



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**A VOZ TRANSGRESSORA EM DOÑA BÁRBARA E VIVA O POVO  
BRASILEIRO**

**LORENA GOIS DE LIMA CAVALCANTE**

**Abril de 2012**

**LORENA GOIS DE LIMA CAVALCANTE**

**A VOZ TRANSGRESSORA EM DOÑA BÁRBARA E VIVA O POVO  
BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Literatura e Interculturalidade, da  
Universidade Estadual da Paraíba,  
para a obtenção do título de  
Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Francisca  
Zuleide Duarte de Souza

**Abril de 2012**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

C376v Cavalcante, Lorena Góis de Lima.

A voz transgressora em Dona Bárbara e Viva o povo brasileiro [manuscrito]. /Lorena Góis de Lima Cavalcante. – 2012.

106 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação - CEDUC, 2012.

“Orientação: Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Sousa, CEDUC”.

1. Mulher. 2. Transgressão. 3. Literatura latino americana.  
I. Título.

21. ed. CDD 870

A dissertação de Mestrado intitulada *A voz transgressora em Dóña Bárbara e Viva o povo brasileiro*, de autoria de Lorena Gois de Lima Cavalcante, sob a orientação da Prof. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza, foi defendida publicamente, em 20 de abril de 2012, perante a Banca Examinadora composta dos seguintes membros:

*Francisca Zuleide Duarte de Souza*

Prof. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza – Presidente/Orientador

*Tânia Lima*

Prof. Dra. Tânia Lima – UFRN

*Rosângela Maria Soares de Queiroz*

Prof. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz – UE?B

## **Agradecimentos**

A meu esposo – presente em mais uma conquista da minha vida – meus pais, minha irmã, minha tia Luciene (UNEB) – que sempre me incentivaram em minha experiência acadêmica – às professoras e amigas Josilene Mariz (UFCG), pelo apoio e incentivo; Isis Milreu (UFCG), por compartilhar comigo seus livros e textos de sua pesquisa de doutorado da UNESP; à Patrício Nunes (UEFS), que me apresentou *Doña Bárbara*; às professoras Zuleide Duarte (UEPB) e Marinalva Freire (UEPB), agradeço pela efetiva e assídua orientação na realização deste trabalho, pela cuidadosa leitura, por suas críticas e sugestões. *Muchas Gracias!!!!*

Dedico esse trabalho a meu esposo Everton, meu amor, companheiro, amigo, minha família aqui em Campina Grande. Sua presença e seu companheirismo tornaram esses últimos meses de pesquisa menos cansativo, me brindando a cada dia com sua alegria e com seu amor.

## RESUMO

Em *A voz transgressora em Doña Bárbara e Viva o povo brasileiro* foi desenvolvida uma análise comparativa das personagens Doña Bárbara e Maria da Fé, dos respectivos romances – *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos e *Viva o povo Brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro –, com o objetivo de analisar os perfis femininos de tais personagens, apontando o papel transgressor das mesmas. Para isso, foram levantados os elementos que as aproximam e, também, os que as distanciam. Como exemplo desse último, percebe-se em Maria da Fé uma mulher virtuosa e em Doña Bárbara uma mulher completamente arbitrária, mas ambas representantes de uma nova condição feminina na ficção, aquela em que a mulher aparece no texto literário sob uma nova visão, ganhando voz e espaço. Por se tratarem de obras da literatura latinoamericana, foi necessário abordar questões referentes a este universo literário, bem como, informações sobre os autores e sobre as obras estudadas. Do referencial teórico usado para a pesquisa, José Luis Martínez, Walter Mignolo, Antonio Cornejo Polar, Donald L. Shaw e outros críticos da literatura latinoamericana foram fundamentais para estudar a história desta literatura que se desenvolve na América Latina; além de Flávio Aguiar e Sandra Guardini, que discorrem sobre o conceito de transculturação de Ángel Rama. E para a análise dos romances e do estudo comparativo das personagens foi de grande contribuição para este trabalho as ideias de Doris Sommer, Maria Gabriela Costa e Rita Therezinha Schimidt.

Palavras-chave: mulher, transgressão, literatura latinoamericana.

## RESUMEN

En *la voz transgresora en Doña Bárbara y Viva o povo brasileiro* fue desarrollada un análisis comparativo de los personajes Doña Bárbara y Maria da Fé, de las respectivas novelas – *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *Viva o povo Brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro –, con el objetivo de analizar los perfiles femeninos de tales personajes, apuntando el papel transgresor de los mismos. Como ejemplo de ese último, se percibe en Maria da Fé una mujer virtuosa y en Doña Bárbara una mujer completamente arbitraria, mas ambas representantes de una nueva condición femenina en la ficción, aquélla en que la mujer aparece en el texto literario con una nueva mirada, ganando voz y espacio. Para eso, se buscó estudiar los elementos que los aproximan y, también, los que los distancian. Por ser obras de la literatura latinoamericana, fue necesario abordar cuestiones referentes a este universo literario, bien como, informaciones sobre los autores y sobre las obras estudiadas. Del referencial teórico usado para el trabajo, José Luis Martínez, Walter Mignolo, Antonio Cornejo Polar, Donald L. Shaw y otros críticos de la literatura latinoamericana fueron fundamentales para estudiar la historia de esta literatura que se desarrolla en la América Latina; además de Flávio Aguiar y Sandra Guardini, que discurren sobre el concepto de transculturación de Ángel Rama. Y para el análisis de las novelas y del estudio comparativo de los personajes fue de grande contribución para este trabajo las ideas de Doris Sommer, Maria Gabriela Costa y Rita Therezinha Schimidt.

Palabras-llave: mujer, transgresión, literatura latinoamericana.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>09</b>
<b>1. A América Latina e sua Literatura</b> .....	<b>13</b>
1.1 Nascimento, Formação, Origens .....	13
1.2 Formação e nacionalização da literatura latino-americana: destaque para as décadas de 20 a 30 .....	19
1.3 O <i>boom</i> da literatura latinoamericana e o romance latinoamericano .....	21
1.4 Cultura, aculturação, transculturação .....	26
1.5 A literatura latino-americana: Contemporaneidade .....	29
<b>2. Doña Bárbara: o romance nacional venezuelano</b> .....	<b>32</b>
2.1 Rómulo Gallegos e seu legado literário e político .....	32
2.2 Uma história de usurpação e poder .....	36
2.3 Civilização <i>versus</i> Barbárie: o caminho para a modernização e o progresso em Doña Bárbara .....	41
2.4 A representação do imaginário popular <i>llanero</i> através dos mitos e lendas presentes na obra .....	45
2.5 A conquista da civilização: <i>Las cosas vuelven al lugar de donde salieron</i> .....	49
<b>3. Viva o povo brasileiro: romance histórico brasileiro</b> .....	<b>51</b>
3.1 O universo literário de João Ubaldo Ribeiro .....	51
3.2 O (re)contar da história – O embate ideológico representado pela luta de classes (opressor <i>versus</i> oprimidos) .....	54
3.3 Memória, identidade e testemunho em <i>Viva o Povo Brasileiro</i> .....	65
3.4 A cultura e as raízes africanas na formação do povo brasileiro .....	71
<b>4. Doña Bárbara e Maria da Fé: A voz transgressora</b> .....	<b>79</b>
4.1 A mulher na ficção: história, representação e transgressão .....	79
4.2 <i>A guerreira mítica e la devoradora de hombres</i> : uma análise comparativa em seu caminho para a transgressão .....	83
<b>Considerações finais</b> .....	<b>100</b>
<b>Referências bibliográficas</b> .....	<b>103</b>

## **Introdução:**

Esta pesquisa de teor comparativo – *A voz transgressora em Doña Bárbara e Viva o povo brasileiro* – teve como objetivo, analisar os perfis femininos das obras estudadas, apontando o papel transgressor das duas personagens em evidência: Doña Bárbara e Maria da Fé. A proposta de fazer um estudo comparativo com base em tais personagens surgiu a partir da análise do livro *Doña Bárbara* (1973) de Rómulo Gallegos, que traz como personagem central, Doña Bárbara, uma mulher transgressora que tem um papel fundamental dentro da trama. Considerando o perfil dessa personagem pode-se fazer um estudo comparativo, traçando o perfil de Maria da Fé, de *Viva o Povo Brasileiro* (1984). Duas personagens femininas de personalidade forte, em torno das quais gira a trama.

Fazendo uma rápida análise das personagens em evidência, são perceptíveis os traços que as relacionam: encontramos em Doña Bárbara uma mulher forte, destemida, determinada, capaz de tudo o que se possa imaginar, e que consegue impor respeito. Em Maria da Fé encontra-se também uma figura marcante, uma mulher corajosa, cheia de ideais e, ao contrário de Doña Bárbara, cheia de virtudes.

As obras *Doña Bárbara*, do escritor Rómulo Gallegos e *Viva o Povo Brasileiro*, do escritor João Ubaldo Ribeiro, são exemplos de representações do universo feminino na literatura, em que as personagens em análise chamam a atenção por sua posição de destaque, apresentando-se como mulheres marcantes, transgressoras e portadoras de um discurso que desmitifica a condição feminina. Com base na análise dos perfis femininos e transgressores das personagens Doña Bárbara e Maria da Fé, pode-se identificar traços perceptíveis da personalidade masculina. Ambas são mulheres bastante expressivas, que impõem respeito e que não se submetem ao poderio masculino; pelo contrário, os homens é que são submissos a elas. Logo, pode-se notar que duas obras, aparentemente distintas – uma venezuelana e outra brasileira –, conseguem dialogar no que tange às figuras femininas, tão destacadas de cada obra.

