

Masculinidades femininas na literatura brasileira: Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço

HELDER THIAGO MAIA
Universidade de São Paulo

Resumo

A partir do romance *Luzia-Homem* (1903[2003]), de Domingos Olympio, e da novela *Dona Guidinha do Poço* (1899[2000]), de Manuel de Oliveira Paiva, e em diálogo com o aporte teórico de Zanello (2018), e as contribuições de Connel (1995), Halberstam (2018) e Kimmel (2016), buscamos entender como a literatura brasileira constrói a masculinidade de mulheres. Nesse sentido, investigamos as virilidades sexual, laborativa e guerreira, assim como buscamos inferir como essas personagens se entendem e são entendidas por narradores e outros personagens. Por fim, argumentamos como a masculinidade feminina ao mesmo tempo em que proporciona maior liberdade às personagens, termina por literariamente também produzir a morte. Assim, a masculinidade de mulheres parece se constituir como o intolerável para a literatura brasileira.

Palavras-chave: masculinidades femininas, Luzia-Homem, Dona Guidinha do Poço, literatura brasileira

Abstract

From the novels *Luzia-Homem* (1903[2003]), by Domingos Olympio, and *Dona Guidinha do Poço* (1899[2000]), by Manuel de Oliveira Paiva, and in dialogue with the theoretical contribution of Zanello (2018), and the contributions of Connel (1995), Halberstam (2018) and Kimmel (2016), we seek to understand how Brazilian literature builds female masculinity. In this sense, we investigate sexual, labor and warrior virility, as well as seek to infer how these characters understand each other and how they are understood by narrators and other characters. Finally, we argue that female masculinity, while it produces greater freedom for the characters, ends up literarily also producing death. Thus, the masculinity of women seems to constitute the intolerable thing for Brazilian literature.

Keywords: female masculinity, *Luzia-Homem*, *Dona Guidinha do Poço*, Brazilian literature.

Ainda que a masculinidade, como explica Michael Kimmel (2016:99), seja corriqueiramente entendida como algo inato ao homem (cisgênero) ou como uma essência eterna e atemporal que constitui todos os homens (cisgêneros) a partir de sua biologia particular, sabemos há algum tempo que a masculinidade é uma construção social possível de ser historicizada, não sendo nem estática, nem atemporal, nem dependente do falo. Como argumenta Kimmel, “A masculinidade não surge na nossa consciência através de nossa constituição biológica; mas é criada pela cultura” (Kimmel 2016:99), e, por isso, possui sentidos que variam tanto espacial quanto temporalmente, como também se constrói em oposição aos grupos considerados outros. Assim, a verdade é que a masculinidade de homens que costuma se apresentar como natural não passa de uma construção social naturalizada.

Enquanto dispositivo biopolítico que visa distribuir privilégios e violências, enquanto uma tecnologia de gênero e de subjetivação que organiza os gestos e as condutas, a masculinidade é um discurso que, mesmo se pretendendo natural e visando o privilégio do homem cisgênero e heterossexual, interpela a todos os sujeitos, incluindo mulheres cisgêneras e mulheres e homens trans. No entanto, enquanto no homem cisgênero a masculinidade é percebida como algo natural, ainda que esta precise ser constantemente produzida e provada, em mulheres cisgêneras e pessoas trans é entendida quase sempre como uma doença ou perversão. Apesar da violência e do desejo de morte desse discurso patologizante, podemos dizer que a masculinidade é, para todos os sujeitos, performada, agenciada e incorporada.

A partir das constatações de que as masculinidades hegemônicas são produzidas juntamente e em relação com outras masculinidades, como argumenta Raewyn Connel (1995:190), e de que as masculinidades dissidentes não são uma imitação ou cópia das masculinidades hegemônicas, mas formas (contra-hegemônicas) de viver o dispositivo da masculinidade, como argumenta Jack Halberstam (2008:94), interessa-nos aqui investigar como a literatura brasileira constrói masculinidades femininas, ou masculinidades de mulheres, a partir das personagens Luzia, do romance *Luzia-Homem* (1903[2003]), de Domingos Olympio, e Margarida/Guida/Guidinha, da novela *Dona Guidinha do Poço* (1899[2000]), de Manuel de Oliveira Paiva.

Ademais, a partir de Valeska Zanello (2018), que argumenta que o dispositivo de eficácia da masculinidade é formado por vários tipos de virilidade, dentre estas a sexual, a laborativa e a guerreira, interessa-nos entender não só como se constroem as masculinidades de Luzia e Guidinha, mas também tentar inferir como essas personagens se entendem enquanto identidade de gênero e como são percebidas pelos outros personagens e narradores. Nesse mesmo sentido, interessa-nos também a relação entre a masculinidade, liberdade e morte, uma vez que a masculinidade de mulheres ao desafiar o “dever ser” das mulheres parece ser responsável tanto pela morte de Luzia quanto pela condenação social de Margarida.

1. Luzia, entre a virilidade laborativa e a virilidade guerreira

Apesar de sua canonização literária se ter dado a partir da sua inclusão no ciclo dos romances da seca (Athayde 1922), e apesar de o ensino literário muitas vezes se restringir a essa chave de leitura, *Luzia-Homem* é um romance que permanece vivo na crítica literária justamente por engendrar diferentes leituras, seja a partir do naturalismo (Sussekind 1984, Cara 2013), seja a partir das donzelas-guerreiras (Galvão 1998, Oliveira 2001), seja a partir da lesbianidade (Mott 1987, Martins 1996).

