numa certa linha reta e o da direita é o que tentaria derrubá-lo e a quem caberia todas as honras da aclamação. Emparelhado com o animal em disparada, o vaqueiro segura-lhe a cauda dando um forte puxão (a puxada), afastando ao mesmo tempo o cavalo. É o que se chama mucíca, saíada ou arrasto. Vaquejada Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/docs/pe/pe0016.html>> Acesso em 24 Nov. 2004.

81 Florival Seraina na obra *Folclore Brasileiro: Ceará*, diz que na linguagem própria do sertanejo, a vaquejada seria descrita da seguinte forma “o vaqueiro *tarrafeando*, procura fazer mão da *bassoura* – pegar-lhe no rabo, fazer *piauí*, dar a *maciça* e o *quedaço*” Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. FUNARTE, 1978.p.54. O que é possível perceber é o limite entre a fidelidade ao falar sertanejo e a linguagem do narrador. Embora lance mão das falas do sertanejo Oliveira Paiva “preserva” o falar do narrador.

82 PAIVA, op. cit., p.103

A Festa da Vaquejada, aliada à questão da linguagem, da religiosidade, da cultura e do folclore completa a documentação feita por Oliveira Paiva para a tessitura de seu romance.

Ao inserir os elementos sócio-históricos e culturais, o narrador o faz diretamente ligado à própria narrativa e ao desenrolar das ações. Os dados apresentados não são episódicos: ao samba na casa de Silveira associa-se a consumação do adultério, à vaquejada o presságio de que algo ruim iria acontecer,⁸³ à linguagem associa-se a assimilação do espaço cultural do sertanejo, assim como diversos outros recursos, esses elementos desempenham diretamente na trama uma relação quase medular.⁸⁴

3.3 - Dona Guidinha do Poço: entre o documento e o monumento

Manuel de Oliveira Paiva, não raro, é caracterizado como um escritor que não pode ser associado, de forma definitiva, a um movimento estético. Conhecido por atitudes inovadoras no campo estilístico, sua arte escapa aos modelos meramente realistas ou naturalistas. O único consenso, porém, é a sua primazia no que se refere ao romance regionalista, sem a feição romântica dispensada aos romances regionalistas anteriores, como os casos de José de Alencar e Visconde de Taunay.

A análise empreendida no presente estudo concebe a obra de Oliveira Paiva como pertencente à estética naturalista. Mas, embora seja perceptível a inclinação para essa tendência, o autor a mostra de uma forma muito mais leve, sem aquele

⁸³ A morte de um vaqueiro, Machico, prenuncia uma tragédia maior, a morte do Major Quim.

⁸⁴ Cf. ALMEIDA, op. cit.

determinismo que muitas vezes aproxima as obras naturalistas do grotesco e do simplismo.

Para Flora Süssekind,⁸⁵ a obra naturalista se destaca por ter a habilidade de adquirir a “materialidade do visível”, ou seja, do real. Muito mais que um texto ficcional, passa uma imagem documental. No romance de Manuel de Oliveira Paiva, como observado anteriormente, diversos são os elementos que corroboram essa visão documental como uma reconstituição da realidade. A respeito da obra de tendência naturalista, Süssekind diz que, “dela se nega a natureza ficcional enquanto se enfatiza sua derivação de um original que ela se esforçaria por reconstituir como um simulacro fiel”.⁸⁶ Eis a via de mão dupla, mencionada no capítulo I, sobre a qual caminha a Literatura: o ficcional se nega em nome do real e o real se nega em nome do ficcional. Obviamente, a afirmação de Süssekind refere-se às obras naturalistas de um modo geral. Nesta análise, entende-se o romance de Oliveira Paiva como uma criação com características tão peculiares e próprias que a afirmação pode ser parcialmente verdadeira. O sentido de derivação de um real pré-existente confirma-se a partir do momento em que se conhece o drama originário no romance. Mas a tentativa de se criar um *simulacro fiel do real* depende, então, do que se está referindo como obra regionalista. O escritor é feliz ao retratar os costumes, tradições, cultura, clima da região em que se desenrola a trama, mas se a referência é em relação ao drama real romanceado, há, então, que se considerar que o romance não alcança o intento de fidelidade total à realidade, uma vez que, obviamente, o espírito criativo do romancista pede lugar ao apelo objetivista do historiador. Como observa Rolando Morel Pinto,

85 SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984

86 Idem, p.107

Oliveira Paiva recorreu a um enredo pré-existente e desenvolveu a sua narrativa num paralelismo perfeito com os acontecimentos históricos, verificável nas circunstâncias de causa, lugar e modo, na coincidência de alguns pormenores e de personagens com pessoas da vida real, direta ou indiretamente envolvidas no crime passionai de Maria Francisca de Paula Lessa.⁸⁷

Os documentos pesquisados por Oliveira Paiva estiveram também nas mãos do historiador Ismael Pordeus, o qual concluiu que o romancista se utilizou somente de uma parte deles para tecer seu romance. De acordo com Braga Montenegro⁸⁸, o romancista soube parar quando devia parar, pois, por meio de uma narrativa linear e cronológica, não explora os acontecimentos posteriores ao homicídio.

A seguir, procurar-se-á fazer uma descrição dos pontos em que o romancista se mantém fiel ao drama real, ou seja, quais os pontos de convergência e divergência no que diz respeito à fidelidade ao real. Para tal propósito, será utilizado, para a comparação, a obra *À margem de Dona Guidinha do Poço – História Romanceada – História documentada*, do historiador cearense Ismael Pordeus. Para o historiador Pordeus,

Dona Guidinha do Poço constitui um romance baseado em fato real ocorrido, há cem anos, naquele município e que levou à cadeira dos réus rica e potentada senhora pertencente à então melhor sociedade local. O autor do romance, tanto quanto possível foi a fiel à verdade histórica, dela pouco dissentindo.⁸⁹

Logo nas primeiras linhas do romance é perceptível o conteúdo documental que o narrador procura emprestar à sua narrativa:

De primeiro havia na Ribeira do Curimataú, afluente do Jaguaribe, uma fazenda chamada Poço da Moita. Situada no século passado pelo português Reginaldo Venceslau de Oliveira, passou a filhos e

87 PINTO, op. cit., p.122

88 MONTENEGRO, op. cit.

89 PORDEUS, op. cit., p.9

netos. Se não fora o desgraçado acontecimento que serve de assunto principal dessa narrativa, ainda hoje estaria de pé com ferro e sinal.⁹⁰

A linguagem direta, característica do discurso da História, está presente no romance. De acordo com Pordeus, se a opção de Oliveira Paiva fosse relatar o drama real, poderia tranqüilamente tê-lo feito usando as mesmas palavras no início de sua narrativa. Nas palavras do historiador, os topônimos utilizados pelo romancista poderiam ser substituídos por seus equivalentes pertencentes ao universo do real, ou seja, os nomes reais dos lugares, fatos e personagens inspiradores da história.⁹¹