Por se tratarem de obras da literatura latinoamericana, sendo uma venezuelana e outra brasileira, faz-se necessário abordar algumas questões referentes a este universo literário, como – O que é a América Latina? Qual é a literatura que se desenvolve na América Latina? O que é a literatura latinoamericana? – O primeiro capítulo é dedicado

exclusivamente a esta literatura que se desenvolve aqui na América Latina, sendo dividido em cinco partes que abordam aspectos como: nascimento, formação, origens, o *boom* da literatura latinoamericana, o Romance Latino Americano, bem como o processo de transculturação baseado no conceito proposto por Ángel Rama e Fernando Ortiz. Todas estas questões serviram de embasamento teórico para o que foi abordado nos demais capítulos, uma vez que visa justamente situar a Venezuela e o Brasil dentro dessa diversidade literária encontrada aqui na América Latina. A revisão bibliográfica realizada buscou resgatar a história da literatura em nosso continente, a formação da literatura nacional e o estabelecimento de uma cultura própria que durante muito tempo esteve profundamente ligada à europeia. Para tratar dessas questões, além dos teóricos citados, buscamos em outros críticos da literatura latinoamericana (Walter Mignolo, Antonio Cornejo Polar, Donald L. Shaw, etc.) ideias que servissem como fundamentação para esse primeiro capítulo teórico.

O segundo e o terceiro capítulos dedicam-se a uma análise geral das obras – o segundo trata especificamente de *Doña Bárbara* e o terceiro de *Viva o Povo Brasileiro*. O primeiro momento versa sobre a fortuna crítica de cada autor, seu legado literário, contexto histórico, descrição de suas obras e a contribuição delas para a literatura latinoamericana. O segundo momento prioriza a análise das obras, com base na leitura/interpretação das mesmas e fundamentação com os textos teóricos.

Para o estudo da prosa galleguiana, que tem como temática central o embate ideológico entre civilização e barbárie, foi de grande contribuição o livro *Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina* (2004) de Doris Sommer, que faz uma abordagem crítica da obra em um de seus capítulos. O estudo feito, com base nas ideias de Sommer, buscou primeiramente situar a obra em seu contexto histórico, relevando a intenção do autor em retratar a Venezuela atrasada em termos sociopolíticos. Para isso, noções de civilização, modernização, urbanização e progresso foram trabalhadas ao longo do romance em oposição à noção de barbárie representada pela personagem Doña Bárbara, que representa a figura ditatorial e dominante do ditador Juan Vicente Gómez.

Exemplo de romance regionalista, a obra de Rómulo Gallegos apresenta uma linguagem peculiar dos homens dos *llanos* venezuelanos (espaço onde se ambienta a história), carregada de vocabulários e expressões locais. A cultura e costumes dos

homens dos *llanos*, também, são revelados a cada página. Com *Doña Bárbara* pode-se conhecer um pouco mais dessa região e de seus habitantes.

Centrado na disputa de terras entre Santos Luzardo e Doña Bárbara, o enredo vai se estendendo, dando forma aos valores citadinos *versus* aos valores campestres – a civilização sob a égide de Santos Luzardo e a barbárie chefiada por Doña Bárbara. A análise que começa com uma história de usurpação e poder termina com a conquista da civilização idealizada por Rómulo Gallegos com base em seus princípios democráticos, que lutava por uma Venezuela livre e moderna.

Em *Viva o povo brasileiro* o binarismo presente na obra é representado pela luta de classes opressor *versus* oprimido, liderados respectivamente pela classe dominante – os latifundiários, os que detinham o poder, os brancos – e pela outra frente – os pobres, negros e escravos, e assim como estes, todos os excluídos dos relatos triunfalistas da historiografia nacional (oficial). O terceiro capítulo trata deste sistema de oposição e mostra, por outro lado, o valor histórico e cultural do romance, inspirado nas raízes do povo brasileiro. Escrito por João Ubaldo Ribeiro desde 1982 e publicado em 1984, *Viva o povo brasileiro* é considerada uma das mais importantes obras da literatura brasileira. Sua temática está voltada para a formação cultural e a construção da identidade do povo brasileiro. Para discutir essa questão relevante na obra, alguns pontos foram de fundamental importância para este trabalho, como a Memória, identidade e testemunho, de acordo com o pensamento e as análises de Stuart Hall, Márcio Seligmann-Silva, Roger Chartier, Magali Sperling, Gabriela Costa e Mabel Moraña, sobre esses assuntos. Através da memória e do testemunho João Ubaldo Ribeiro faz um registro das representações históricas, e com a paródia, ele dá várias versões aos fatos históricos, questionando o passado.

A cultura e as raízes africanas, presentes na formação do povo brasileiro, são assuntos trabalhados também neste capítulo, uma vez que, encontra-se na narrativa ubaldiana várias referências a esse universo, dentre elas a religião, em que João Ubaldo Ribeiro descreve os deuses africanos repletos de magia, segredo e encantamento. Com isso, pode-se considerar a obra ubaldiana como uma Metaficção Historiográfica que trabalha com a memória, a vida, a cultura e a formação do povo brasileiro até sua constituição como nação.

Feita a análise geral das obras – contextualização, espaço, tempo, personagens, enredo, etc. – fundamentada em textos teóricos e reflexões de intelectuais e estudiosos dos assuntos aqui trabalhados, surge, então, o último capítulo, destinado à comparação das personagens aqui estudadas.

O quarto capítulo vem para aproximar as obras de Rómulo Gallegos e João Ubaldo Ribeiro, com o objetivo de estabelecer a comparação entre Doña Bárbara e Maria da Fé. Para isso os estudos de Literatura Comparada fizeram-se necessários, assim como também, algumas dimensões a exemplo de: estudos de gênero, a história da mulher, a mulher na literatura e o feminino em oposição ao masculino. Este capítulo trata especificamente do diálogo que *Doña Bárbara* e *Viva o povo brasileiro* estabelecem entre si, no que se refere às características das personagens principais dos romances, que se destacam na trama por se tratarem de duas mulheres transgressoras.

A fim de entender o universo dessas personagens, buscando nelas pontos que as aproximam, foram estudados o comportamento e a trajetória de ambas desde a infância, momento em que se dá a transgressão de tais personagens, marcada por fatos tristes e decepções sofridas. No caso de Doña Bárbara, em sua transgressão ela se torna uma mulher fria, insensível, incapaz de amar, dominadora e vingativa, sobretudo com os homens; e Maria da Fé torna-se uma guerreira, uma heroína, que passa a se sentir superior em relação aos homens, tão forte, tão destemida quanto a estes.

Rómulo Gallegos e João Ubaldo Ribeiro dão voz às suas personagens, portadoras de características determinantes que se aproximam da força e coragem masculina. Tanto Doña Bárbara como Maria da Fé têm seus poderes e posições superiores justificadas à luz dos fatos que levaram à transgressão e à concepção mítica e mágica que envolve essas personagens na narrativa. Com o estudo comparativo dessas personagens pode-se perceber que ambas se assemelham, entre si, no que tange ao caráter e à personalidade, considerando que são mulheres revolucionárias, que gritam pela liberdade, são destemidas, determinadas e fortes.

## 1. A América Latina e sua Literatura

### 1.1 Nascimento, Formação, Origens:

Ao estudarmos a literatura latinoamericana, alguns questionamentos nos vêm à mente: O que é a América Latina? Qual é a literatura que se desenvolve na América Latina? O que é literatura latinoamericana? Para entender um pouco acerca desse universo, buscamos em críticos e teóricos como Ángel Rama e Ana Pizarro embasamento para responder essas questões.

Quando falamos em América Latina, outro conceito que imediatamente relacionamos é o de cultura. Neste continente tão plural e cheio de peculiaridades, encontramos um ponto comum – a língua. Assim como a língua, a cultura hispânica vem de um mesmo berço: a cultura espanhola, salvo o caso do Brasil que foi colonizado pelos portugueses e que possui uma língua diferente, mas de mesmo tronco linguístico que a dos seus vizinhos. Sendo a cultura latinoamericana profundamente ligada e herdeira da cultura europeia e ocidental, faz-se necessário estudar alguns termos como aculturação, hibridismo e o conceito proposto por Ángel Rama, com base em Fernando Ortiz, de Transculturação.

A América Latina é pensada por Antonio Cornejo Polar como um conjunto vasto e heteróclito que em suas palavras: “[...] não se trata de uma comunidade homogênea, nem de uma nação com múltiplas etnias, mas de um continente com imensa diversidade.” (POLAR, 2000, p. 7). Assim, podemos entender, também, a literatura latino-americana como um conjunto heterogêneo, que segundo Cornejo Polar “[...] está formada por vários sistemas literários que são parte da heterogeneidade étnico-social da América.” (POLAR, 2000, p. 11). No âmbito da literatura latino-americana, encontram-se a literatura hispano-americana, que se entende como um conjunto das literaturas nacionais produzidas nos países americanos de língua espanhola depois de sua independência e a literatura brasileira, que teve sua nacionalização anteriormente à literatura hispano-americana por se encontrar em situação mais favorável em termos políticos, históricos e culturais.

Além dessas literaturas nacionais, em língua espanhola e portuguesa, há outros segmentos da literatura latinoamericana, a exemplo da literatura chicana, composta por escritores de ascendência mexicana, nascidos ou com residência permanente nos EUA, de escrita predominantemente inglesa. Na área andina (Chile, Bolívia, Equador e Peru, Colômbia e Venezuela) encontramos, também, literaturas orais em línguas nativas – que carecem de arquivos como toda produção oral da Antiguidade, embora poucos rastros ficaram, resultado de algumas fortuitas transcrições da palavra *quéchua* ao alfabeto latino – literatura popular em língua espanhola (oral ou escrita), esta reservada ao espaço do folclore e a literatura crioula, responsável, segundo Walter Mignolo, pela iniciativa do “processo de autodefinição como “americanos”, com suas possíveis variantes (hispano-, indo- ou latino-).” (MIGNOLO, 2003, p 185). Logo, pode-se dizer que a literatura latinoamericana, dentro de seus vários sistemas literários, abarca um conjunto de escritas originalmente em língua espanhola ou portuguesa, mas também em língua francesa, inglesa, *quéchua*, guaraní, *náhuatl*, *maya* e *aimará*.