Há, no entanto, dois aspectos ainda pouco elaborados pela crítica literária que pretendemos destacar em nossa análise: a masculinidade feminina da personagem Luzia e o romance como uma história de feminicídio. Apesar de não se tratar de

uma abordagem nova¹, entendemos que a masculinidade e o feminicídio de Luzia ainda são questões que não só precisam ser melhor desenvolvidas como também precisam disputar a hegemonia crítica literária sobre o romance.

Isto posto, de forma geral, podemos dizer que a masculinidade de Luzia é percebida pelas outras personagens e vivida em sua vida adulta a partir de três aspectos: a sua capacidade laborativa, a sua capacidade guerreira e o entendimento do seu corpo como virago. No entanto, cabe destacar que esse processo de construção de sua masculinidade remete à infância, uma vez que Luzia, além de exercer atividades consideradas como masculinas para ajudar o pai, também é vestida desde a infância com roupas entendidas como masculinas, como podemos perceber nesse trecho:

Desde menina fui acostumada a andar vestida de homem para poder ajudar meu pai no serviço. Pastorava o gado; cavava bebedouros e cacimbas; vaquejava o cavalo com o defunto; fazia todo o serviço da fazenda, até o de foice e machado na derrubada dos roçados. Só deixei de usar camisa e ceroula e andar encourada, quando já era moça demais, ali por obra dos dezoito anos. Muita gente me tomava por homem de verdade (Olympio 2003:50).

Essa infância de menino, que certamente ajuda a desenvolver a capacidade laborativa e guerreira, apesar de também ser uma necessidade de classe, é estimulada e entendida pelo pai como motivo de orgulho, ao passo que o entorno a reprovava (Olympio 2003:64). No romance, por exemplo, enquanto o pai contemplava orgulhoso o seu “braço direito”, sua “prenda que Deus me deu”, as suas companheiras recriminavam os modos “masculinos” de Luzia trabalhar, vestir e montar a cavalo (Olympio 2003:64).

Se a morte do pai e a seca agenciam o deslocamento de Luzia e sua mãe em direção ao litoral cearense, são os dezoito anos, e o conseqüente desenvolvimento corporal de Luzia, assim como o fim dos trabalhos como vaqueiro, que vão produzir a incipiente feminilidade de Luzia. Esse processo de feminilização da personagem também é imposto a partir de Matilde, mulher do promotor e protetora de Luzia, que faz o administrador de obras deslocar a mesma do trabalho braçal da construção civil, onde ela preferia estar, uma vez que este era entendido como trabalho de homem, para o trabalho de costura, entendido como trabalho de mulher, como podemos constatar abaixo.

Luzia baixou os olhos, e corou humilhada. Preferiria, à ocupação sedentária de costureira, continuar na faina de carregar água nos grandes potes, que estavam servindo de depósito, conduzir telhas em companhia daqueles infelizes, que vergavam ao peso de uma dúzia delas, ir às caieiras longínquas buscar tijolos nas altas tulhas [...] rolar pesados madeiros, grandes pedras, trabalhos que lhe exercitassem os músculos e lhe produzissem o atordoamento da fadiga. [...] Mas... era forçoso submeter-se à ordem do administrador (Olympio 2003:119).

¹ Sobre virilidade de mulheres e *Luzia-Homem*, consultar, por exemplo, Medeiros e Zimmermann (2014). Sobre feminicídio e *Luzia-Homem*, consultar, por exemplo, Carvalho, Carvalho e Nascimento (2019).

Luzia se sente forçada a se submeter às decisões de Matilde e do administrador de obras, apesar de também possuir agilidade e grande capacidade laborativa na costura (Olympio 2003:119-120). Esse deslocamento, ainda que não apague a sua masculinidade, afinal se trata de um processo de agenciamento e incorporação, começa também a produzir seus efeitos, o que mostra que muito da masculinidade de Luzia, como veremos adiante, se relaciona com a grande capacidade para realizar atividades que são consideradas masculinas.

O novo trabalho, portanto, não apaga a energia máscula de Luzia (Olympio 2003:117), mas há um imediato reconhecimento, pelos outros personagens, de Luzia como mais esbelta, mais graciosa, mais feminina e mais branca. Nesse sentido, podemos dizer que Matilde alcança os efeitos desejados, uma vez que Luzia passa a se aproximar, sem nunca habitar satisfatoriamente, as normatividades da branquitude e da mulheridade.

Sobre a branquitude, cabe destacar que Luzia é entendida pelos outros personagens como “morena” (Olympio 2003:12), enquanto ela mesma se entende como uma “mulher de cor” (Olympio 2003:107). No romance, assim como sua masculinidade, o seu pertencimento racial também é algo que a desumaniza, o que mostra como o racismo e o patriarcado se articulam e estruturam aquela sociedade. Nesse sentido, por exemplo, ao ser questionada sobre o testemunho de uma outra mulher contra o seu amado Alexandre, Luzia diz que é uma “pobre mulher de cor” e nada pode exigir de um “moço branco” (Olympio 2003:107).