A história de *Dona Guidinha do Poço* se passa no interior do Estado do Ceará. A cidade criada por Oliveira Paiva é Cajazeiras e a fazenda pertencente à família fica conhecida como Poço da Moita. Em verdade, de acordo com Ismael Pordeus, estes são os nomes escolhidos pelo autor para denominar a cidade de Quixeramobim e a fazenda Canafístula, de Maria Francisca de Paula Lessa, protagonista da tragédia acontecida naquele município, e que serve de tema para o romance. De acordo com Pordeus, o Oliveira Paiva historiador poderia ter iniciado uma obra de história, com as mesmas palavras: “De primeiro havia na ribeira do Pirabibu, afluente do Quixeramobim, uma fazenda chamada Canafístula. Situada no século passado pelo português Vicente Alves da Fonseca, passou a filhos e bisnetos”.⁹²

90 PAIVA, op. cit., p. 6

91 A obra Ismael Pordeus, tomada aqui como objeto de comparação, não se constitui em uma verdade soberana. Como trabalho de um historiador sua obra é, acima de tudo, um trabalho de pesquisa. seleção e interpretação e, desse modo, passível de questionamentos. Gustavo Barroso referindo-se à pesquisa feita por Pordeus diz que: “Com abundância de pormenores e documentação, Ismael Pordeus ajusta os personagens, locais e acontecimentos da verdade histórica àqueles que sob o manto diáfano da fantasia se sucedem nas páginas do romancista.” A verdadeira Dona Guidinha do Poço. In: *À margem da Literatura do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962. p.358.

92 PORDEUS, op. cit., p.70

O motivo que levou o escritor cearense a situar sua história em um município chamado Cajazeiras e não Quixeramobim, nome real da localidade na qual ocorre o acontecimento, indica que teve a intenção de expressar, conforme Pordeus, um acontecimento ocorrido naquele município de Quixeramobim.

Até princípio dêste século (1900) existia, na principal praça da cidade de Quixeramobim, uma *cajazeira* de pequeno porte e que, segundo a tradição, fôra ali plantada pelo povo, em comemoração à abdicação e D. Pedro I.⁹³

Os documentos oficiais, pertencentes à Câmara Municipal de Quixeramobim, transcritos pelo historiador com enorme fidelidade à linguagem, atestam que, de fato, o povo de Quixeramobim rejubilou-se diante da abdicação do monarca brasileiro:

Illmo. e Exmo. Sr. Penetrados dos mais puro, e vivo prazer acusamos a feliz recepção do officio de V. Exa., datado de 16 de Mayo, em q. nos comunica a lisongeira noticia de haver abdicado e Sr. Dom Pedro I o Império na pessoa do seu mto. Amado e Prezado Filho o Sr. Dom Pedro II nosso actual Imperador. Hum tão ditoso, e extraordinário successo não podia com efeito deixar de iluminar os ânios dos Brasileiros (...) Além d'outras muitas demonstraçois de jubilo i iluminação mui prompta, e volutariamente suas casas p. três noites consecutivas, em quais sahirão em grupos à cantar por todas as ruas o Hinno Constitucional ao som de músicos instrumentos dando de qdo, em qdo. Os bem merecidos, e devidos vivas a Elevação do Sr. Dom Pedro II, a Nossa Augusta Assembleia, a Regencia, e a Nação Brasileira.⁹⁴

A teoria de que a cajazeira fora plantada por ocasião das festas em comemoração à abdicação é, porém, pertencente ao imaginário popular. Por esse motivo, há um certo ceticismo quanto à veracidade da informação. A escolha do

93 Idem, p.22

94 Ibidem, p. 22-23

escritor por esse topônimo atesta a possível intencionalidade do escritor em exaltar um símbolo que conclama a República proclamada por aquele povo em 1824.

O nome de Cajazeiras constitui-se somente em mais um dos detalhes capazes de evidenciar que, em verdade, o município pertencente ao modelo extratextual tomado pelo autor é Quixeramobim, no sertão da província do Ceará. O nome Cajazeiras não é tomado ao acaso. A árvore em questão constitui um marco político para o povo. Depois da malograda proclamação da República da província em 1824, tornou-se uma espécie de símbolo da liberdade: derrubavam-se pelourinhos e plantavam-se cajazeiras como forma de exaltação da liberdade. Desse modo, não há grande novidade na escolha do nome por Oliveira Paiva, um ferrenho republicano e abolicionista.

De forma engenhosa, os documentos a respeito da criação do município de Quixeramobim foram “adaptados” por Oliveira Paiva. No romance, a partir de uma discussão entre Dona Anginha e Major Damião, expõe-se a dúvida sobre a época em que foi criada a vila que deu origem ao município. Tal qual encontrado nos arquivos da Câmara Municipal, são os documentos sobre a criação da fictícia Cajazeiras.

Da representação que Vossa Mercê me dirigiu em dez de Janeiro próximo pretérito a respeito de quando seria útil ao sossego público, administração da Justiça, e ao Real Serviço, que s'erigisse em Vila a povoação de CAJAZEIRAS para nela se recolherem os vadios que como feras vivem espalhados pelos sertões, separados da sociedade civil, cometendo desordens, e toda qualidade de delitos, que as Justiças não podem coibir por lhes não chegar a notícia ou chegar a tempo tal que as averiguações são frutíferas; quando pelo contrário com a dita vila se obrigarão a recolher nela vadios para trabalharem, promover-se-ia o castigo ao delinqüentes, adiantar-se-ia a agricultura, e se aumentaria o comércio; nesta certeza e pela faculdade que sua Majestade me permite na Real Ordem de 22 de julho de 1666.⁹⁵

95 PAIVA, op.cit., p.45

Os documentos oficiais atestam:

Vi a representação que Vossa Mercê me dirigio em des de Janeiro próximo pretérito a respeito de quando seria útil ao sucego publico, administração da Justissa, e ao Real Servisso, que s'erigisse em Villa a povoação de QUIXERAMOBIM para nella se recolherem os vadios que como feras vivem espalhados pellos Certoens.⁹⁶

Desse modo, prosseguem as semelhanças com os documentos transcritos na obra e guardados nos arquivos da Câmara de Quixeramobim. Nem mesmo os detalhes foram esquecidos pelo romancista. Observa-se a descrição feita pelo narrador dos documentos, do “mano padre”, guardados pela velha Anginha: “O papel estava bastante encardido. Os caracteres muito rabiscados, cor de ferrugem, nas páginas seguintes desapareciam quase”.⁹⁷ As mesmas condições são registradas pelo historiador Ismael Pordeus, até mesmo a troca de tinta observada pelo narrador de Dona Guidinha foi comprovada pelo historiador. Isso demonstra que foram os documentos relativos ao levantamento à categoria de vila da povoação de Santo Antonio de Quixeramobim, ficcionalmente denominado Santo Antônio de Cajazeiras, os mesmo usados pelo escritor cearense.