O Brasil, único país de língua portuguesa no continente, segundo Walter Mignolo “foi incluído na América Latina não por causa da língua, mas por pertencer ao continente.” (MIGNOLO, 2003, p. 186). No caso do Brasil, assim como dos países hispânicos, só podemos falar de sua formação a partir da independência. Este país foi favorecido pela vinda da família real portuguesa que, sediando a corte no Brasil, tornou possível sua autonomização, saindo do estado de colônia.

A literatura latinoamericana, desde o princípio, esteve em permanente contato com a literatura européia, reproduzindo-a e espelhando-se nela; com a independência, viu intensificarem-se as tentativas em prol da afirmação de uma literatura nacional, apoiando-se em seus próprios pés com um *corpus* próprio e original. Oficialmente, constam como os primeiros registros literários na América os escritos, cartas ou diários dos colonizadores, também chamados de cronistas das Índias, embora se saiba que muito antes da fase da conquista, havia na América uma produção literária e cultural nativa, da qual hoje pouco conhecemos, devido às ações dos conquistadores que queimaram e destruíram tudo o que puderam encontrar.

De acordo com Cornejo Polar (2000), a literatura da conquista é constituída pela: literatura indígena, que narra a violência dos conquistadores e a destruição de suas terras; literatura hispânica de descobrimento e testemunho, caracterizada pelo teor

documental e fantástico; literatura popular espanhola, escrita em forma de coplas<sup>1</sup> e canções crítico-satíricas; literatura moralista dos espanhóis, que condenava a violência dos conquistadores e questionava a legitimidade da conquista; literatura oficial hispânica, escrita em forma de crônicas, relatava os acontecimentos da colônia para a metrópole; literatura espanhola catequística, caracteriza-se pelo gênero dramático e pela oratória sagrada; literatura inaugural do processo de transculturação, busca pela autenticidade literária, com base em futuros projetos nacionais. Nesse período, ainda não se podia falar em Literatura latino-americana, uma vez que as produções aqui feitas eram, em sua maioria, da colônia para a metrópole e escritas por europeus em sua língua materna. Dessa maneira, só podemos falar de uma literatura latino-americana após a independência das colônias americanas em relação à sua metrópole Espanha e Portugal.

Os cronistas das Índias eram assim chamados porque descreviam tudo o que encontravam aqui, servindo seus escritos como um documento de base para informar à Coroa o que se passava na colônia. Logo, as Índias haviam se tornado um lugar ideológico, político e, claro, econômico. Com seus escritos e suas descobertas, os cronistas das Índias incorporaram uma série de temáticas novas à literatura espanhola a partir de uma nova dimensão, ou seja, uma nova realidade, uma realidade concreta com que mantiveram constante contato. Deles se destacaram: Cristovão Colombo, José Oviedo, Francisco López de Gómara, Bernal Díaz del Castillo, Pedro Cieza de León e Fray Bartolomé de Las Casas. Vemos nestes escritores a necessidade de construir um discurso literário novo, capaz de adequar-se a essa realidade nova, à qual tinham que enfrentar. Dentro dessa perspectiva, Colombo deu início, com seu diário, aos primeiros registros literários feitos em Língua Hispânica na América. A partir de 12 de outubro de 1492, Colombo escrevia:

- “São estas ilhas muito verdes e férteis e de ares muito doces. E pode haver muitas coisas que não sei, porque não quero deter-me, mas penetrar e andar muitas ilhas para achar ouro.” O mesmo declarou: “Mas pareceu-me que era gente muito pobre em tudo... andavam todos nus como sua mãe os deu à luz... de tanto muito singular, amorosos e de fala doce.” (TAMAYO, 1979, p. 455-456).

---

<sup>1</sup> Poema lírico ou canção popular espanhola com estrofes pequenas e rimadas.



Embora conste como sendo os primeiros registros literários feitos na “nova terra”, a literatura dos cronistas não possuía um grande valor literário, pois era meramente descritiva, já que objetivava fazer apenas um levantamento de tudo o que se encontrava pela frente, como a fauna, a flora, os nativos, etc. Na Venezuela, o enviado pela Coroa espanhola para narrar a conquista da Província foi José de Oviedo que se destacou diante dos demais cronistas por seu estilo clássico e realista. A primeira fase da produção literária venezuelana está cheia de influências europeias. Mesmo independente em relação à Espanha, a Venezuela ainda mantinha resquícios de seu período colonial. Quem dá o primeiro passo à frente da tradição que insistia em copiar os moldes europeus foi o poeta Andrés Bello, grande figura inicial da literatura venezuelana, cuja contribuição foi imensa, principalmente pelo que se refere aos incentivos à independência cultural da América Latina.

Tais incentivos referem-se à defesa pela afirmação expressiva latino-americana e pela emancipação cultural. Andrés Bello era um defensor do “ideal americano” e incentivou outros escritores pela exaltação deste ideal na literatura, através de uma escrita que expressasse e falasse da América. Inspirados pelas ideias de Andrés Bello, seus sucessores venezuelanos: Juan Vicente González, Manuel Díaz Rodríguez e Rómulo Gallegos, figuras importantes da narrativa venezuelana, souberam evocar como poucos os princípios da independência de seu país em sua prosa nativista, costumbrista<sup>2</sup> e realista.

Compartindo do mesmo pensamento de Andrés Bello, Simón Bolívar e Ruben Darío eram defensores e idealizadores da unidade latino-americana. Eles tinham consciência da solidariedade continental, da necessidade de se criar um laço, uma união entre as nações emancipadas. Bolívar afirmava: “No podemos vivir sino de la unión”<sup>3</sup> (*apud.* ODDONE, 1993, p. 212), ele tinha um propósito unificador e organizador para América Latina. Bolívar defendia em sua luta a ideologia da integração latino-americana, que faz parte da realidade da América até o presente. Ruben Darío é outro nome importante nessa luta que também realiza inovações em busca desse ideal:

---

<sup>2</sup> Caracteriza-se pela pretensão de refletir uma realidade própria e de destacar seus defeitos.

<sup>3</sup> Não podemos viver sem ser da união.

Es el primero que quiebra la ortodoxia de la lengua metropolitana, aunque lo haga apelando a patrones franceses: su obra tiene un enorme impacto continental, renovando la poesía en lengua castellana e invirtiendo el sentido de las influencias que, por primera vez, van de nuestra América hacia España.<sup>4</sup> (SAGUIER, 1995, p. 567).

Essa iniciativa de Ruben Dario resultou numa consciência menos dependente da península por parte dos escritores americanos, criando circunstâncias histórico-geográficas e linguísticas próprias. Um exemplo disto é o poema *Martín Fierro* de José Hernández, no qual podemos reconhecer a americanidade através da cultura e da língua expressa nele. Logo, através dos trabalhos dos intelectuais como Andrés Bello, Simón Bolívar e Ruben Darío, é que começa a tomar forma a idéia de “americanismo e nacionalismo”, que nas palavras de Juan A. Oddone se entende pela “voluntad de convivencia diferenciada y autónoma, una toma de conciencia de las raíces y a su vez la continuidad de esa voluntad de diferenciación”<sup>5</sup> (ODDONE, 1993, p. 202).

No Brasil, também houve uma grande influência por parte da cultura e da literatura da metrópole, em nosso caso, a portuguesa. Aqui, os primeiros registros literários também foram feitos pelos cronistas enviados pela Coroa portuguesa, estes em pequeno número, ao contrário da América Hispânica se considerarmos a zona territorial. A produção literária aqui era intensa, pois além dos cronistas com sua literatura informativa havia também a literatura dos jesuítas, que eram as principais manifestações literárias do século XVI, conhecido como período quinhentista ou simplesmente *Quinhentismo*. Diferentemente do ocorrido com os vizinhos hispânicos, foi no Brasil que se formou mais cedo uma literatura nacional, autônoma e bem diferenciada. Como lemos:

O fato de praticamente ser um continente à parte, de dispor de uma língua própria, somando a longa decadência de Portugal, a miscigenação racial original do país, contribuíram fortemente para desenvolver os traços

---

<sup>4</sup> É o primeiro que quebra a ortodoxia da língua metropolitana, ainda que o faça apelando a padrões franceses: sua obra tem enorme impacto continental, renovando a poesia em língua castelhana e invertendo o sentido das influências que, pela primeira vez, vão de nossa América para a Espanha.

<sup>5</sup> Vontade de convivência diferenciada e autônoma, uma tomada de consciência das raízes e por sua vez a continuidade dessa vontade de diferenciação.

nacionais, instaurando uma literatura das mais diferenciáveis, autônomas, “nacionais” que o continente já produziu. (AGUIAR, 2001, p. 65).

A literatura brasileira de herança cultural lusófona foi inicialmente um desdobramento da literatura cultivada na metrópole, pois, com a colonização, a influência literária e cultural que o Brasil recebia vinha toda de Portugal, não havendo, pois, condições para uma produção literária brasileira autônoma. A imposição mais do que estrangeira é uma realidade do Brasil colônia e Império, uma vez que não se tinha, aqui, condições favoráveis em nenhum campo intelectual para legitimar a plenitude de autonomia brasileira, ainda que se ensaiasse sua emancipação intelectual.

Com os movimentos românticos, realista e, principalmente, com a Semana de Arte Moderna de 1922 (que acabou abrindo novos caminhos para a produção nacional), a literatura do Brasil foi se consolidando como uma experiência de feição nacional. A influência do Romantismo deu mais força ao movimento nacionalista. Com o Romantismo, buscou-se exaltar os indígenas e as belezas naturais do país, ocasião em que a literatura brasileira tomou formas próprias e originais. A temática dos romances se preocupava com o nacional e o regional, aparecendo personagens indígenas, mestiços e negros. Isso se deve a uma tomada de consciência em relação à nossa realidade, provocando nos autores brasileiros um sentimento nacionalista pela valorização dos elementos da terra. É possível, a partir de então, falar de uma literatura brasileira propriamente dita e de seu início, somente no período do romantismo por volta do final do século XVIII.