Assim como conhece de que modo a branquitude interpela o seu corpo, Luzia também reconhece como as normatividades de gênero a interpelam e de que forma funcionam as hierarquias produzidas por essas normatividades. Nesse sentido, por exemplo, diante das acusações de assédio de Gabrina contra Alexandre, Luzia diz que se afastará de Alexandre porque “Em homem nada pesa, mas, em moça, tudo tiswa” (Olympio 2003:103). Apesar disso, Luzia tem uma relação ambígua com as normatividades de gênero, uma vez que ao mesmo tempo em que seu corpo vive as violências produzidas por essas hierarquias, também cobra de Alexandre que reafirme as normatividades da masculinidade.

Nesse sentido, por exemplo, ao mesmo tempo em que entende que as normatividades de gênero produzem uma “escravidão da mulher” (Olympio 2003:94), uma “aviltante” submissão feminina (Olympio 2003:83), ao mesmo tempo em que é entendida como alguém que ultrapassa as normatividades do feminino, por viver uma masculinidade feminina, e ser lida, por exemplo, como “mulher-homem” (Olympio 2003:14), em seu idílio amoroso com Alexandre, Luzia exige que, diante do choro do amado, ele se recomponha e “seja homem” (Olympio 2003:48). Assim, antes de tudo, enxergamos como Luzia, apesar de sua posição de precariedade social, agencia as normatividades da branquitude e de gênero.

Como argumenta Zanello (2018), as masculinidades hegemônicas historicamente se estruturaram, entre outras coisas, através da afirmação da virilidade sexual, que se organiza, por exemplo, na dominação sexual masculina, na misoginia, na homofobia e na poligamia masculina e monogamia feminina, através da afirmação da virilidade laborativa, que se organiza na glorificação do trabalho masculino e na

capacidade de prover uma família e acumular riquezas, e, por fim, através da virilidade guerreira, que tanto pode significar a capacidade de fazer guerra quanto a capacidade de defender a si próprio, à sua família e ao seu entorno.

No que se refere à virilidade sexual, ainda que entendendo o casamento como submissão (Olympio 2003:83), Luzia habita muitas das normatividades da feminilidade, respeitando, por exemplo, o celibato antes do casamento e o pudor com o seu corpo, o que a faz não só rejeitar investidas masculinas, mas também tomar banho como uma dessas “mães-d’água encantadas” (Olympio 2003:207), sempre afastada e em horários de pouco movimento, apesar do seu “corpo reluzente” e de suas belas e vigorosas formas (Olympio 2003:24). Ademais, Luzia entende que o “estigma varonil” a impossibilitava de amar, assim como a destinava ao trabalho (masculino) (Olympio 2003:84).

Assim sendo, é a grande capacidade de Luzia para realizar atividades consideradas como masculinas que constrói sua masculinidade feminina e a faz ser entendida como “mulher-homem” (Olympio 2003:14). A esse propósito, recorde-se Sojourner Truth, que, denunciando a condição da mulher negra escravizada, argumenta não só que o racismo e as normatividades da feminilidade a desumanizam, mas também não a reconhecem como mulher, entre outras coisas, pela grande capacidade de fazer tarefas que eram entendidas como masculinas (Hooks 2019:120). Luzia, como mulher não branca, também não é alcançada pela idealização da feminilidade branca, o que retira sua humanidade, ao mesmo tempo que é entendida como uma figura masculina. Como argumenta bell hooks,

Para explicar a habilidade das mulheres negras em sobreviver sem a ajuda direta de um homem e sua habilidade de realizar tarefas que eram culturalmente definidas como trabalho de “homem”, homens brancos diziam que as mulheres negras escravizadas não eram mulheres “reais”, mas criaturas sub-humanas masculinizadas (Hooks 2019:122).

No romance, para fazer jus à “ração” dobrada que recebia para alimentar a ela e à mãe doente (Olympio 2003:12), Luzia, entre homens esqueléticos da seca, põe os seus “músculos poderosos” e suas “energias varonis” (Olympio 2003:138), põe os seus “músculos de aço” (Olympio 2003:12), ao serviço do trabalho de construção da cadeia pública de Sobral, onde trabalha mais e melhor do que o maior Hércules daquela região. É o que podemos ver nesse trecho, onde é observada pelo francês Paul:

“Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça”.
Era Luzia, conduzindo para a obra, arruxados sobre uma tábua, cinquenta tijolos.
Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d’água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto. De outra feita, removera, e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários, que haviam tentado, em vão, a façanha e, com eles, Raulino Uchoa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza (Olympio 2003:11).

Se a virilidade laborativa pode ser entendida como a principal característica de sua masculinidade, e sua conseqüente desumanização, em *Luzia-Homem* os “músculos de aço” e as “energias musculares” também servem à virilidade guerreira, uma vez

que Luzia não só é capaz de se defender de “qualquer” ameaça externa, como também é capaz de fisicamente defender a sua família e terceiros. Certamente duas cenas são marcantes na construção dessa imagem de Luzia, a sujeição de um “touro sanhudo” pelos chifres (Olympio 2003:144) e a luta final contra Crapiúna (Olympio 2003:237). Na primeira cena, Raulino Uchoa, “sertanejo hercúleo e afamado” (Olympio 2003:11), tenta derrubar um boi pelo rabo, mas é atacado pelo animal, e graças à intervenção de Luzia não só o animal é submetido pelos chifres como também Raulino escapa da morte certa, o que pode ser observado nesse trecho:

Era uma canzoada de mulheres e meninos, gritando: Olha a Luzia-Homem, a macho e fêmea! O povo todo corria morro abaixo e eu também fui ver o que era. Você vinha subindo, trazendo nos braços Raulino Uchoa, quase morto, ensanguentado e coberto de poeira. Contou-me, então, o Antônio Sieba [...] o que se havia passado. O Raulino apostara derribar, a toda a carreira, um boi pelo rabo [...] mas, naquele dia, foi caipora: falseou-lhe o pé; o boi voltou-se como um gato e mataria o pobre-diabo se, dentre o povo, que disparava espantado, não surgisse uma moça afoita e destemida que agarrou o bicho pelas galhadas e o sujicou que nem um cabrito (Olympio 2003:32-33).