Outro acontecimento relevante do qual o romancista inteligentemente faz uso é o Termo de Levantamento do Pelourinho na Vila que mais tarde tornar-se-ia município. A coluna de pedra ou madeira colocada em praça pública que servia como lugar pra expor e punir criminosos⁹⁸ tem, na história de Quixeramobim (Cajazeiras), destaque, uma vez que a elevação da localidade à categoria de vila se

96 PORDEUS, op. cit., p.13

97 PAIVA, op. cit., p.47

98 O pelourinho, na história do Brasil, é conhecido como o local no qual eram barbaramente expostos os escravos, ali eram punidos e humilhados.

deve, sobretudo, à necessidade de se recolher os bandidos e vadios que andavam a solta pelo sertão. De acordo com a citação de Pordeus,

*...com as pessoas já ditas, e a maior parte do povo convocado a toque de sino, e comigo escrivão de seo cargo ao diante nomeado, e sendo todos juntos do lugar do Pelourinho que o dito Ministro ahi mandou fazer e levantar, por mim escrivão foi comunicado a todas as pessoas presentes o theor do Edital delle Ministro, Carta do Illmo. e Exmo. Senr. Governador e Capitão General, e Ordem de Sua Magestade Fidellíssima, tudo na conformidade de certidão retro. E logo depois por ordem delle dito Dr. Olvidor Geral e Corregedor da Comarca em voz alta e intelligivel gritou o Meirinho Geral da Correição, José Inacio da Silva, tres vezes – Real – Real – Real. Viva a Rainha Fidellissima de Portugal dona Maria Primeira Nossa Senhora.*⁹⁹

As passagens destacadas pelo historiador se fazem presentes no romance da seguinte forma:

- Autuação do edital de convocação... da carta do Governador... da Ordem Régia. Em seguida o Ouvidor fez uma fala ao povo... Termo de Levantamento do Pelourinho... com as pessoas já ditas e a maior parte do Povo convocado a toque de sino, e comigo escrivão de seu cargo (...)O Meirinho Geral da Correição, José Januário da Silva, em voz alta e inteligível gritou três vezes Real Real Real viva a Rainha Fidelíssima de Portugal Dona Maria Primeira.¹⁰⁰

Não somente as transcrições dos documentos são responsáveis por identificar Quixeramobim como palco da trama de Oliveira Paiva. Outros fatos e acontecimentos servem como meios para tal afirmação, dentre as quais enumera-se a escolha de Santo Antonio como padroeiro da cidade: “Chegara a quadra das trezenas do padroeiro, o glorioso Santo Antonio, (...) e Orago adotado pelo Alferes Antônio Manuel, o doador do patrimônio”.¹⁰¹ A menção de Santo Antônio como padroeiro da cidade pode não ser forte evidência de que se trata em verdade do

⁹⁹ PORDEUS, op. cit., p.18-19 – Grifos do Autor

¹⁰⁰ PAIVA, op. cit. p.47

¹⁰¹ Idem, p.74

município de Maria Francisca de Paula Lessa, uma vez que Santo Antônio é um dos santos mais populares do Brasil e é adotado como padroeiro por centenas de localidades. O relevante é, sobretudo, a referência que se faz ao fundador da localidade, Alferes Antônio Manuel, o mesmo que figura nos documentos já referidos a respeito da fundação de Quixeramobim.¹⁰²

Desse modo, é um tanto curioso na obra, o fato do romancista não afirmar de vez que o romance se passa, em verdade, no município de Quixeramobim e, ao mesmo tempo espalhar tantas evidências sobre a verdadeira identidade do local no qual situa-se a história. Assim duas são as possibilidades a serem consideradas, possibilidades estas que se voltam ao sentido de preservação, quis o autor resguardar as pessoas envolvidas nos acontecimentos e evitar ferir certas suscetibilidades? Ou o seu sentido era meramente literário e desse modo pretendeu preservar a ficcionalidade? Infere-se que, se optasse pela confirmação de que, em verdade, a história referia-se à Maria Francisca, Oliveira Paiva perderia muito do ficcional. Assim, percebe-se que como bom realista-naturalista, Oliveira Paiva optou pelo “entrelaçamento” do histórico com o literário em nome da arte.

3.4 - A História romanceada e a História documentada

É com esses termos que o historiador Ismael Pordeus se refere ao drama ocorrido em Quixeramobim e romanceado por Oliveira Paiva. Na Quixeramobim do século XIX, são três os casos célebres de mulheres que, com vingança e

102 Embora haja outras passagens que se refiram ao fato aqui discutido - como a existência de três igrejas no município e os costumes de se enterrar mortos nas capelas, que corroboram a tese que a cidade é Quixeramobim- acredito que tal exposição seria deveras exaustiva.

perversidade, assassinaram seus maridos.¹⁰³ Maria Francisca de Paula Lessa - a Marica de Abreu -, rica fazendeira, esposa do Coronel Domingos Victor de Abreu e Vasconcelos, é uma das protagonistas de tais tragédias. De acordo com Pordeus, o Coronel Abreu é apresentado pela tradição oral como um pernambucano radicado no Ceará, um homem respeitável, rico e tranqüilo, que saiu de casa por desentendimentos com a esposa, Marica de Abreu. O coronel muda-se para a então vila de Quixeramobim, motivado por desconfianças sobre a relação de sua esposa com seu sobrinho, Senhorinho, também pernambucano. Conhecendo o caráter vingativo da esposa, o Coronel vai a Fortaleza e pede ajuda às autoridades policiais e passa, então, a ser protegido pela polícia local. Mas nem mesmo essa medida impede que seja morto em sua própria casa por seu afilhado Corumbé, que acaba por confessar tê-lo matado a mando de sua esposa Maria Francisca de Paula Lessa, a qual é presa no dia seguinte em sua fazenda Canafístula. Trocando os nomes e lugares envolvidos no acontecimento, é essa a história narrada por Manuel de Oliveira Paiva em *Dona Guidinha do Poço*.

Assim, não tomando por base somente o que reza a tradição popular, os documentos relativos à família de Marica de Abreu, a exemplo dos que se referem à criação do município, onde se desenrola o acontecimento, também podem ser identificados no romance. A fidelidade do romancista aos documentos é demonstrada, por exemplo, na “cópia” que faz do inventário do pai de Marica, Capitão-mor José dos Santos Lessa, no romance apresentados como pertencentes ao pai de Guidinha. O intuito do autor ao fazer isso é apresentar como as questões

103 Conforme mostrado por BARROSO, Gustavo. A verdadeira Dona Guidinha do Poço. In: *A margem da Literatura do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962. Joaquina Maria da Conceição e Helena Maciel celebrizaram também crimes idênticos aos de Maria Francisca.

do dinheiro e dos interesses econômicos são pontos fundamentais para o desenrolar dos acontecimentos. Vejamos como isso transparece em seu próprio texto:

Aqui vai o resumo de uma relação do que se lhe achou, imperfeita e truncada como o são geralmente os inventários, mas autentica (...)

OURO

Moedas de ouro de 20\$ e de 40\$ (estava apagado o algarismo).

Pares de fivelas de ouro cortado, 40 oitavas (a 2\$500 a oitava)

Idem, pequenas, 34 oitavas.

Par de fivelas grandes de liga, cortadas (não sei quantas oitavas).

Grande crucifixo com cruz de caixão, 14 oitavas.

Par de brincos, 5 e meia oitavas e 13 grãos.

Par de brincos com aro de gancho, 5 oitavas.

Par de brincos de gaiola, 7 oitavas menos 8 grãos.

[...]

PRATA

Jarro grande d'água de mãos lavrado a cinzel, 224 oitavas (a \$160).