Por outro lado, o vínculo que se estabeleceu entre os países hispânicos contribuiu para o fortalecimento e a expansão da literatura latino-americana, sendo esta reconhecida mundialmente com obras traduzidas para diversas línguas e autores premiados. Todos esses fatores (geopolíticos, históricos, econômicos e culturais) eclodiram em uma contribuição fundamental para o conceito moderno de América Latina.

O termo América Latina remete a um conceito que, segundo César Fernández Moreno, “é ao mesmo tempo racial, cultural e político” (MORENO, 1979, p. XVI). Tal conceito reafirma o caráter racial e as trocas culturais aqui visivelmente presentes. Encontramos na América Latina uma mistura de raças e culturas. Antes mesmo da

chegada dos colonizadores, já havia aqui povos de língua, de cultura e origens diferentes. Então, a formação cultural da América Latina também carrega essas misturas e se caracteriza por sua mestiçagem e hibridismo cultural. Para Ángel Rama, o conceito de “América Latina” é contraditório e fugidio, já que para ele a noção de América Latina é a de um objeto a construir. Se tomarmos o vocábulo “Latina”, veremos que a posição de Rama diante do termo é plausível, já que a expressão se originou justamente no tronco linguístico em comum, uma vez herdada pela língua dos colonizadores, língua derivada do latim que, por sua vez, nasceu no Lácio:

O que é a América Latina? Em primeiro lugar, por que Latina? Toda a latinidade começou no Lácio, pequeno território adjacente à cidade de Roma, e foi crescendo em círculos concêntricos ao longo da história: primeiro, até abarcar o conjunto da Itália, ampliando-se logo até a parte da Europa colonizada pelo Império Romano, restringindo-se depois aos países e zonas que falavam línguas derivadas do latim, e transportando-se por fim ao continente americano que esses europeus descobriram e colonizaram. Deste modo, a América Latina viria a ser o quarto anel desta prodigiosa expansão. (MORENO, 1979: XVI).

Além do caráter latino que é sem dúvidas o mais coerente, outra origem possível para o termo vem da ideia da região – o fator geográfico também está presente aqui: a América Latina compõe de uma extensa zona territorial que vai da América central à do Sul. Toda essa região junta forma um grande bloco político e econômico que tem favorecido as trocas comerciais entre os países e gerado fontes de riquezas. Dessa maneira, a América Latina passou a ser vista, então, como uma pluralidade racial, cultural e política.

## 1.2 Formação e nacionalização da literatura latinoamericana: destaque para as décadas de 20 e 30.

No século XIX, os países latinoamericanos já eram formalmente independentes. Os primeiros contornos em busca da emancipação literária americana já haviam sido delineados pelos escritores e poetas, que em suas obras refletiam a expressão autêntica de nossa nacionalidade. Com isso, já podíamos falar de uma literatura propriamente latinoamericana. Esta literatura vivia um processo de

aprendizagem e formação, pois, mesmo com a independência da América em relação à Europa, ainda carregávamos o estigma da colonização, era necessário quebrar esse estigma e mostrar ao mundo nossa “cara”.

Estando livre e independente, a noção de identidade, a consequente criação de uma literatura nacional e de uma cultura original eram fatores fundamentais. Essa tentativa de conquista de uma emancipação literária e de uma cultura própria ganhou força em todo o continente, atingindo na literatura grandes contornos e ganhando cada vez mais espaço e destaque no universo artístico latino-americano, o que auxiliou na consolidação de uma cultura particular, característica e própria da América latina. “No primeiro terço do século, a literatura vai adquirir uma intensa carga ideológica que a faria participar de uma maneira destacada, do complexo processo de elaboração cultural.” (MARTÍNEZ, 1979, p. 63).

Essa febre nacionalista atingiu momentos diferentes na história do continente. No caso do Brasil, os românticos da primeira fase buscavam a todo custo o elemento nacional, exaltando a figura do índio – sem a figura do Cavaleiro fidalgo medieval, o índio serviu de arquétipo para a representação do passado nacional. Já na Venezuela, a exaltação do regional, da cultura local, do popular representado pelo caráter supersticioso, e dos homens dos *llanos* venezuelanos impulsionaram a busca pelo elemento nacional próprio e particular da literatura venezuelana.

Com a produção literária intensa na América Latina, esta parecia ter sido “conquistada” pela narrativa realista e regionalista. Grandes obras surgiram nessa época e com elas vieram os grandes autores, como Mariano Azuela no México, Manuel Gálvez na Argentina e Rómulo Gallegos na Venezuela. O século XIX latino-americano parecia ter sido tomado por grandes escritores, que já possuíam uma narrativa madura. *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, surgiu no ano de 1929, já no final da década de 20, e seu sucesso na América e no mundo foi estrondoso. A narrativa realista tinha alcançado seu auge:

Quando, sobretudo em 1929, surgiu *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, não poderia haver dúvida a respeito do desenvolvimento impetuoso de uma narrativa que encontrava o caminho adequado a seus propósitos estéticos e que simultaneamente conquistou, pela primeira vez no continente, o franco apoio do público leitor. (AGUIAR, 2001, p. 135-136).

A prosa realista na América Latina encontra forma no regionalismo, que é possível perceber até hoje nos narradores latinoamericanos contemporâneos como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa e João Ubaldo Ribeiro. Uma boa parte dessa narrativa regionalista era conhecida como “romance da terra” (grande expressão da literatura venezuelana) que se caracterizava pela admiração face à natureza bravia, à confrontação do homem com o meio físico, a oposição entre os conceitos de “civilização” e “barbárie”. Em suma, a maior parte desses “romances da terra” são reconhecidos como uma literatura política, denunciadora e reivindicatória. Como exemplos de autores que faziam parte dessa geração de romancistas, temos Rómulo Gallegos, Alcides Arguedas, José Eustacio Rivera, Mariano Azuela, Horacio Quiroga, entre outros. Considerados autores vanguardistas, esta geração de escritores foi responsável pela fundação do romance moderno na América Latina. Dotados de maior maturidade, estes apresentaram obras mais relevantes, que produziram uma ruptura com a tradição.

Claro que o regionalismo concebido como uma força criadora da década de 20 e 30 atendia aos níveis culturais da época, que buscava a conservação e o desenvolvimento das culturas locais, ao contrário do regionalismo produzido hoje, que se manifesta ao compasso do processo cultural construído na região, expandindo-se pelas fronteiras nacionais e continentais:

Dentro da estrutura global da sociedade latino-americana, o regionalismo acentuava as particularidades culturais que haviam sido forjadas em áreas ou sociedades internas contribuindo para definir seu perfil diferencial. Por isso mostrava propensão pela conservação daqueles elementos do passado que haviam contribuído para o processo de singularização cultural, procurando transmiti-los ao futuro como modo de preservar a configuração adquirida. O elemento “tradição”, incluído como um dos vários traços de toda definição de “cultura”, era realçado pelo regionalismo [...] tanto no campo dos valores como no das expressões literárias. (AGUIAR, 2001, p. 211).

O período da década de 20 a 30 foi decisivo para a narrativa moderna latinoamericana, principalmente a de 30, quando o impulso criativo dos autores da década passada ganha reforço com novas obras de autores realistas. As novas novelas realistas passam a focar o homem das cidades, não mais os habitantes dos campos, e no crescimento desordenado das cidades com os fluxos migratórios, tocando a prosa no universo dos proletariados. A escrita, agora, não está mais preocupada com as questões estéticas, ela torna-se mais enérgica e direta.

### 1.3 O *boom* da literatura latinoamericana e o romance latinoamericano:

Assim como o gênero romance, o *boom* da narrativa Latinoamericana é relativamente recente. Se voltarmos às origens do gênero, encontramos na narrativa espanhola o primeiro romance moderno *Dom Quixote de La Mancha*. Depois dele, a narrativa moderna expandiu-se, chegando à América, que deu forma e estilo próprios aos romances latinoamericanos. A consolidação da literatura latinoamericana deve-se também, à expansão do romance e seu estilo, que se apropria de todas as formas de expressão ganhando força e notoriedade no continente americano.

O sucesso do gênero que se faz cada vez mais moderno, está relacionado principalmente por apoderar-se de setores cada vez mais vastos da experiência humana da qual faz uma reprodução, buscando ser fiel aos fatos e dando um caráter verossímil à narrativa. “O romance tende irresistivelmente ao universal, ao absoluto, à totalidade das coisas e do pensamento; com isso sem dúvida alguma, uniformiza e nivela a literatura uma vez que não existe nada de que não possa tratar” (ROBERT, 2007: 13). Em outras palavras o romance é livre, na medida em que toca de imediato a totalidade da vida, compreendendo tudo e tudo dizendo.

Ao contrário de todos os gêneros constituídos com vistas a uma figuração, com efeito, o romance nunca se contenta em representar, pretendendo muito mais fornecer, de todas as coisas, um “relatório completo e verídico”, como se respondesse não à literatura, mas, em virtude de não sei que privilégio ou magia, diretamente à realidade. Assim ele trata espontaneamente seus personagens como personagens, suas palavras como tempo real e suas imagens como a própria substância dos fatos, o que vai ao encontro não de uma doutrina saudável da arte – em que a representação é ela própria assinalada no interior de um tempo e espaço convencionado: palco e cenários de um teatro, versos de um poema, moldura de um quadro etc. –, mas do

convite ao sonho e à evasão de que o romance faz, por outro lado, sua especialidade. (ROBERT, 2007, p. 49).

O romance, que é comumente definido como um gênero revolucionário e burguês, é livre e também democrático porque não se acha limitado na escolha de um tema e de uma forma. Ao contrário, sua temática é ampla e aberta, sendo possível tratar de qualquer tema. O romance não se vê preso a obstáculos nem a fronteiras, ele apodera-se da realidade humana, a qual conhece profundamente, descrevendo-a, apreendendo-a e interpretando-a. Das formas de arte, o romance é o que mais se aproxima da vida de uma pessoa real. Embora a realidade lhe seja inacessível, ainda assim, ele a toca, pois é capaz de representá-la, e isso ele faz muito bem.