No trecho acima, onde escutamos a voz de Alexandre, percebemos que a heroicidade de Luzia não impede que a mesma seja motivo para chacotas e maus tratos (Olympio 2003:32). Nesse sentido, mesmo a virilidade guerreira estando ao serviço do seu entorno, seja na construção de um bem público seja na defesa física de um dos integrantes daquela comunidade, há um recorrente processo de desumanização da personagem, uma vez que essa masculinidade é vivida a partir de um corpo designado e entendido como corpo de mulher.

Na outra cena marcante de sua virilidade guerreira, Luzia, ao ser atacada por Crapiúna, assim como faz com o touro bravo, facilmente subjuga o seu assassino (Olympio 2003:237). No entanto, sabemos que a virilidade guerreira em Luzia é antes de tudo um sinônimo de desumanização, e, talvez, por isso também precise defender a sua feminilidade até os últimos minutos de sua vida. É assim que, ao tentar recompor a roupa rasgada por Crapiúna, ocultando o seio exposto, enquanto o submetia no chão, o feminicida aproveita-se de um breve instante e puxando Luzia pelo cabelo enfia em seu peito uma faca, como podemos ver em:

Aproveitando um movimento da rapariga para compor o traje, Crapiúna ergueu-se, e recuou de salto. [...] Os olhos, injetados, fulgiam de volúpia brutal, louca, fixando-se desvairados em Luzia, desgrenhada, o seio nu e as pernas esculturais a surgirem pelos rasgões das saias, caídas em farrapos.

Luzia conchegou ao peito as vestes dilaceradas, e, com a destra, tentou lhe garrotear o pescoço; mas, sentiu-se presa pelos cabelos e conchegada ao soldado que, em convulsão horrenda, delirante, a ultrajava com uma voracidade comburente de beijos. Súbito, ela lhe cravou as unhas no rosto para afastá-lo e evitar o contato afrontoso.

Dois gritos medonhos restrugiram na grot. Crapiúna, louco de dor, embebera-lhe no peito a faca, e caía com o rosto mutilado, deforme, encharcado de sangue (Olympio 2003:237).

Assassinada por um homem que a assedia sexualmente por muitas vezes, assim como faz o mesmo com outras mulheres (Olympio 2003:15), de quem tentou se afastar recorrendo às autoridades locais, o que lhe garante um distanciamento precário, mas

não uma proteção física real (Olympio 2003:15), Luzia é assassinada justamente quando a recuperação física de sua mãe permite que elas deixem a cidade fugindo de seu algoz. Crapiúna, no entanto, é um homem que “não se conformava” com “a impassível frieza da mulher-homem” (Olympio 2003:14), que não se conforma em ser rejeitado por Luzia, e mata nela tanto a sua feminilidade quanto toda a sua desobediência de gênero. O romance sobre Luzia é, portanto, parte da história da violência e do feminicídio brasileiro, uma vez que, deixando a seca como pano de fundo, narra, antes de tudo, como mulheres assediadas e violentadas não encontram na justiça uma real proteção, e terminam sendo assassinadas pelo patriarcado. *Luzia-Homem* não é necessariamente um romance elaborado como uma denúncia contra o assassinato de mulheres, no entanto, certamente, esse é um dos efeitos de sua leitura.

Por fim, é preciso dizer que o processo de desumanização de Luzia, e de sua masculinidade feminina, se completa também com o entendimento da personagem como uma “virago” (Olympio 2003:24), um termo polissêmico que produz diferentes entendimentos sobre o gênero e a sexualidade da personagem. Entre estes, talvez o mais corriqueiro seja a associação de virago à lesbianidade, o que certamente produz leituras como a de Luiz Mott (1987) e Wilson Martins (1996), que entendem a personagem como uma mulher lésbica.

É obvio que uma leitura de Luzia a partir da lesbianidade é disruptiva e potente, no entanto, em minha perspectiva, não há elementos no texto que apontem para o desejo entre mulheres, ao contrário, os afetos de Luzia estão direcionados a Alexandre, seja, por exemplo, quando sente ciúmes dele com Gabrina (Olympio 2003:104), seja quando se questiona se tendo “músculos poderosos” não os utilizaria “para defender o seu bem-querido” (Alexandre) contra o seu “espoliador” (Gabrina) (Olympio 2003:138), seja quando espera por um pedido de casamento (Olympio 2003:202).

Entendo, no entanto, que virago diz mais sobre o gênero da personagem do que sobre a sua orientação sexual, ainda que essas distinções não fossem tão claras nem na sexologia nem na medicina higienista do final do século XIX, disciplinas que no momento da produção do romance estavam em formação e se ocupavam das discussões (patologizantes) sobre gêneros e sexualidades dissidentes. Na verdade, médicos e sexólogos acreditavam que uma virago possivelmente também teria um desejo sexual “invertido”, ainda que virago dissesse respeito à masculinidade da mulher e lésbica/invertida dissesse respeito ao desejo entre mulheres. No entanto, como argumenta Simone de Beauvoir (2019[1949]:161), ao reler a figura da lésbica a partir de médicos higienistas e sexólogos do final do século XIX e início do XX, época de publicação do romance, não há “Nada mais errôneo do que essa confusão entre a invertida e a virago” (Beauvoir 2019:161).