Bacia, 312 oitavas.

Leiteira cinzelada, 112 oitavas.

Açucareiro cinzelado, 104 oitavas.

Tigela de lavar, 80 oitavas.

Cafeteira cinzelada, 288 oitavas.

Par de castiçais lisos, 168 oitavas.

[...]

Cobre

Tacho, oito libras.

Bacia de cozer doces, de sangria, dar água às mãos (latão).

Almofariz (bronze)

Bacia de barba (latão).

Um sino.

[...]

Ferro

Ferragens de carrapina. Serra braçal. Uma menor. Aço em vergas.

Serrote de serrar gado. Pás. Alavancas. Machados. Machadas.

Ferros de cova. Machadinhas. Espingardas, clavinhas, granadeiras.

Jogos de pistolas bronzeadas e correntes. Marcas de ferrar gado.

Giz de gizar gado. Chocalhos. Florete dourado de ponta direita, com o talim.

[...]

Bens imóveis

As terras das fazendas Poço da Moita, Amparo. Bom-Sucesso, Mazagão, Mulungu e Imboatá.

Cinco Prédio na vila.¹⁰⁴

O inventário aparece ao lado de outras evidências. No romance de Oliveira Paiva, Margarida Reginaldo de Oliveira Barros figura como filha do falecido Capitão-

104 PAIVA, op. cit., p.7-8-9

mor da Vila de Campo Maior de Cajazeiras: "Margarida, a primeira neta de Reginaldo, filha do Capitão-mor, casada com o Major Joaquim Damião de Barros".¹⁰⁵ Observa-se o batistério de Maria Francisca de Paula Lessa: "...nesta Matriz d S. Ant. de Quixeramobim baptizei a Maria, br. com id. De trez mezes fa. Legma., do Cap. mór José dos Santos Lessa".¹⁰⁶

As evidências, porém, não se restringem a esse documento, como se pode observar na passagem acerca do marido de Margarida: "Casada com o Major Joaquim Damião de Barros, um homenzarrão alto e grosso, natural de Pernambuco".¹⁰⁷ Igualmente Pernambucano, de um município chamado Goyaninha, era o marido de Maria Francisca. Ismael Pordeus, nos arquivos da Igreja de Quixeramobim encontra o seguinte registro:

Aos trinta de junho de mil oitocentos, e vinte e sette na fazenda Canafístula casei solenemente em face da igreja o Tenente Domingos de Abreo de Vasconcelos Junior, natural da freguezia de Nossa Senhora do Rosário da Villa de Goyanna.¹⁰⁸

Diante das evidências acima apontadas a respeito de Maria Francisca, confrontadas com as informações a respeito de Guidinha, pode-se confirmar que Guidinha é o nome fictício criado pelo escritor para contar a história de Marica de Lessa.

Manuel de Oliveira Paiva, porém, provoca algumas mudanças em relação à história oficial: "Casou Margarida, finalmente, aos 22 anos, já morto o velho Venceslau."¹⁰⁹ Consta, nos autos acima apresentados, que Maria Francisca casou-se em 30 de junho de 1827, enquanto seu pai, de acordo com Ismael Pordeus, faleceu

105 Idem, p.6

106 PORDEUS, op. cit., p.70

107 PAIVA, op. cit., p.6

108 PORDEUS, op. cit., p.81

109 PAIVA, op. cit. p.10

dia 26 de agosto de 1834, portanto ainda estava vivo o Capitão-mor na época das bodas de Marica. Outra informação no romance que não encontra correspondência com a vida de Maria Francisca é a informação de que seu pai era viúvo, em *Dona Guidinha do Poço*: “Os parentes se queixavam de que o Venceslau, **viúvo**, criou a menina absoluta”.¹¹⁰ Em verdade, a mãe de Maria Francisca sobreviveu nove anos à morte do marido. Mais uma informação relevante é a diferença de idade apresentada pelo romancista entre Guidinha e o Major Damião: “Esposando o Major Damião de Barros, uns dezesseis anos mais avançado que ela na idade.”¹¹¹ No romance, a diferença de idade é atestada como um dos fatores que levaram Margarida a se interessar pelo sobrinho, um moço jovem, bonito, muito diferente de seu marido já avançado na idade. O crime aconteceu no ano de 1853, quando o Coronel Abreu contava com 52 anos de idade. Assim, constata-se que este tenha nascido em 1801, como demonstrado no excerto apresentado; Maria Francisca foi batizada aos três meses de idade no ano de 1804, assim a diferença de idade entre o Coronel e sua esposa era de somente três anos e não dezesseis anos como consta no romance.

No romance *Dona Guidinha do Poço*, o narrador apresenta alguns “subterfúgios” como vistos, acima para justificar certos acontecimentos. A “estratégia” adotada pelo romancista de mudar algumas informações em relação ao drama da vida real demonstra a relação existente entre o real e o ficcional. De um lado, está o referente encontrado nos documentos e registros e, de outro, encontra-se a redenção à imaginatividade. Outro motivo que se pode indagar é o objetivo do romancista ao traçar o perfil de sua personagem. Ismael Pordeus aponta alguns motivos muito pertinentes que teriam levado Oliveira Paiva a modificar os dados do

110 Idem, p.10

111 Ibidem, p.11

drama real: o romancista tirou de Guidinha a vigilância materna e apontou-a órfã de mãe, criada sob os olhares complacentes da avó, tornando-a uma mulher cheia de caprichos; morto o Velho Venceslau, na época do casamento pôde Guidinha dispor de todos os bens de sua família e por último a já apontada diferença de idade, um dos motivos para justificar a traição.

O que se observa com isso é que o estudo do historiador Ismael Pordeus não conseguiu captar, relatar e comprovar diversos outros pontos trabalhados por Oliveira Paiva, dentre os quais podem ser identificados o papel da mulher, a influência da Igreja e as questões políticas da época.

Margarida (Guidinha) é uma mulher que se pode dizer à frente de seu tempo, envolvida em questões políticas, senhora de suas terras, temida e respeitada por seu povo. Nos documentos analisados e apresentados por Ismael Pordeus, tal fato não é muito claro, em verdade nem é mencionado. Sabe-se somente que Maria Francisca era rica e casou-se com o coronel Abreu, um homem sem posses. A mesma informação pode ser verificada no romance, no qual, porém está bem claro o caráter forte de Guidinha em oposição à passividade do marido.

Oliveira Paiva, ao apresentar sua protagonista como uma mulher influente e participativa nas questões políticas e sociais de sua época, desperta a atenção para o fato de que tal característica não foi suficiente para impedir que seu próprio povo se voltasse contra ela quando foi acusada de assassinar seu marido. Teria sido o senso de justiça que impeliu o povo? Como analisar a questão do trabalho da justiça diante de tal acontecimento? Tal questionamento remete às ocorrências apresentadas na obra que permitem indagar se a “escolha” de Oliveira Paiva, por tal evento histórico, foi acidental.