Da liberdade do romance Marthe Robert afirma que:

Quanto ao mundo real com quem mantém relações mais estreitas que qualquer outra forma de arte, permite-se-lhe pintá-lo fielmente, deformá-lo, conservar ou falsear suas proporções e cores, julgá-lo; pode até mesmo tomar a palavra em seu nome e pretender mudar a vida exclusivamente pela evocação que se faz dela no seio de seu mundo fictício. (ROBERT, 2007, p. 14).

O romance é um gênero em si plural, se consideramos que ele é fantástico, realista, naturalista, utópico, etc. E que, por sua vez, por ser de caráter tão amplo, o tema do romance é difícil de definir. As possibilidades são inesgotáveis. Um exemplo é o romance *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, que é uma obra regionalista e tem um forte teor testemunhal e documental. Encontramos em *Viva o povo brasileiro* o registro histórico da formação de um povo. Com esse exemplo de João Ubaldo Ribeiro, pode-se dizer que o romance mantém uma relação com o real na medida em que ele busca representá-lo em seus traços mais fiéis possíveis. Logo, o romance trabalha com a transfiguração da realidade. É um convite à evasão, ao sonho, e esse convite pode se dar de algumas formas:

A ilusão romanesca pode ser tratada de duas formas: ou o autor faz *como se* ela não existisse em absoluto, e a obra passa por realista, naturalista ou simplesmente fiel à vida; ou existe o *como se* que é a sua principal segunda intenção e, nesse caso, a obra é dita onírica, fantástica, subjetiva, ou ainda classificada sob a rubrica mais ampla do simbólico. (ROBERT, 2007, p. 53).



O Romance latinoamericano que conseguiu adequar-se às condições culturais americanas, extraindo sua capacidade de adaptação e de transformação, ganhou forma e adquiriu cabal importância no século XX, graças a uma excelência artística e uma série de livros de autores importantes, que nasceram dentro dessa literatura em formação, como Rómulo Gallegos, José Eustasio de Rivera e Manuel Gálvez, só para citar alguns nomes. Com a autonomia do gênero, as narrativas latinoamericanas passaram por uma transformação que deu margens a suas formas próprias, não mais sendo estas relacionadas às narrativas européias.

O *boom* do romance latinoamericano se deve tanto aos romancistas fundadores dessa tradição literária como também ao público oriundo das classes médias da sociedade. Este público, desejoso de um maior desenvolvimento intelectual, passa a buscar, com mais intensidade, obras de autores nacionais que já estavam conhecidos mundialmente. “Al contrario de la vieja elite orientada tradicionalmente hacia la cultura europea y norteamericana, los nuevos lectores se interesaban primordialmente por su propio mundo con todos sus problemas acuciantes, y por lo común leían sólo en castellano.”<sup>6</sup> (SHAW, 1985, p. 18). Dessa maneira, a narrativa latino-americana ganha destaque dentro e fora do continente, caracterizando o que conhecemos como *boom* da literatura latinoamericana. Devido a esses romancistas, que cada vez mais cativavam as várias gerações de leitores, graças à qualidade de suas obras e seu talento narrativo.

Com a formação das literaturas nacionais o gênero ganha mais espaço no continente, conquistando um relevo especial com as grandes narrativas latinoamericanas, principalmente as obras regionalistas que buscam, no regional, a consolidação do elemento nacional, visando à representação de suas próprias características. A literatura latinoamericana procura com o elemento regional nacionalizar-se dentro de um molde realista. Este procedimento é bem aceito tanto no Brasil quanto no restante do continente. No caso da Colômbia e da Venezuela, duas obras são representativas desse momento, cujo tema dominante é a luta do homem com a natureza: a do colombiano José Eustasio de Rivera – *La vorágine* (1924) e a do venezuelano Rómulo Gallegos – *Doña Bárbara* (1929), “El éxito de estas novelas puede

---

<sup>6</sup> Ao contrário da velha elite orientada tradicionalmente em direção a cultura europeia e norte-americana, os novos leitores se interessavam primordialmente por seu próprio mundo com todas as suas inquietações, e normalmente liam somente em castelhano.

atribuirse, en parte al menos, al relativo equilibrio logrado por sus autores entre observación y técnica.”<sup>7</sup> (SHAW, 1985, p. 12).

O apogeu do romance latinoamericano é relativamente recente se considerarmos as produções europeias, por exemplo. Essa eclosão do romance latinoamericano se deve à autenticidade, à experiência, ao vigor do talento narrativo de nossos autores, como também à criação de um estilo próprio mais distanciado dos moldes europeus.

Os romances latinoamericanos romperam as fronteiras do continente e alcançaram uma difusão excepcional em sua própria língua e em numerosas traduções. Obras como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, ganharam o mundo e voltaram os olhos dos críticos para a América Latina. Aqui mesmo, encontramos uma notável geração de críticos que contribuíram, de certa forma, para a expansão da literatura latinoamericana: são os uruguaio Mario Benedetti (1920), Emir Rodríguez Monegal (1921) e Ángel Rama (1926).

O romance latinoamericano, em seu processo de ascensão, passou por uma série de transformações – rompeu com a tradição, se renovou, etc. “Tem-se observado com frequência que o romance é gênero de maturidade, não só na forma específica do grande romance realista do século XIX, com sua amplitude de mundo conhecido e vivido, mas também no romance clássico renascentista e nas formas modernas.” (AGUIAR, 2001, p. 53).

Em um período que compreende a década de 20 e a de 30, surgiram obras mestras da narrativa latinoamericana representadas por um grupo notável de escritores que faziam parte dessa tradição das letras latinoamericanas e que alcançaram legitimidade histórica como intérprete de sua cultura. Esses autores foram renovadores da narrativa latinoamericana, de uma visão da América e de um conceito da linguagem americana. Deles, destacou-se o venezuelano Rómulo Gallegos com seu romance da terra, que retrata o homem do campo.

A literatura venezuelana entrou para o cenário mundial com obras de autores como Gallegos, que apresentava justamente este novo tipo de romance, com a “cara” da

---

<sup>7</sup> O sucesso desses romances pode atribuir-se, em parte ao menos, ao relativo equilíbrio alcançado por seus autores entre observação e técnica.

América Latina, conhecido como “romance da terra” que tratava justamente da natureza do homem, sua rebeldia ou submissão. Com *Doña Bárbara* “La novela tradicional de la tierra, la novela *criolla* por excelencia, alcanzó su mayor grado de desarrollo, dando la prueba de lo más que podía dar.”<sup>8</sup> (SHAW, 1985, p. 22). O realismo presente nestas obras – de certa forma fundadoras de uma tradição literária hispânica – busca uma qualificação de testemunho ou documento, que segundo Mabel Moraña “sugiere la problemática de la legitimación de los discursos no dominantes, su funcionalidad y articulación en los distintos niveles de la sociedad civil”<sup>9</sup> (MORAÑA, 1995, p. 485). *Doña Bárbara*, de Gallegos, além desse forte realismo, traz também uma concepção mitológica expressa na figura da personagem central, Doña Bárbara. É justamente essa literatura mítica e de apaixonado testemunho que constitui o melhor da obra de Gallegos.

A linguagem do romance latinoamericano é envolvente, busca na ficção retratar em seus mínimos detalhes o cotidiano e a realidade circundante do universo latinoamericano. Em Rómulo Gallegos percebemos um realismo local, nacional e *costumbrista*, e neste caso se inclui Doña Bárbara, cujo tema central é o da luta contra a “natureza selvagem” que “faz com que o homem também o seja”. A linguagem de suas obras traduz seu estilo natural e social, descrito no impressionismo artístico e no realismo descritivo em suas obras.

A produção novelística da época (20-30) marcou um período em que buscava a consolidação do romance, aquilo que expressava a confiança no que era próprio do continente, dando margem à consciência latinoamericana. Logo, as portas do continente se abriram para a circulação das obras de autores que se fizeram conhecidos aqui e no mundo.

Desde a formação de nossa literatura, sempre houve uma novelística e romancistas importantes. Como já mencionado anteriormente, o gênero romance surgiu tardiamente na América Latina se considerarmos a produção em massa na Europa, mas apesar de ser considerado, aqui, como um “gênero tardio” conseguiu consolidar-se, adquirindo a mesma estabilidade que a poesia já havia alcançado há muito tempo no

---

<sup>8</sup> A novela tradicional da terra, a novela crioula por excelência, alcançou seu maior grau de desenvolvimento dando prova do mais que podia dar.

<sup>9</sup> Sugere a problemática da legitimação dos discursos não dominantes, sua funcionalidade e articulação nos distintos níveis da sociedade civil.

continente. De lá pra cá, muitas mudanças ocorreram e a literatura latinoamericana deixou de ser uma literatura marginal para ganhar o mundo.

Um dos aspectos mais característicos dessa narrativa contemporânea são os motivos políticos e sociais, que figuram entre as constantes da literatura latinoamericana. Dentro dessa temática, os autores encontram-se engajados em tratar de assuntos místicos, religiosos e urbanos, além das críticas e denúncias aos grandes problemas sociais da América Latina. Dos autores contemporâneos, alguns já aqui mencionados, destaca-se João Ubaldo Ribeiro, que discorreu sobre fatos históricos da Latino-américa para dar corpo a uma de suas principais obras – *Viva o povo brasileiro*.

Para Ángel Rama, o romance é um gênero incorporado pela América Latina da Europa. O romance se adaptou à nossa realidade, através de um processo de transculturação, resultando na criação de uma nova forma de romance: “Para Rama, é o romance o gênero que melhor possibilita, graças à sua liberdade formal e a seus recursos lingüísticos, a invenção de uma linguagem que recupera e incorpora formas populares ou indígenas ao discurso literário.” (AGUIAR, 2004, p. 88).