Essa associação entre virago e lesbianidade, ainda que não necessária, mas esperada, também aparece no romance, como podemos ver no trecho abaixo. No entanto, em Luzia, como dissemos, não há nenhuma referência a uma amizade íntima ou ao desejo entre mulheres. Ao contrário, em *Luzia-Homem*, a virago vai ser explicada a partir da presença de características físicas corporais que são entendidas como masculinas, e narradas na obra como uma “monstruosidade”, um desvio da natureza, como o buço e a presença de pelos nas pernas e braços, mas também a partir

da capacidade guerreira e laborativa da personagem, como os seus músculos de aço e sua energia varonil, como já vimos.

Muitas se afastavam dela, da orgulhosa e seca Luzia-Homem, com secreto terror, e lhe faziam a furto figas e cruces. Mulher que tinha buço de rapaz, pernas e braços forrados de pelúcia crespa e entonos de força, com ares varonis, uma virago, avessa a homens, deveria ser um desses erros da natureza, marcados com o estigma dos desvios monstruosos do ventre maldito que os concebera. Desgraca que lhe acontecesse não seria lamentada; ninguém se apiedaria dela, que mais se diria um réprobo, abandonado, separado pela cerca de espinhos da ironia malquerente, em redor da qual girava o povilhéu feroz a lapidá-la com chacotas, ditérios e remoques (Olympio 2003:23-24).

No trecho acima, percebemos como as outras personagens associam virago ao gênero e à condição corporal de Luzia, que certamente levaria à lesbianidade, o que, no entanto, não se concretiza na obra. Além disso, também vemos muito explicitamente como a associação da personagem à ideia de virago a transforma em uma pária social. Luzia, quer seja entendida pelos leitores como lésbica ou hétero, quer como cisgênera ou intersexo, é, segundo o romance, uma vida matável, é uma vida sobre a qual ninguém choraria. Ser virago, naquele contexto, é ser socialmente descartável. Nesse sentido, é curioso que certa humanização de Luzia venha através de Teresinha que, após espioná-la tomando banho, diz que Luzia é mulher como ela, negando, portanto, sua condição de virago a partir de algo produzido pelo corpo. Segundo o narrador:

Teresinha não despregava dela os olhos, em êxtase de admirativa curiosidade. Deu-lhe a roupa, e, despindo-se sem o menor resguardo, banhou-se rapidamente. [...] – Agora sou sua defensora – continuou a outra torcendo os cabelos ensopados – Hei de punir por você em toda parte, porque vi com meus olhos que é uma mulher como eu, e que mulherão! (Olympio 2003:24-25).

Além da desumanizada através da “identidade” virago, Luzia é alvo de outras desqualificações a partir da afirmação de que não se trata de “mulher fêmea” (Olympio 2013:12), e sim de uma “mulher-homem” (Olympio 2013:14) ou de uma “macho e fêmea” (Olympio 2013:16). Apesar de entender a masculinidade como parte que a constitui, Luzia se incomoda com essas designações, especialmente com o nome “Luzia-Homem”. Segundo a mesma, é um nome detestado (Olympio 2013:20), que a envergonha porque o entende como “horrrível nome” e “cruel estigma”, o que provoca em Luzia sempre o ímpeto de responder com violência, como diz a personagem: “Às vezes tenho ímpeto de estraçalhar uma dessas criaturas perversas que me olham pelo rabo do olho, rindo pelo canto da boca, como se eu fora uma ridícula” (Olympio 2013:104).

2. Guidinha, entre a virilidade laborativa e a virilidade sexual

Publicado pela primeira vez como folhetim em Revista Brasileira, nas edições 17 a 20, de forma incompleta², entre 1899 e 1900, e não em 1891 como

² O texto publicado em Revista Brasileira tem uma divisão de capítulos diferente da edição publicada a partir do manuscrito encontrado por Lúcia Miguel Pereira. Em Revista Brasileira, publicou-se até o Livro VI, capítulo II, o que corresponde ao Livro V, capítulo I, do livro que conhecemos hoje, como podemos ver em: <<https://bit.ly/3e7M03B>>. Acesso em 20 dez 2021.

hegemonicamente a crítica literária tem repetido, *Dona Guidinha do Poço* é uma obra cuja primeira publicação já nasceu póstuma³, uma vez que o autor morreu em 1892, como podemos ver no trecho abaixo, que corresponde a uma nota de rodapé da Revista Brasileira quando da primeira publicação do manuscrito, na edição 17, em 1899.

É da penna do finado literato cearense Oliveira Paiva este interessante escripto que começa hoje a publicar a Revista Brasileira. [...] *D. Guidinha do Poço* é o produto desses estudos, feitos com amor, com dedicação e com a competencia que lhe davam os seus conhecimentos de sciencias e de letras, adquiridos por uma vontade forte ao serviço de uma intelligencia compreensiva, original e criteriosa. Oliveira Paiva falleceu no Ceará em outubro de 1892 – N. da R. (Revista Brasileira, edição 17, 1899:301).