No que diz respeito à situação de Secundino perante a justiça, observa-se que, no romance, não é mostrado, em momento algum, hostilidade devido ao fato do “praciano” ser um fugitivo da justiça. Ao contrário, é clara a intenção de seus tios em livrá-lo das acusações que lhe são imputadas. Com esse fato, o narrador “tece” a história de modo a demonstrar como justiça, política e interesses estão associados. Como mencionado, Margarida era uma mulher ligada diretamente aos assuntos políticos da época. Pertencente ao partido liberal, diante da vitória dos conservadores não demonstra pesar, uma vez que sabia o benefício trazido por tal acontecimento a seu sobrinho Secundino:

Por bem ou por mal, foi chegarem fins de setembro e caíram os *liberais*, com a chamada dissolução das Câmaras. Guida sentiu que os seus iam ficar debaixo; mas eletrizou-a um raio de satisfação: o Secundino poderia brevemente ir às praias apresentar-se ao júri, porque a gente dele, que era *conservadora*, o punha na rua. Escreveu-se para lá. Responderam que o Secundino aguardasse o aviso. Insistiu-se. Por fim, já em fevereiro do ano seguinte, mandaram dizer que ele fosse para livrar-se na sessão judiciária de abril.¹¹²

De forma sutil, o narrador de *Dona Guidinha do Poço* vai apresentando a obsequiosidade da política cearense:

O Vigário, depois de levar um cantado, chamou a atenção do amigo para o que lhe havia tido por ocasião de escrever para os chefes conservadores do Rio Grande a respeito do Secundino. Podia garantir que não vinha precatória, mas não ficava bonito, a ele, padre e chefe de partido, que o rapaz, pronunciado por cumplicidade em um crime de morte, vivesse ostensivamente estabelecido em uma vila importante.¹¹³

Atente-se para as seguintes passagens referentes ao que o povo pensa a respeito de Guidinha:

¹¹² Ibidem, p.90 – Grifos do autor.

¹¹³ Ibidem, p.82

-Você não avalia – falou Tomás, na sua voz rouca – você não avalia os benefícios que esta mulher fez àquelas pobres criaturas.

(...)

Aqui o prisioneiro ergue a cabeça, empina-se e grita:

-Valha-me, Seá Dona Guidinha do Poço!

Era a voz do pobre Silveira, minha gente!

Com esta invocação fatídica, em uns manifestou-se um sentimento de piedade, em outros de indignação.

Todos conheciam a interseção de Seá Dona Guida era tiro e queda.

-Estás desarmada, Justiça! Murmurou consigo o subdelegado.

-Esta mulher é terrível. Não vejo na vila quem lhe resista.¹¹⁴

Tais referências à bondade e generosidade de Guidinha são apresentadas quando ainda não ocorreram as transformações políticas mencionadas na obra. O que se observa na passagem, principalmente na segunda parte, é, sobretudo, o poder pertencente à senhora do Poço da Moita, que permite que esta tenha influência, até mesmo, sobre a força policial. Isso pode ser explicado tanto pela supremacia política – os liberais ainda estavam no poder – quanto pela supremacia econômica. Historicamente é conhecido o papel da mulher nessa época, restrito às tarefas relacionadas ao ambiente familiar. É interessante analisar, no entanto, como o fato de ser mulher não impede que Margarida Reginaldo de Oliveira Barros possa dar “ordens” à justiça, sendo rica e influente. Diante de tais acontecimentos, infere-se que o papel da mulher, nesse contexto, está fora dos padrões históricos, ditados naquele momento. Essa afirmação, porém, não procede, uma vez que, o narrador, ao optar por essa representação de Guidinha fá-lo, talvez, com intuito de demonstrar como funcionam os esquemas políticos e econômicos da sociedade cearense.

Ao fazer parte dos que estão “por cima”, Margarida usufrui de poder e influência, esse *status*, no entanto, se modifica no momento em que é acusada de ser a mandante do assassinio do marido:

¹¹⁴ Ibidem, p.41 e 78-79

Guida entrou sobranceira pela rua Grande, o cavalo numa estrada alta. A chapelina um tanto para trás, deixando a testa quase ao sol. A saia de montaria, de bretanha, arfava ao vento, produzindo uma irritação estranha aquele pano branco de alma enlutada da população. Guida olhava a turba com admiração, que ao povo parecia petulância, e por vê-la açoitando o cavalo, diziam que ela acenava com o chicote para eles (...)

De repente, por uma terrível associação de idéias, uma voz exclamava:

-Olha a Naiú! Olha a Naiú! Lá vai a Naiú!¹¹⁵

Outro repete: Olha a Naiú! Mais outro, e o nome do assassino reles batia como uma chuva nos ouvidos da ilustre herdeira dos Reginaldos.

O vigário e o Juiz de Direito assistiram-lhe ao apeaar, à porta da prisão, para evitar algum desacato a pobre senhora.

Guida, com ar desconfiado, sorria para eles, velhos comensais dos bons tempos:

-Deixe doutor. Deixe, seu vigário. Este bom povo hospitaleiro de minha terra!

O vigário, retirando-se com o magistrado, ia dizendo pelo caminho:

-Vê, meu amigo Viu como surdiu aquele baixo significativo? Como essa canalha chamava Naiú aquela que para eles era mais do que, para nós outros, a mulher de Pedro II?¹¹⁶

Guidinha não teve a mesma oportunidade concedida a Secundino, também acusado de homicídio. O tom irônico conferido à passagem é patente. O narrador demonstra como o crime cometido faz com que o povo se volte contra a senhora que tanto veneravam.

Ao colocar, no momento em questão, duas figuras tão significativas, um juiz de direito e o vigário da freguesia, fica clara a intenção do autor de evidenciar que Margarida estava nas mãos de pessoas que não pertenciam “aos seus”. De um lado, o juiz, pertencente a ala conservadora, da qual Guidinha era adversária e de outro, a Igreja, moralizante, instituição para qual o adultério é crime tão grave quanto o homicídio. E tudo isso agravado pelo fato de ser mulher, Margarida Reginaldo de

¹¹⁵ Naiú é o assassino do coronel Damião.

¹¹⁶ PAIVA, op. cit., p.161-162

Oliveira Barros deixa de ser a poderosa senhora de Cajazeiras e passa a ser, para seu povo, a Naiú.¹¹⁷

Além das questões políticas e econômicas e da apresentação da figura da mulher na obra, os estudos de Ismael Pordeus não apreendem o papel que a Igreja desempenha no acontecimento. Oliveira Paiva, mais uma vez, “foge” do rigor documental e insere outros elementos chave em seu romance, como a figura do vigário, o Padre João Franco,¹¹⁸ que, embora conste nos documentos apresentados por Ismael Pordeus, não é destacado por este como alguém que tenha participação fundamental na tragédia que serve como tema para o romance. Com isso, entende-se que a imaginação deu instrumentos necessários a Oliveira Paiva para utilizar-se da figura do pároco como fundamentos para o desenvolvimento de sua história.