Os autores latinoamericanos começam a escrever romances que apresentam como temática sempre um assunto específico da sua região ou do seu país. Seus personagens passam a ter outra cara, suas falas são características da região que habitam, o cenário é outro, a situação é outra. É um novo romance, agora transformado, ou melhor, *transculturado* segundo o pensamento de Ángel Rama – que pensava o processo de transculturação como um projeto político, essencial para a nacionalização da literatura latinoamericana. Com essa transformação do romance, o autor passa a ter liberdade na escolha do assunto, da linguagem, da forma e do estilo que deseja imprimir em sua obra. Essa é a baliza da literatura nacional dos países latinoamericanos, essa é a literatura latinoamericana.

#### 1.4 Cultura, aculturação, transculturação:

Para tratar de literatura e estudos culturais, tomamos como base as ideias de Ángel Rama, um dos principais críticos da literatura latinoamericana, que sempre se preocupou em pensar a questão da América Latina. Sua originalidade, seu ponto de vista marcante deram margem aos estudos culturais da América Latina.

Ángel Rama chama atenção para o conceito de *transculturação* que, segundo ele, é o termo que melhor se enquadra no caso da América Latina, uma vez que se refere ao “processo no qual duas culturas em situação de encontro ou confronto, resultam modificadas, dando origem a algo novo, original e independente.” (AGUIAR, 2004, p. 87). Significa, pois, a formação de outra cultura a partir de processos transitivos de uma cultura a outra.

Entendemos que o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano *aculturação*, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma *desculturação* parcial e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturação*. (ORTIZ *apud* AGUIAR, 2004, p. 88)

A origem do termo *transculturação* deve-se ao sociólogo, antropólogo, crioulo e cubano Fernando Ortiz (1881-1969), que o empregou para compreender a História de Cuba e por questões analógicas à da América como um todo. Fernando Ortiz, com seu conceito de *transculturação*, contribuiu para transformar o discurso sobre raça em discurso sobre cultura, pensando na nação em termos de mestiçagem e na cultura em termos de *transculturação*. De acordo com pensamento de Ortiz, Walter Mignolo diz:

É bem sabido que o termo *transculturação* foi sugerido como uma alternativa preferível à noção de Bronislaw Malinowski (1943) de *aculturação* [...]. Enquanto *aculturação* apontava para mudanças culturais numa única direção, o corretivo *transculturação* visava chamar a atenção para os processos complexos e multidirecionais da transformação cultural.” (MIGNOLO, 2002, p. 233).

Em substituição aos conceitos correntes de *aculturação* e *desculturação*, Rama discorre sobre o termo *Transculturação* “como parte de um processo de formação nacional e de um projeto revolucionário e libertador para a América Latina”. (RAMA, *apud* AGUIAR, 2004, p. 95)

Graças ao empenho de nossos escritores que puderam colocar-se em pé de igualdade com seus coetâneos e de críticos latinoamericanos como Rama, o mundo pode conhecer o modo particular e específico da literatura latinoamericana que após

sucessivos processos de modernização e com o objetivo de resgatar as culturas locais e marginalizadas deu corpo há algo que é nosso.

Segundo Rama, nas obras literárias, o processo transculturador se realiza em três níveis diversos e complementares: o da língua, o da estruturação narrativa e o da cosmovisão. A utilização inventiva da linguagem através do resgate de falas e modos de expressão regional ou local, a incorporação do imaginário popular, de formas narrativas e temas próprios, o abandono do discurso lógico – racional em favor da incorporação de uma nova visão mítica – todas essas operações transculturadoras que, articuladas pelo romancista, resultariam numa síntese nova, superando os impasses dessa cicatriz de origem que é nossa condição de países pós-coloniais. (AGUIAR, 2004, p. 88-89)

O processo de transculturação, segundo Rama, foi fundamental para a construção de uma “literatura nacional”. O sistema literário latinoamericano, em seu processo de formação, contou com a difícil tarefa de seus escritores em construir uma nacionalidade numa língua “estrangeira” e numa cultura herdeira da europeia. Daí a busca pelo que é nosso, pelo elemento regional, local; personagens que representassem o homem latinoamericano, que refletissem a situação humana tal como é na América, colocando dessa maneira em evidência as diferenças que nos distinguem e caracterizam. Logo, os autores levaram a fundo o projeto “transculturante”, buscando representar em suas obras os valores de suas culturas regionais. O projeto “transculturante” representou uma ruptura e renovação das letras latinoamericanas.

Ter reconhecido a existência e a importância desse *projeto* é uma das particularidades desses escritores que testemunham seu processo de enraizamento nas culturas internas, voltadas para suas origens e substâncias da América Latina, porque só um contato muito estreito com seu funcionamento podia lhes permitir dar atenção a elementos lingüísticos e literários carentes de valorização artísticas. E ao mesmo tempo só uma percepção estética renovada que vinha da modernização do continente podia autorizá-los a recompor sobre aqueles elementos um discurso superior que se confirmava e enfrentava os produtos mais hierarquizados de uma literatura universal. (AGUIAR, 2001, p. 237 *grifo nosso*).

Escolhemos o caso de Rómulo Gallegos – em seu romance *Doña Bárbara*. Nele, Gallegos contrasta a ideia de civilização e de barbárie presentes nas figuras de Santos Luzardo e Doña Bárbara respectivamente. Luzardo, que chega ao campo depois

de uma grande temporada na cidade, tenta modernizar o campo, levando para lá o conceito de civilização e o modo de ver e pensar da cidade, tornado-se o mundo do campo permeável aos ecos que chegam da cidade. Em outro contexto histórico, no caso brasileiro, encontramos o exemplo de João Ubaldo Ribeiro que, em *Viva o povo brasileiro*, apresenta a ideia de “progresso” representada na figura da personagem Maria da Fé, que sai em sua luta a favor dos oprimidos e contra todo tipo de tirania.

Outro exemplo é o caso do Regionalismo latinoamericano, tomando o elemento regional como uma de suas bases fundadoras, que exprimiram o que de melhor havia na Latinoamérica em termos culturais e geográficos. O regionalismo, aqui, apareceu como uma contra-colonização, como um elemento transculturador na vida continental americana. O romance da terra é um exemplo de *transculturação* aplicado às obras literárias latinoamericanas, que traz como temática a natureza e o homem do campo, apresentando uma linguagem, personagens e expressões locais que valorizam as culturas regionais.

### 1.5 A literatura latinoamericana: Contemporaneidade.

Dada a diversidade de componentes, um grande problema enfrentado na América Latina foi justamente a formação de sua identidade, representada na literatura. A América, que era uma extensão da Europa do ponto de vista do ocidentalismo, funcionava como propriedade privada da economia e do imaginário Europeu. De acordo com Serge Gruzinski, o ocidentalismo foi uma empreitada multiforme que levou a Europa ocidental a fazer a conquista do Novo Mundo:

No hemisfério norte como no hemisfério sul, a cristalização da situação colonial deu-se no quadro de um vasto empreendimento de reprodução – a ocidentalização – que primeiro tomou a forma de um enxerto brutal dos modos de vida europeus, e em seguida se renovou, no correr do tempo, pois as transformações sucessivas que ocorriam na Europa ocidental foram repercutidas e adaptadas na América. (GRUZINSKI, 2011, p. 108).

Esse enfrentamento entre culturas, o idioma que os unificava, mas, que em certa medida era emprestado, causava um certo desconforto e estranhamento nos escritores, que buscavam a todo custo encontrar sua identidade cultural e as formas de expressá-las em sua obras. Mas, de todo modo, a conquista de uma literatura

latinoamericana trouxe ao continente o reconhecimento de uma literatura nacional e de sua identidade cultural.

Quanto à busca pelo elemento nacional americano, a Revolução Cubana também deu sua contribuição, uma vez que se configurou como um movimento político/ideológico na luta pela autonomia de Cuba, o que significou uma mudança radical e permanente para o país. Segundo Jorge Ruffinelli, “La Revolución Cubana tuvo una influencia poderosa sobre la acción intelectual de los escritores y su escritura literaria durante toda década de sesenta.”<sup>10</sup> (RUFFINELLI, 1995: 380). A literatura cubana<sup>11</sup>, inspirada pela Revolução, compartia idéias progressistas e antiimperialistas com respeito aos EUA, estando comprometida com o povo. Ainda de acordo com Jorge Ruffinelli, “La Revolución se tematizó en la literatura, como movilizadora de una conciencia y de una discusión necesaria sobre la función misma de la escritura literaria, su participación social, su significación histórica.”<sup>12</sup> (*idem*, p. 380).

A Revolução Cubana, que influenciou escritores e poetas na década de 60, deu lugar nos anos 80 a paródia – outra arma popular para subversão social – “Parodia de la historia oficial, de los discursos políticos, de las clases hegemónicas, de la cultura pop, de la visión burguesa del mundo, y parodia de la literatura. Pero siempre parodia contra el discurso autoritario establecido.”<sup>13</sup> (*ibidem*, p. 388). A paródia e a intertextualidade, que caracterizam a ficção latinoamericana dos anos 80, aproximava o leitor dos personagens através da linguagem, representando no romance o seu imaginário coletivo. Em termos culturais, essa relação leitor/personagem e o autor com sua escrita, representativa do social e do regional americano, deu a ficção uma identidade latinoamericana.

A literatura latinoamericana passou de um reconhecimento continental a internacional. Muitos romances de importantes nomes da literatura latinoamericana identificaram a Latino América no cenário literário mundial, a exemplo de “Cem anos

---

<sup>10</sup> A revolução cubana teve uma influência poderosa sobre a ação intelectual dos escritores e seu texto literário durante toda década de sessenta.

<sup>11</sup> A literatura cubana, uma referência da literatura latinoamericana, é conhecida mundialmente pelas obras de seus grandes autores Alejo Carpentier, José Martí e José Lezama Lima.

<sup>12</sup> A revolução se tematizou na literatura, como mobilizadora de uma consciência e de uma discussão necessária sobre a própria função do texto literário, sua participação social, sua significação histórica.