Escrito a partir da história real de Maria Francisca de Paula Lessa (cf. Barroso 1956[1962], Pordeus 1961), cujo marido foi assassinado em setembro de 1853, e republicado como livro, a partir das pesquisas de Lúcia Miguel-Pereira, em 1951, o romance sobre Margarida Reginaldo de Oliveira Barros, a Guidinha do Poço (da Moita), tem sido tradicionalmente lido ora como um romance da seca (Bosi 1970[2017], Scoville 2011) ora como um romance naturalista (Miguel-Pereira 1950, Bosi 1970[2017]) ora como um romance realista (Brasil 1979, Moisés 2001[2016]), e mais recentemente a partir do tópico das donzelas-guerreiras (Sussekind 1984, Galvão 1998, Oliveira 2001).

Apesar de não se tratar de uma abordagem totalmente nova (Dantas 2013), interessa-nos analisar Margarida a partir das masculinidades femininas, uma vez que a construção da masculinidade da personagem não só precisa ser melhor estudada, a partir, por exemplo, das discussões sobre virilidade laborativa e virilidade sexual, mas também porque o romance é uma obra importante para pensarmos as masculinidades dissidentes. Nesse sentido, veremos que apesar de habitarem e em alguma medida também usufruírem de algumas poucas benesses do patriarcado, as masculinidades dissidentes nunca gozam completamente dos privilégios das masculinidades hegemônicas, assim como também pagam um alto preço por almejar os privilégios da hegemonia.

Em *Dona Guidinha do Poço* percebemos que a masculinidade feminina de Margarida está alicerçada tanto na virilidade laborativa, que pode ser entendida pelo exercício de atividades percebidas como masculinas, pela capacidade de prover a família e de acumular dinheiro, características que são toleradas pelo entorno da personagem, mas também pela virilidade sexual, que se organiza principalmente no exercício da não monogamia e na submissão do parceiro, que é entendido como passivo e feminino. Como veremos, é a virilidade sexual de Guidinha que provocará a sua ruína.

Apesar de em nenhum momento ser entendida como homem, afinal como diz o narrador “Margarida era muitíssimo do seu sexo, mas das que são pouco femininas,

³ Antes da publicação de Revista Brasileira, um brevíssimo trecho do romance foi publicado no jornal cearense O Pão da Padaria Espiritual, n. 30, em 1895, o que significa que essa edição também foi póstuma.

pouco mulheres, pouco damas e muito fêmeas” (Oliveira Paiva 2020:134), Guida experimenta sua masculinidade através do exercício de uma série de atividades que são consideradas, no contexto da obra, como exclusivas de homens. Nesse sentido, sua pouca feminilidade, ou sua masculinidade feminina, tem a ver antes de tudo com o fato de ela gerenciar livremente seus recursos financeiros, seja dispondo sem entraves de suas terras, por exemplo, quando doa uma fazenda a Secundino (Oliveira Paiva 2000:1664), seja doando dinheiro e comida aos retirantes que chegam à sua fazenda. Afinal como ela mesma responde ao marido, que se queixa de suas doações e cuidados, “- Eu dou do que é meu” (Oliveira Paiva 2000:181).

Nesse mesmo sentido, Guida vai não só gerenciar com grande liberdade o espaço doméstico da casa e da fazenda, com seu gênio forte e autoritário (Oliveira Paiva 2000:1012), inclusive surrando pessoalmente as pessoas escravizadas de sua fazenda (Oliveira Paiva 2000:498), o que explica como Guida habita os privilégios e exerce as violências da branquitude, como também vai ocupar e intervir no espaço público, seja interferindo na justiça, ao mandar soltar criminosos (Oliveira Paiva 2000:1484), seja interferindo na política, ao participar, ainda que limitadamente, das eleições (Oliveira Paiva 2000:1719). Além disso, Guida montava a cavalo e nadava, segundo o narrador, como homem (Oliveira Paiva 2000:119).

No romance, como já dissemos, a masculinidade de Margarida também vai se organizar em torno de sua virilidade sexual, afinal, como argumenta o narrador (Oliveira Paiva 2000:134), Guida ainda que não seja muito feminina é sexualmente muito “fêmea”. Este aspecto de sua masculinidade vai ser explicado, no romance, principalmente a partir da educação que recebeu, considerada como frouxa, e de muita liberalidade e desregramento (Oliveira Paiva 2000:105). Nesse sentido, por exemplo, nem o pai viúvo e nem a avó viúva controlam os horários de entrada e saída de Guidinha (Oliveira Paiva 2000:112), como também a casa é frequentada por muitos pretendentes, recebidos com liberalidades e carícias de Guidinha, ainda que a mesma tenha mantido a virgindade (Oliveira Paiva 2000:123), o que leva inclusive algumas famílias a afastarem os filhos pretendentes de Margarida (Oliveira Paiva 2000:127).

Em um momento em que predominavam os matrimônios arranjados com meninas se casando aos quinze anos, Guidinha não só decide se casar aos vinte e dois anos, uma vez que desejava desfrutar a vida (Oliveira Paiva 2000:35), como também decide com grande liberdade sobre quem seria o seu marido, sendo escolhido o Major Joaquim Damião de Barros, o Quim ou Quinquim, dezesseis anos mais velho, sem posses e por quem também não estava envolvida emocionalmente (Oliveira Paiva 2000:2408). Trata-se, portanto, de um casamento arranjado, mas decidido pela mulher, ao contrário do que ocorria naquele período, onde o corpo feminino era quase sempre uma moeda de troca familiar.