Percebe-se, nas descrições do narrador, por vezes, uma certa mordacidade quanto à figura do pároco, à medida que a ele se refere como “pai de família”. Menciona o fato do padre viver com uma mulher e também não deixa de evidenciar a cobrança dos donativos à igreja, refletindo a ganância desta por bem materiais.¹¹⁹ A figura do Padre se mostra nas primeiras desconfianças do adultério de Guida: “O Padre notara esse enrabichamento, e desconfiou do porquê, visto como a Guida pelo seu lado em toda sua conversa era Secundino para aqui, Secundino para acolá”.¹²⁰ O papel que o vigário desempenha contrasta com as atitudes de Quim, o marido traído, uma vez que é o vigário a personagem responsável pelas ações que

117 A questão da figura da mulher na obra começa a ser construída nas primeiras páginas. O narrador ao apresentar Guidinha, diz “ser ela de muitas liberalidades” quando solteira. Com isso percebemos, que embora faça todo um trabalho de construção de uma personagem forte, independente, desde o início já dá alguns apontamentos que levam o leitor a ver Margarida com certa desconfiança.

118 Convém lembrar que o Padre João Franco é uma personagem que Oliveira Paiva conserva com o nome registrado nos documentos de Quixeramobim.

119 Manuel de Oliveira Paiva, quando adolescente, entrou para Seminário do Crato. Expulso por um problema de indisciplina (recusou-se a denunciar um colega). Foi mantido preso pelo Pe. Reitor, fato que levou sua família a tirá-lo do seminário. Tal acontecimento ficou marcado na família de Oliveira Paiva. Talvez seja esse um dos motivos que o levam a ser um tanto mordaz com os assuntos que se relacionam à Igreja em suas obras.

120 PAIVA, op.cit. p.126

Quim não desempenha, como tomar atitudes em relação ao divórcio. As intervenções do Padre evidenciam o quanto a Igreja era capaz de interferir nos assuntos relacionados ao povo:

-Em primeiro lugar, continuou o Padre, ponhamos o caso em si. Esta matéria é delicadíssima. É preciso o maior cuidado contra o demônio da suspeita. Eu acho que, não tendo você uma prova inconcussa da infidelidade, não tem o direito de amuar-se por esse modo, assim do pé pra mão. Com prudência e sabedoria, tudo você poderá conseguir... E, meu amigo, o matrimônio é um sacramento, o que Deus junta o homem não separa...¹²¹

O que não fica muito clara é essa tentativa de pacificação do vigário. Em passagem anterior, da mesma forma irônica que usa para descrever o Padre, o narrador demonstra que pensa o mesmo, a respeito do “enrabiamento” de Margarida por Secundino,

-Do Secundino. É preciso fazê-lo retirar-se daqui. E diga: Não se pode recrutá-lo?
O padre prosseguiu sem responder. A resposta seria que não há só uma Maria no mundo. Ia o Secundino, podia aparecer-lhe outro pior.¹²²

Diante de tal pensamento do pároco, evidencia-se que a corrupção estava na figura de Margarida e não de Secundino. Se não fosse o sobrinho, com certeza o seu interesse se recairia sobre outro homem. Observa-se, assim, que a narrativa é permeada pelo pensamento machista e religioso de que à mulher caberia o papel de preservação da moral e que, ao homem permitiam-se atos de agravos. Mais uma vez, o narrador escolhe a figura do vigário como portador de tais pensamentos: “O Padre voltou a cabeça e lhe notou a fisionomia parva. Que queria aquele homem? Estava quase lhe dizendo que no seu caso a natureza ordenava que procurasse

¹²¹ Idem, p.128

¹²² Ibidem, p.127

uma mulher, por *despique*, e nunca um sacerdote”.¹²³ Até mesmo porque as atitudes e sentimentos de Padre João eram permeados pelo seu próprio modo de conduzir a vida, como se observa na passagem a seguir:

Pobre Major – ia dizendo consigo o Padre João – o teu leito nupcial nunca passou de uma obscenidade! Lá minha Maria, essa eu não posso tê-la na minha casa: é burra de padre, é amásia, é concubina, e os meus filhos são ilegítimos...O teu leito nupcial nunca passou de uma obscenidade, meu Major!

De fato, o Padre estava convencido de que a Guida sempre repugnara Quim, e de que ela o recebia com apetite carnal faminto, sim, mas não com gosto consciente do gastrônomo. Não equivalia isto a uma prostituição? Que de honesto podia haver realmente nesse leito matrimonial não purificado pela inclinação recíproca? Era prostituta, e daí para aquele adultério, um triz. Aquilo sim era obsceno.¹²⁴

O que se infere diante de tais passagens é que são dois os agravantes em relação aos pensamentos morais da época: em primeiro lugar, a uma mulher não é permitido nem mesmo conceber a existência de desejos carnis e, em segundo, o fato de ser um padre lhe dava certas “regalias”. Manter um relacionamento ilícito não era tão grave quanto se entregar ao marido simplesmente pelo desejo físico. Manuel de Oliveira Paiva propõe, assim, um desnudamento das ações do clero que, na obra, possui uma configuração fundamental no correr da trama.

São por esses meandros dos acontecimentos que o historiador Ismael Pordeus não conseguiu caminhar, uma vez que tais eventos brotam da imaginação criadora de Oliveira Paiva.

O autor de *Dona Guidinha do Poço*, por meio dos documentos – os mesmos que estiveram em mãos de Pordeus – consegue abstrair muito mais do que é mostrado nos autos processuais. Um exemplo dessa afirmação é tocante ao momento em que Ismael Pordeus apresenta o editorial do jornal “O cearense” a

¹²³ Ibidem, p.126 – Grifos nossos – Despique (ato de desforra, vingança, desafronta)

¹²⁴ Ibidem, p.144

respeito do crime: “Por desgostos domésticos vio-se o coronel Abreo obrigado à retirar-se no fim do anno passado por esta cidade com receios de sua esposa, com quem era casado há 20 e tantos anos”.¹²⁵

Em *Dona Guidinha do Poço*, tal relato é demonstrado na perspectiva de Margarida:

Era pois verdade tudo que lhe vieram trazer a respeito do marido! Bastavam aqueles bons ofícios do vigário para prova de que o Sr. Quim andava fora das estribeiras. Mesquinho, mentiroso e infame! Ir à Capital, com partes de doente, para queixar-se à polícia que o Secundino o queria matar e para pôr na lama a honra de sua mulher! Intentar divórcio contra ela?... por adultério?... Que estava sendo ela então para todo o Ceará, para todo mundo, que a ruim fama corre mais que o pensamento, senão uma morixaba?¹²⁶

A passagem acima funciona como um meio de semear a dúvida sobre a existência ou não do adultério cometido por Margarida. Os documentos relacionados ao julgamento de Maria Francisca, analisados pelo historiador Ismael Pordeus, mencionam o fato de a acusada ter negado até o fim de sua vida a culpa no homicídio. Com tais apontamentos Oliveira Paiva vai além do que os documentos poderiam dizer.

No primeiro capítulo do presente trabalho, é mencionado o fato de que os documentos são criados por aqueles que detêm o poder de determinado período histórico. Falar em documentos consiste em considerar a questão política que os mesmos encerram. Com isso, não há como deixar de considerar que os documentos criados a respeito da tragédia da família Lessa foram gerados em um momento específico e que, esses documentos desconsideram alguns pontos fundamentais

¹²⁵ PORDEUS, op, cit., p.42

¹²⁶ PAIVA, op. cit., p.143

para compreensão da história. Oliveira Paiva, desse modo, preenche-os aliando os recursos da imaginação e o momento histórico vivido.