<sup>13</sup> Paródia da história oficial, dos discursos políticos, das classes hegemônicas, da cultura pop, da visão burguesa de mundo, y paródia da literatura. Mas sempre paródia contra o discurso autoritário estabelecido.



de solidão”, de Gabriel García Márquez e “Viva o Povo Brasileiro”, de João Ubaldo Ribeiro. Com uma rica experiência que traz consigo histórias e conflitos que envolvem sua nacionalização e afirmação, a literatura latinoamericana cresceu e se expandiu pelo mundo, deixando o estigma de periférica e inferior, passando a apresentar contornos mais firmes e seguros, a partir dos quais pode dialogar com outras literaturas do mundo. Enfim a população latinoamericana tem, hoje, uma literatura própria que expressa seu modo de ser e sua modernidade.

Durante décadas, a América Latina foi vista como um todo mais ou menos homogêneo, por compartilhar de um passado e de uma língua (em amplas zonas) em comum. Mas, superando as semelhanças, essa visão foi desfeita, uma vez que cada região tem sua história, suas particularidades linguísticas, culturais e sociais, bem diferenciadas e definidas. Outro fator igualmente importante e que não deve ser desprezado é o componente mestiço: a América Latina é um grande continente mestiço que, segundo Ricardo Latcham, é uma mestiçagem não só de raça, mas também de influências, aspirações e ideologias. Essa mestiçagem está presente nos poemas, nos romances, na pintura, nas artes, etc. A cultura latinoamericana é resultado dessa miscigenação, ou seja, a mistura de tradições, da música, da culinária, da religiosidade, enfim de todas as manifestações do povo latinoamericano. Com todos esses fatores, pode-se dizer que sob um Novo Mundo e uma nova perspectiva, surge uma literatura para o mundo representando uma nova cultura e um novo homem.

## **2. Doña Bárbara: o romance nacional venezuelano.**

### **2.1 Rómulo Gallegos e seu legado literário e político:**

Considerado um dos mais relevantes romancistas venezuelanos e um dos principais da literatura latinoamericana, Rómulo Gallegos (1884-1969) nasceu em Caracas e ficou conhecido por sua vida literária e política. Além de ser destaque na literatura de seu país, ele foi o primeiro presidente livremente eleito na Venezuela, no

ano de 1948. Seu engajamento político já anunciava tal feito – Gallegos começou cedo sua carreira política e antes de chegar à presidência foi deputado, senador, ministro da educação e presidente do partido democrático – “A partir de 1930 se inicia la aventura política de Gallegos que culminará con su elección como diputado en 1937 y como presidente de Venezuela en 1948.”<sup>14</sup> (GULLÓN, 1993, p. 587).

Sua participação como presidente da Venezuela foi curta, durando apenas nove meses, pois logo em seguida instaurou-se um golpe militar que o tirou do poder, obrigando-o a exilar-se em Cuba e depois no México. Sua vida política é marcada, também, por uma série de protestos contra o período de ditaduras vivido pela Venezuela. Desde a juventude de Gallegos, o país vinha passando por padrões de ditaduras implacáveis que se alternavam com regimes de pouca duração. Militante, o autor teve sua mais expressiva participação no regime ditatorial do general Juan Vicente Gómez, que se mostrou um dos piores ditadores que a Venezuela já teve. Como afirma Doris Sommer:

Em 1909, os intelectuais da geração de Gallegos tiveram esperança de mudança quando um jovem militar chamado Juan Vicente Gómez substituiu o presidente conservador, Castro. Para celebrar essa aparente alvorada, diversos leitores criaram um jornal chamado Aurora, em que Gallegos publicou um artigo atrás do outro sobre questões como princípios políticos, a necessidade de partidos, o respeito à lei. O otimismo era certamente infundado. Gómez acabou se mostrando um ditador tão cruel quanto outros que a Venezuela havia conhecido, porém, mais eficiente. E a reação populista dava voz novamente às exigências emancipatórias dos movimentos revolucionários de independência do início do século XIX. Mas, naquele momento, depois da experiência de longas guerras civis, seguidas de guerras de Independência, ficava claro que a liberdade sem estabilidade levaria de novo à servidão (neocolonial). (SOMMER, 2004, p. 334-335)

Juan Vicente Gómez passou um bom tempo no poder e durante esse período, em meio às revoltas e protestos contra seu governo, mandou alguns líderes para a cadeia e outros para o exílio. Essa tensão política na Venezuela, durante a ditadura de Gómez, exerceu uma pressão inevitável sobre Gallegos, que se viu forçado a sair do país,

---

<sup>14</sup> A partir de 1930 se inicia a aventura política de Gallegos que culminará com sua eleição como deputado em 1937 e como presidente da Venezuela em 1948.

exilando-se na Espanha, fase em que realizou sua melhor produção literária. Muitas de suas obras foram escritas em meio a esse fervor político e, claro, ele não poderia deixar de tratar nelas seus ideais democráticos.

Além de Rómulo Gallegos, muitos escritores hispano-americanos desempenharam papel importante na política de seus países. Há uma lista dos que ocuparam o posto de presidente e dos que chegaram a concorrer às eleições: o romancista e contista Juan Bosch, assim como Gallegos, obteve vitória esmagadora na República Dominicana em 1962 e, em 1990, Mario Vargas Llosa quase venceu a campanha pela presidência do Peru. Essa nova geração de escritores, engajada politicamente, era caracterizada como populista e assim conhecidos os seus membros como escritores/estadistas que tiveram a capacidade de intervir na história do seu país e de ajudar a construí-la – “Os escritores foram encorajados tanto pela necessidade de preencher uma história que ajudaria a dar legitimidade à nação emergente quanto pela oportunidade de direcionar aquela história para um futuro ideal.” (SOMMER, 2004, p. 22). Este grupo de escritores “populistas” do qual fazia parte Rómulo Gallegos tendia a celebrar as tradições locais, reagindo aos privilégios raciais e econômicos em seus países, com uma nova onda de ficção baseada na sociedade, chamada de *romance do solo*.

Seu compromisso social foi além de sua vida como político e como escritor, Rómulo Gallegos foi também um grande professor, lecionando em instituições importantes da Venezuela. Como um grande educador, ele não poderia deixar de transmitir para seus alunos os seus princípios e sua luta pelo país. Muitos desses discípulos o seguiram em sua luta contra a ditadura de Gómez: parte deles atuou nos tumultos de 1928, o que lhes acarretou o exílio em países da América e da Europa, assim como seu mestre, que partiu em seguida para a Espanha. Gallegos foi considerado o “pai” dessa nova geração. Ainda de acordo com Sommer:

Ele certamente teria preferido evitar o confronto, como fica evidente em sua estadia na Venezuela até 1931. Porém, quando Gómez insistiu para que Gallegos finalmente tomasse partido ao nomeá-lo senador pelo estado de Apure, o homem gentil, mas ético, não teve outro caminho a não ser sair. Ele seguiu seus alunos para o exílio, voltando em 1936 como o pai daquela nova geração. (*Idem*, p. 329).

Rómulo Gallegos juntamente com outros intelectuais e os estudantes, conhecidos como “a geração de 1928”, voltaram do exílio em 1936, por ocasião da morte do ditador Juan Vicente Gómez. Com o fim da ditadura de Gómez, o cenário político da Venezuela começava a tomar novos contornos. Apoiado por alunos e por uma grande massa popular, Gallegos ganha as eleições para presidente da Venezuela com uma vitória de mais de 80% dos votos. A experiência fora da Venezuela lhe dera bases para estabelecer políticas populistas e de base ampla. Logo, sua presença, sua ação, seu compromisso social e político deixaram pegadas e todos que o admiravam o seguiram em seu ideal.

A literatura foi a grande inspiração de Rómulo Gallegos. Ele dividiu sua atenção entre a política e o fazer literário. Seu legado se mantém vivo na literatura latinoamericana. Suas narrativas, além de elevar o gênero romanesco em seu país, romperam as fronteiras do continente, fazendo com que o mundo o conhecesse. Buscando sempre representar a Venezuela de seu tempo, seus romances eram relatos sobre a identidade venezuelana, seu povo, a selva e a região dos *llanos*. Através da escrita, Gallegos consegue expressar os dilemas nacionais, éticos e políticos do país. Seus princípios estão revelados em sua obra.

A produção literária do autor consta de contos, romances, dramas e ensaios, e caracteriza-se pelo *criolismo*, costumbrismo, naturalismo e realismo<sup>15</sup>. As temáticas de suas obras giram em torno destas correntes literárias que se fundamentam na crítica de costumes, na antinomia “civilização” e “barbárie”, na ética, na imoralidade e nas descrições de paixões, desequilíbrios e anormalidades. Seus romances, sob a perspectiva da crítica *criola* ou *regionalista*, tratam da terra americana buscando resolver o conflito entre a natureza selvagem e a necessidade de fazer dela uma civilização moderna.