Nessa relação, da qual não há filhos, apesar do “instinto de maternidade” de Guida (Oliveira Paiva 2000:245), enquanto a mulher assume os papéis tradicionalmente masculinos de mando, controle e não monogamia, Quim assume os tradicionalmente femininos de submissão e monogamia. Da mesma forma, diante de uma possível infidelidade conjugal, quem pensa em suicídio e quem pensa

em divórcio é Quim (Oliveira Paiva 2000:2189), enquanto Guida planeja assassinar o marido para lavar a honra da família (Oliveira Paiva 2000:2964). Assim sendo, em todo o romance quem exerce a masculinidade hegemônica é antes Margarida do que o Major.

Apesar das cobranças sociais para que Quim exerça a sua masculinidade da forma mais tradicional e violenta possível, seja como sugere Miguelzinho, que afirma que Secundino e Guida merecem os tiros de Quim, afinal honra se lavaria na bala (Oliveira Paiva 2000:2212), seja como dá a entender o exemplo Lulu Venanço que mata a mulher com uma facada no peito, segundo o narrador, ou por ciúmes ou por a ter pego em flagrante com outro homem (Oliveira Paiva 2000:2562), quem efetivamente exerce a violência masculina é Guidinha não só por acobertar o feminicida Venanço, escondendo-o em sua fazenda, mas também por mandar assassinar o marido. Como diz Antônio, vaqueiro de Guida, naquela sociedade, lavar a honra (masculina) não era crime (Oliveira Paiva 2000:2569).

Se a virilidade laborativa é tolerada, a virilidade sexual de Guidinha é intolerável para o seu entorno, uma vez que é exercida por uma mulher. Nesse sentido, não só as pessoas, antes do crime, a isolam socialmente (Oliveira Paiva 2000:2870), como o padre local passa a entendê-la como uma prostituta, capaz de facilmente trair o marido (Oliveira Paiva 2000:2826). O próprio narrador também passa a chamá-la de “adúltera” de “coração pútrido”, nascida “pelo nenúfar do pântano” (Oliveira Paiva 2000:2148). É assim que diante do não exercício da violência masculina por parte de Quim quem passa a exercê-la é a própria sociedade.

Ainda que esse exercício da violência se dê em sua forma final através da justiça penal, o que pode ser entendido como uma espécie de modernização das penas, o romance deixa bem claro que Guidinha não está sendo punida apenas pelo assassinato de Quim, mas também pelo exercício de sua masculinidade, pelo exercício de sua virilidade sexual. Afinal, antes do suposto adultério e do assassinato, como mostra Luciana Dantas (2013:10), Margarida controlava a justiça, mandando soltar presos e revogando decisões de juízes, o que lhe é vedado após a transgressão ao casamento e o exercício da violência masculina diante de uma traição.

Por fim, é preciso dizer que Margarida entende os limites impostos pelas normatividades de seu gênero, ainda que não os aceite, e que o seu pai, apesar de não estimular a sua masculinidade, como acontece com Luzia, lamenta que sua filha não seja macho (Oliveira Paiva 2000:123). Assim, é o entorno que vai julgar o exercício da masculinidade de Guida e não a sua própria família. Essa cobrança social pelo cumprimento das normatividades de gênero e sexualidade aparece inclusive nas músicas, onde se fala, por exemplo, que aquela sociedade não quer nem homem de saia e nem mulher de calça (Oliveira Paiva 2000:1212). Nesse sentido, a sociedade pode até tolerar uma mulher mandona, uma matrona, mas não tolerará e exigirá vingança contra aquela que pretender usurpar e exercer a virilidade sexual. Há, portanto, limites ao gênero que são passíveis de punição inclusive quando se trata da “Senhora do Ceará”, da “Rainha” do Poço da Moita (Oliveira Paiva 2000:1284).

3. Palavras finais: a imperdoável masculinidade feminina

Como pudemos ver a partir de *Luzia-Homem* (1903) e *Dona Guidinha do Poço* (1899), a masculinidade feminina ao mesmo tempo que confere uma sensação de maior liberdade às mulheres, possibilitando que elas ocupem, no final do século XIX e início do XX, o espaço público, seja através do trabalho braçal seja através do trabalho de liderança e mando, termina por também contribuir para a morte física ou social dessas personagens, uma vez que essas masculinidades são apenas toleradas e nunca completamente aceitas. Como pudemos ver, os limites mais óbvios à tolerância das masculinidades femininas são principalmente aqueles relacionados ao exercício da sexualidade.

Em *Luzia*, por exemplo, a virilidade laborativa e a virilidade guerreira são toleradas porque não ultrapassam as normatividades da sexualidade feminina. No entanto, a manutenção dessas normatividades enfraquece a personagem e a leva à morte na luta contra o Crapiúna. Em *Guidinha*, a virilidade laborativa é tolerada, enquanto o exercício da virilidade sexual inicialmente leva a personagem ao isolamento social, e logo depois à condenação judicial, apesar dos apelos populares pelo seu enforcamento.

Em *Luzia*, a masculinidade também se constrói tanto a partir do seu corpo de virago quanto pelo estímulo paterno, enquanto, em *Guidinha*, a masculinidade é não só herdada do seu avô, antigo capitão-mor da região, como também é construída a partir de uma educação entendida como frouxa e excessivamente liberal. Nesse sentido, enquanto o pai de *Luzia* se orgulha da masculinidade da filha, o pai de *Guida* se lamenta pela filha não ser um homem. De forma contrária, no entanto, tanto o entorno social de *Luzia* como o de *Guidinha* condenam não só a educação das duas personagens, como também apenas toleram suas masculinidades.