Assim, a literatura da segunda metade do século XIX, período no qual *Dona Guidinha do Poço* foi concebida, caracteriza-se pelo objetivo documental das novas tendências científicas. Para compreender o motivo pelo qual o romancista recorreu a um acontecimento real para a tessitura de seu romance, basta atentar para o que o próprio literato entendia por fazer Literatura. Segundo a concepção de Paiva,

...Os artistas que se apegam de preferência à imaginação, êsses podem dizer e obrar o que quiserem porque não têm responsabilidade. Mas os que preferem abismar-se durante a vida inteira no seio da Criação e daí perscrutando as infinitas e imutáveis leis, fazem sentir aos semelhantes a beleza suprema da verdade, na tendência contínua para o real, para o inatingível, êsses têm o que perder. Quando êles deitam uma obra no mundo, são encarados como se um mundo lhes caísse das mãos, criado na incomparável expressão bíblica, à sua imagem e semelhança.¹²⁷

Desse modo, comprova-se que, para o romancista cearense, fazer Literatura não constitui somente o imaginar, tampouco o copiar, mas sim o recriar, *no rigor das leis naturais*, no rigor do verossímil. Os pontos analisados no presente capítulo permitiram verificar que o autor de *Dona Guidinha do Poço*, conseguiu, lançando mão do poder criativo (da mimese) aliar o histórico e o literário. E não fez somente isso, pois também transformou e recriou o histórico em nome do literário.

Os estudos do historiador Ismael Pordeus permitiram inferir, ainda, que, por mais que ambos os campos de estudo caminhem juntos, cada um possui suas especificidades. Em *Dona Guidinha do Poço*, embora seja conhecido o drama real, a narrativa não está prejudicada caso o leitor dele não tenha conhecimento. O romance de Oliveira Paiva termina quando Guidinha é presa; a pesquisa de Ismael

127 PAIVA, In MONTENEGRO, op. cit., p.14

Pordeus, porém, vai além. O relato vai até os últimos dias de Maria Francisca de Paula Lessa. Preso somente aos documentos, o estudo de Pordeus não permite a profundidade que se percebe no romance, quando Oliveira Paiva insere os pontos relacionados à questão política, religiosa e cultural. Para Oliveira Paiva a busca pelo retrato da verdade é uma responsabilidade do escritor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância do estudo da obra de Manuel de Oliveira Paiva se manifesta no momento em que valorizar escritores pouco estudados é de fundamental importância para os estudos literários. Haja vista que revisões são constantemente propostas. Vindo da terra de José de Alencar, Oliveira Paiva não conquistou a mesma notoriedade de seu conterrâneo, e isso não se deu por incapacidade criativa ou técnica, mas simplesmente porque não teve tempo para demonstrar, por meio de uma produção mais vasta, o quanto poderia contribuir para o enriquecimento da Literatura brasileira. Escritor com uma trajetória de vida marcada pelas lutas abolicionistas e republicanas, assim como pelas idéias científicas trazidas do Velho Mundo, o autor de *Dona Guidinha do Poço*, apesar dos infortúnios que cercaram sua obra, encontrou, de forma definitiva, seu lugar na historiografia literária brasileira.

O romance *Dona Guidinha do Poço* demonstra a imensa capacidade do romancista de tornar sua característica observadora uma aliada da construção literária. Seu trabalho como jornalista lhe deu a habilidade de extrair da realidade os acontecimentos exóticos, curiosos e interessantes. O diálogo entre o histórico e o literário, na obra do escritor cearense, forneceu elementos para a proposição de questões que regem as dúvidas acerca das fronteiras entre ambas dimensões. Ao conceber um romance a partir de um drama verídico, Oliveira Paiva demonstra que a Literatura tem a capacidade de fazer refletir, via ficção, uma realidade. O que se expôs nesse estudo foram alguns conceitos e características dos discursos literário e histórico e o modo como estes se apresentam no meio acadêmico. Foi exposto, ainda, como o trabalho do romancista, de um modo geral, muitas vezes foge do preceito de que a criação literária está diretamente ligada à pura imaginação.

A pesquisa de documentos e a análise dos costumes do povo fazem com que o escritor se aproxime do historiador. Assim, Manuel de Oliveira Paiva não foi somente um romancista, mas, sobretudo, um pesquisador, característica que o levou a recorrer aos documentos à procura de material para a criação de seu romance e que se mostrou bastante adequada para trabalhar a influência da corrente realista-naturalista. De acordo com Zola, para as tendências realistas/naturalistas a imaginação já não é mais a qualidade mestra de um escritor: “a história se compõe de todas as observações recolhidas, de todas as notas tomadas, uma puxando a outra, pelo próprio encadeamento da vida das personagens, e a conclusão nada mais é que uma consequência natural e inevitável”.¹

A pesquisa do historiador Ismael Pordeus, fundamental para o estudo realizado, denota que o plano do romance de Oliveira Paiva respeitou, em muitos pontos, o drama passional ocorrido em Quixeramobim, município cearense no qual o fato inspirador do romance se deu. Desse modo, Margarida (Guidinha), o Major Damião, o Sobrinho Secundino e Naiú aparecem para re(a)presentar, Maria Francisca (Marica de Lessa ou Marica de Abreu), O Coronel Victor de Abreu e Vasconcelos, Senhorinho (o sobrinho adúltero) e Corumbé (o mandatário do homicídio) respectivamente. O tratamento que Oliveira Paiva dispensou aos documentos foi, de acordo com Braga Montenegro, o que o salvara da mera documentação. O equilíbrio entre o real e o ficcional se apresenta no momento em que o escritor soube parar, ou seja, sua narrativa começa na apresentação da família de Guidinha até sua prisão visto que tudo o mais que pudesse ser dito, referente aos documentos, caracterizaria sua obra como mero relato jornalístico, anulando assim o efeito mítico e lendário de Guidinha e garantindo a “vitória” à

1 ZOLA. Emile. O Senso do Real. In: *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário; Editora da Universidade de São Paulo, 1995. – Críticas Poéticas; 3. p.25

ficção. Deixando um pouco de lado os documentos, Oliveira Paiva inseriu, como observado no capítulo 3, questões polêmicas relacionadas à sociedade. Lançando mão até mesmo da dúvida que cerca a efetivação do adultério.

Do mesmo modo como foi aos documentos, o narrador se manteve fiel à sua heroína. Mesmo presa, a conservou ativa e orgulhosa.

Guida entrou sobranceira pela rua Grande, o cavalo numa estrada alta. A chapelina um tanto para trás, deixando a testa quase ao sol. A saia de montaria, de bretanha, arfava ao vento, produzindo uma irritação estranha naquele pano branco na alma enlutada da população. Guida olhava a turba com admiração, e por vê-la açoitando o cavalo, diziam que ela acenava com o chicote para eles...²

O mesmo não se pode atestar sobre Maria Francisca que, depois de trinta anos de prisão, ao ser libertada, andava pelas ruas de Fortaleza vivendo de esmolas, um “molambo de mulher”, vítima das acusações de garotos que gritavam: “Olha a mulher que matou o marido.”

Desta feita, o romance *Dona Guidinha do Poço* desperta a discussão a respeito das relações entre a Literatura e a História no momento em que surgem as dúvidas a respeito de sua gênese: foi a História que serviu à Literatura ou foi a Literatura que serviu à História? Teria a História, por si, contado a tragédia dessa família do interior do Estado do Ceará? É fato que somente a partir do aparecimento da obra de Manuel de Oliveira Paiva que o drama de Maria Francisca veio à tona. Para a História, de linha racionalista e Positivista, talvez não fosse possível revelar toda a implicação humana e sociológica de tal fato. Mas, com as novas abordagens, que propõem novos objetos para a compreensão histórica, é possível que a Literatura cumpra um papel importante.

² PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Graphia, 1993. Série Revisões;6. p.161

Com isso, infere-se que a História não esgota o acontecimento. À História, principalmente na linha positivista, é resguardado o papel de transmissão de acontecimentos factuais do ponto de vista daqueles que detêm o poder. Já as novas tendências das teorias da História apresentam uma outra visão pertencente aos excluídos, aos que não possuem o poder e não ocupam “cargos importantes”. Para Maria Teresa de Freitas³ é a essa História que a Literatura pode remeter, principalmente quando exprime nostalgias, frustrações, temores e até mesmo simples detalhes considerados irrelevantes para o relato dos grandes acontecimentos históricos, característica da História Positivista. Assim, a tragédia da família Abreu figura como uma nova forma de se conceber o relato historiográfico e isso se dá por dois motivos: um por se referir a um acontecimento tido como corriqueiro, numa forma de história vista de baixo; e por propor uma possibilidade nova para a crítica dos costumes de uma época.

3 FREITAS, Maria Teresa. Romance e História. In: *Uniletras*. Ponta Grossa/PR, n.º 11, dez.1989, p. 109-118.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra; Almedina, 1984.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição Regionalista no Romance Brasileiro.(1857-1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980. (Série Universidade. Teoria Literária; 15)
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional: Festas, Bailados, Mitos e Lendas*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruno. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BEZERRA, Antônio. *O Ceará e os Cearenses*. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2001.
- BARROSO, Gustavo. A verdadeira Dona Guidinha do Poço. In: *A margem da Literatura do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001
- BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. Trad. Magda Lopes. In: _____ (org.). *A escrita da História*. Nova perspectivas. São Paulo/SP: UNESP, 1992, p. 15-38.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos da teoria e história literária*. 7 ed. São Paulo/SP: Nacional, 1985.
- _____CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____*Educação pela noite e outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000. p.213
- _____. *Formação da Literatura Brasileira- Momentos decisivos (1836-1880)*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; 1981, 2v

CANDIDO, Antonio. & CASTELO, José Aderaldo. *Presença Da Literatura Brasileira*. 9 ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1981.

CHAVES, Flávio Loureiro. Para a crítica de Manuel de Oliveira Paiva. *Organon*. Porto Alegre, UFRS, 12 (12): 99-112, 1967

COUTINHO, Afrânio & SOUSA, J. Galante. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: F. A. E., 1989, v. 2

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FACÓ, Américo. *Um livro e seu destino*. (Posfácio A Dona Guidinha do Poço). São Paulo: Saraiva, 1952.

FERNANDES, Frederico A. Garcia. *A voz em Performance: Uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira*. Assis, 2003, 384f. Orientadora Irene Lemos Gilberto – Tese- Universidade Estadual Paulista – UNESP.

FERREIRA, Antonio Celso. *História e Literatura: Fronteiras Móveis e desafios interdisciplinares*. In: Pós História. Assis/SP, , 1996, v.4.

FOULCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996 – Série Leituras Filosóficas.

FREITAS, Maria Teresa. Romance e História. In: *Uniletras*. Ponta Grossa/PR, n.º 11, dez.1989, p. 109-118.

GROSSMANN, Judith. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1982. Ensaio, 79.

HAMBURGUER, Kate. *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986. Coleção Estudos.

HANDA, Francisco. Discurso Histórico e Narrativa Literária. *Pós-História: Revista de Pós-Graduação em História – Universidade Estadual Paulista*. Assis, v 8, p.357-362, 2000.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1996

JUREMA, Aderbal. Ciclo Nordeste. In: COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Eduardo. *A Literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio; UFF – Universidade Federal Fluminense. 1986.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Irene Ferreira. 4. ed. Campinas/SP: Unicamp, 1994.

_____ (org.) *História: Novos Objetos*. 4 ed. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____ (org.) *A História Nova*. Trad. Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993

LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963, 7ª Série.

MAESTRI, Mário. História e Romance Histórico: Novas Fronteiras. *Novos Rumos*. Ano 17, Nº 36. 2002, p.38-44.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977-78.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *A Barca de Gleyre*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972, p. 235-6.

MONTENEGRO, Braga. Oliveira Paiva. *Luso Brazilian Review*. Madison: The University of Wisconsin Press, dez 1965, 3-28.

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Ática, 1974

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Graphia, 1993. Série Revisões;6.

_____. *Dona Guidinha do Poço*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Manuel de Oliveira Paiva. In: *Prosa de Ficção –de 1870 a 1920*. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio: Brasília: INL, 1973, 199-204

PINTO, Rolando Morel. *Experiência e ficção de Oliveira Paiva*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1967.

PLATÃO. Livro X: In: *A República*. Bauru: Edipro, 1994

PORDEUS, Ismael. *À Margem de Dona Guidinha do Poço – História Romanceada - História Documentada*. Fortaleza, 1963. Edição Fac Similar, Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceara, 2004.

PRADO, Adelmo Ferreira do. Imagens do Sertão no romance *Dona Guidinha do Poço* (Ceará final do século XIX). In: *Pós- História: Revista de Pós-Graduação em História* (Universidade Estadual Paulista). Assis, 2000, nº 8, Anual. ISSN 0104-1452. p. 109-118.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994.

RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). *Narrativa: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988

SANTOS, Pedro Brum. A Representação Histórica e as Fronteiras da Composição Literária. *Vidya*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Imaculada Conceição. Santa Maria, v 14, nº 14. p.7-15, Jul/Dez 1995.

SERAINE, Florival. *Folclore brasileiro:Ceará*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. FUNARTE, 1978.

SHARP, Jim. A história vista de baixo. Trad. Magda Lopes. In: BURKE, Peter. A escrita da História: Novas Perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Seus fundamentos econômicos. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984

TELES, Gilberto Mendonça. *A Escrituração da escrita*: Teoria e prática do texto literário. Petrópolis: Vozes, 1996.

TODOROV, Tzvetan. Os Gêneros do discurso. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1980.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na Literatura*: o caso Rubem Fonseca. São Paulo: Cortez, 2000.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*. Trad. Alípio de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

ZOLA, Emile. O Senso do Real. In: *Do Romance*: Stendhal, Flaubert e os Goncourt. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário; Editora da Universidade de São Paulo, 1995. – Críticas Poéticas; 3

FONTES:

<<http://www.fundaj.gov.br/docs/pe/pe0016.html>> Acesso em 24 Nov. 2004.

HOUAISS. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Editora Objetiva. Dezembro de 2001.