Assim sendo, a relação triangular em *Luzia-Homem*, que se organiza em torno de *Luzia*, entendida como uma mulher masculina, Alexandre, entendido como um homem feminino, e Crapiúna, entendido como um representante do poder e da violência patriarcal, se repete em *Dona Guidinha do Poço* com *Guidinha*, entendida como uma mulher masculina, Joaquim, entendido como um homem feminino, e a sociedade de Cajazeiras, entendida como um representante tanto do poder quanto do exercício da violência patriarcal. Essa estrutura mostra como, diante da masculinidade falhada do homem cisgênero, haverá sempre um terceiro polo que exercerá por ele a autoridade, a violência e a hegemonia masculina.

Podemos dizer, então, que a masculinidade de mulheres na literatura brasileira, quando narrada, está sempre marcada pelo espectro da violência patriarcal, seja quando exercida por outrem, como Crapiúna matando *Luzia*, seja quando exercida pelas próprias mulheres masculinas, como *Guida* mandando matar *Quim*, o que mostra que a masculinidade de mulheres talvez seja intolerável para a patriarcal literatura brasileira.

Por fim, cabe destacar que enquanto no romance de *Olympio* (2003), *Luzia* sofre os efeitos desumanizantes tanto do racismo quanto das normatividades de gênero, em *Oliveira Paiva* (2000), *Guidinha* desfruta durante a maior parte do romance dos

privilégios do racismo e das normatividades de gênero. No entanto, ao ultrapassar o limite tolerado de sua desobediência de gênero, a virilidade sexual, Guida passa a sofrer os efeitos desumanizantes do patriarcado, afinal, como diz o juiz de seu caso, o crime da personagem a nivela a qualquer outra pessoa (Oliveira Paiva 2000:3192). Apesar disso, é óbvio que Guidinha, enquanto mulher branca, nunca será nivelada às pessoas escravizadas, uma vez que a desumanização dessas pessoas inclui cruéis castigos físicos, além de trabalhos forçados, o que nunca ocorreria à personagem.

Referências

- Athayde, Tristão de (1922), *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil.
- Barroso, Gustavo (1962), “A verdadeira Dona Guidinha do Poço”, in Barroso, Gustavo (ed.), *À margem da história do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 357–362.
- Bosi, Alfredo (2017), *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- Cara, Salete de Almeida (2013). “Luzia-Homem: um romance naturalista”, *O Eixo e a Roda*, 22:69–88.
- Carvalho, Ana, Mariana Carvalho, & Evilane Nascimento, (2019), “Feminicídio na literatura: via crucis de Luzia-Homem”. *Seminário de Iniciação Científica*, IF-Campus Tianguá, 1.
- Connel, Raewin (1995), “Políticas da masculinidade”, *Educação & realidade*, 20(2):185–206.
- Dantas, Luciana (2013), “Identidade e transgressão de gênero em Dona Guidinha do Poço”, *Anais do SILEL*, 3(1):1–16.
- Galvão, Walnice (1998), *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC.
- Halberstam, Jack (2008), *Masculinidade Femenina*. Barcelona: Egales.
- Hooks, bell (2019). *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos.
- Kimmel, Michael (2016), “Masculinidade como homofobia: medo, vergonha e silêncio na construção da identidade de gênero”, *Revista Equatorial*, 3(4):97–124.
- Martins, Wilson (1996), *História da inteligência brasileira*. vol. 5. São Paulo: Quatro.
- Medeiros, Márcia Maria & Tânia Regina Zimmermann (2015), “Mulheres íris, mulheres monstruosas: apontamentos sobre o romance *Luzia-Homem*”, *Em tempo de histórias*, 25:20–34.
- Miguel-Pereira, Lúcia (1950). *Prosa de Ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olímpio.
- Moisés, Massaud (2016), *História da literatura brasileira: do realismo à belle époque*. São Paulo: Cultrix.
- Mott, Luiz (1987), *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

- O Pão da Padaria Espiritual, n. 30, 1895. Disponível em: <<https://bit.ly/3mliPyH>>. Acesso em 20 dez 2021.
- Oliveira, Valdeci (2001), *Figurações da donzela-guerreira nos romances Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço*. Dissertação de Mestrado em Teoria e História Literária. Campinas: Unicamp.
- Oliveira Paiva, Manuel de (2020), *Dona Guidinha do Poço*. São José dos Pinhais: Estronho. Versão kindle.
- Oliveira Paiva, Manuel de (1899-1900), “Dona Guidinha do Poço”. *Revista Brasileira*, 17–20.
- Olympio, Domingos (2003). *Luzia-Homem*. São Paulo: Ediouro.
- Pordeus, Ismael (1961), “À margem de “D. Guidinha do Poço””. *Revista da Academia Cearense de Letras*, 30:13–156.
- Revista Brasileira (1899-1900), Edições 17, 18, 19 e 20. 1899-1900. Disponível em: <<https://bit.ly/3q9FOhq>>. Acesso em 20 dez 2021.
- Scoville, André Luiz (2011), *Literatura das secas: ficção e história*. Tese de doutorado em Letras. Curitiba: UFPR.
- Sussekind, Flora (1984), *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé.
- Zanello, Valeska (2018), *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação*. Curitiba: Appris.