Rómulo Gallegos dá seus primeiros passos como escritor com a publicação de *Los Aventureros* (1913), que é uma coleção de contos. O primeiro romance surge no ano de 1920 – *El último Solar*, história da decadência de uma família aristocrática que veio a ser reeditada no ano de 1930, com um novo título – *Reinaldo Solar*. Com o

---

<sup>15</sup> Criolismo: movimento de afirmação da América Latina que busca expressar suas raízes.

primeiro romance publicado, a carreira literária do autor ganha força e a cada obra sua publicada ele vai se destacando mais e mais no cenário literário venezuelano. Sobre a carreira literária de Gallegos, Ricardo Gullón afirma: “Hacia 1910 inicia su carrera literaria con la publicación de numerosos cuentos que encarnan y desarrollan las ideas expuestas en los ensayos y que se ampliarán después en las novelas.”<sup>16</sup> (GULLÓN, 1993, p. 587). Seu segundo romance foi *La trepadora* (1925), dessa vez chamando a atenção para personagens femininos que, a partir de então, tornaram-se a maior expressão da obra de Gallegos. Em *La trepadora*, a personagem central é Victória Guanipa, uma mulher ambiciosa e sem escrúpulos que o inspirou na criação da personagem de maior destaque – doña Bárbara – quatro anos depois. *Doña Bárbara* (1929) é sua obra de maior êxito que tem como cenário os *llanos* Venezuelanos. Sobre ele, diz Sommer:

Gallegos nos diz ter sido inspirado a escrever durante uma visita a uma das fazendas de Gómez e, de modo mais geral, nos diz que decidiu fazer a história se passar no llano porque foi lá que caudilhos locais (Gómez e outras versões menores dele) dominavam espaços enormes e geralmente vazios. Era também onde, além de criar gado, eles criavam exércitos pessoais que ameaçariam periodicamente a civilização na capital. O llano indomado adquire, então, o nome de mulher como protagonista de Gallegos. (SOMMER, 2004, p. 336)

Ainda sobre *Doña Bárbara*, Donald L. Shaw trata do sucesso de vendas e de edições em toda Latinoamérica, configurando-a como uma das mais importantes obras do continente:

De *Doña Bárbara*, hasta hace poco, las ediciones fueron sucediéndose a un ritmo de una cada ocho meses aproximadamente. Hasta El triunfo de Borges y García Márquez con *Cien años de soledad*, ninguna otra obra literaria latinoamericana en prosa se vendió tanto como *Doña Bárbara*, ni hubo ninguna que se empleara tanto como libro de texto.<sup>17</sup> (SHAW, 1985, p. 22)

Outros grandes sucessos seguiram *Doña Bárbara*, *Cantaclaro* (1934) e *Canaima* (1935), que refletem a vida do campesinato venezuelano. Posteriormente, publicou

<sup>16</sup> Por volta de 1910 inicia sua carreira literária com a publicação de numerosos contos que encarnam e desenvolvem as ideias expostas nos ensaios e que se ampliarão depois nos romances.

<sup>17</sup> De *Doña Bárbara*, há pouco tempo, as edições foram sucedendo-se a um ritmo de uma a cada oito meses aproximadamente. Até o triunfo de Borges e García Márquez com *Cem anos de solidão*, nenhuma outra obra literária latinoamericana em prosa vendeu tanto como *Doña Bárbara*, nem houve nenhuma que se empregasse tanto como livro de texto

*Pobre negro* (1937), *El Forastero* (1942), *Sobre la misma tierra* (1942), *La brizna de paja en el viento* (1952), *La posición en la vida* (1954) y *La doncella y El último patriota* (1957), que lhe deu o prêmio Nacional de Literatura. Seu último romance foi *Tierra bajo los pies* (1973), obra que saiu postumamente, escrita no ano de 1952.

O reconhecimento como um dos principais escritores de seu país rendeu-lhe prêmios e homenagens. Como exemplo desse reconhecimento, foi criado em 1965 o prêmio internacional de novelas Rómulo Gallegos (um dos mais relevantes do cenário literário latino-americano) e, em 1972, foi fundada em sua cidade natal (Caracas) o Centro de Estudos Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG).

Rómulo Gallegos é, sem dúvida, um grande escritor e o maior expoente do romance venezuelano; lutou por cada um dos seus ideais através de suas narrativas, com as quais sempre buscou exaltar os valores geográficos e culturais da Venezuela. Sua narrativa é a expressão da Venezuela e da América Latina. Com seus romances e estilo de vocabulário e expressões regionais, Gallegos inaugurou na Venezuela uma tradição literária conhecida como *romance da terra*, que, como indica o nome, tem como protagonista a terra, a paisagem, a flora e a fauna. De acordo com o chileno Mariano Latorre, o romance da terra segue uma tendência de temas rurais, cuja intenção era “interpretar la lucha del hombre de la tierra, del amar y de la selva para crear civilización en territorios salvajes, lejos de la ciudad”<sup>18</sup> (SHAW, 1985, p. 22). A definição de Latorre traduz perfeitamente a temática central do romance *Doña Bárbara*, uma das obras mais significativas do gênero da terra, que abriu caminho para uma tradição literária de caráter regionalista na América Latina.

## 2.2 Uma história de usurpação e poder.

*Doña Bárbara* é a principal obra do escritor, considerada seu melhor romance pela crítica literária e uma das obras mais importantes da literatura latinoamericana. Foi escrita durante a ditadura de Gómez, no ano de 1929, e publicada durante a permanência do autor no exílio por uma editora argentina, já que o mercado editorial venezuelano estava sob a censura da ditadura militar. A intenção do autor não foi meramente estética,

---

<sup>18</sup> interpretar a luta do homem da terra, do amar e da selva para criar civilização em territórios selvagens, longe da cidade.

a obra tem um fim social expresso na luta pela modernização do campo e retrata, de maneira simbólica, o atraso social e político que passava a Venezuela.

O sucesso do romance fica evidente em suas incontáveis edições em grande quantidade de idiomas (inglês, francês, português, russo, italiano, etc.), e por suas versões para o cinema e para a televisão. A primeira versão filmica contou com o roteiro do próprio Gallegos e foi produzida no México no ano de 1943. Além do cinema, há na Venezuela até hoje telenovelas baseadas na obra. Muitas adaptações já foram feitas – e atrizes renomadas, como a mexicana Maria Félix, já tiveram o privilégio de viver Doña Bárbara na dramaturgia<sup>19</sup>. A prosa galleguiana, de traços precocemente modernistas, apresenta uma estrutura linear, dividida em três partes, cada uma com capítulos curtos. A obra possui características realistas e regionalistas expressas nas falas marcadas por vocabulários regionais e nas descrições, apresentando uma observação profunda dos homens e da paisagem dos *llanos de Apure*.

O romance tem como cenário os *llanos venezuelanos*, uma região de grande extensão e bastante característica da Venezuela. O ambiente *llanero* é descrito o tempo todo no livro. Na realidade, ele é um personagem, tal a sua importância na obra, já que atua como metáfora da personagem doña Bárbara e do país – “Tierra abierta y tendida, buena para el esfuerzo y para la hazaña, toda horizontes, como la esperanza, toda caminos, como la voluntad.”<sup>20</sup> (GALLEGOS, 1973: 59). A região dos *llanos* caracteriza-se por zonas planas, sem montanhas, banhadas por rios que nascem nos altos cumes andinos, muito semelhante ao pantanal no Brasil. Essa região cobre significativamente a Venezuela; ali, habitam pessoas com costumes muito característicos, que vivem da criação de gado. Há também duas estações bem diferenciadas: a época da seca e a época da chuva, quando os *llanos* se inundam quase em sua totalidade. Nesse período, é comum ver muitas lanchas transportando os habitantes de um canto a outro. O rio que é descrito no romance é chamado *Arauca*, que nasce na Colômbia e desemboca no rio Orinoco, na Venezuela. Parte da extensão desse rio é o que determina os limites entre Venezuela e Colômbia. Pela riqueza de detalhes e

---

<sup>19</sup> Maria Félix (1914-2002), conhecida pelo título de *La Doña*, foi uma das mais belas atrizes internacionais. Ícone da dramaturgia mexicana, ela ficou conhecida mundialmente por sua beleza e atuações, principalmente por *Doña Bárbara*, sob o título de “La devoradora” (1946).

<sup>20</sup> Tierra aberta e extensa, boa para o esforço e para a façanha, toda horizontes, como a esperança, toda caminhos, como a vontade.

por sua descrição tão recorrente, conseguimos imaginar a natureza selvagem dos *llanos* e de quem os habita:

El hombre de la llanura era, ante la vida, indómito y sufridor, indolente e infatigable; en la lucha impulsivo y astuto; ante el superior, indisciplinado y leal; con el amigo, receloso y abnegado; con la mujer voluptuoso y áspero; consigo mismo, sensual y sobrio. En sus conversaciones, malicioso e ingenuo, incrédulo y supersticioso; en todo caso, alegre y melancólico, positivista y fantaseador. Humilde a pie y soberbio a caballo. Todo a la vez y sin estorbarse, como están los defectos y las virtudes en las lamas nuevas.<sup>21</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 175).

Os *llaneros* são homens machistas, rudes e trabalhadores, e as mulheres são o estereótipo da mulher do campo, que cuida da casa, da alimentação e dos filhos. Apesar desse traço determinante da mulher da região de *Apure*, a personagem central do livro, Doña Bárbara, parece não compartilhar dessas mesmas características femininas. Ela é arbitrária, dita as regras que lhe convêm, é dominadora, tem todos sob o seu controle, não respeita nada nem ninguém; em resumo, ela é a lei local. Parece clara a intenção do autor ao criar essa personagem – fazer uma alusão ao governo de Juan Vicente Gómez, com a figura feminina de Doña Bárbara, tão ditatorial quanto o político. “Como crítico de Gómez, Gallegos o estava expondo como um caudilho bárbaro, um obstáculo formidável, mas vencível, à prosperidade e à reforma.” (SOMMER, 2004, p. 337). Logo, seu principal objetivo é apresentar sua insatisfação com o regime político e com os rumos que seu país estava tomando. Muitos críticos justificam essa tendência afirmando que muitos personagens sofrem influência direta do autor, de suas visões, perspectivas e personalidade.

Publicado depois que seus discípulos já haviam saído da Venezuela, no nadir de sua atividade oposicionista, Doña Bárbara é a fantasia de retorno e reparação de Gallegos. O livro propõe uma emancipação dupla, de um tirano interno e seu aliado externo; isto é, do patrão local, Bárbara (Gómez), e de seu cúmplice norte-americano, Mr. Danger (a indústria do petróleo)... Gallegos reinscreve essas oposições (*civilização e barbárie*) firmemente em Doña Bárbara. Nem o amor que atravessa as linhas inimigas, nem o respeito autocrítico por um terreno inconquistável eram muito promissores para um

---

<sup>21</sup> O homem da planície era, diante da vida, indômito e sofredor, indolente e infatigável; na luta, impulsivo e astuto; diante de seu superior, indisciplinado e leal; com o amigo, receoso e abnegado; com a mulher prazeroso e áspero; consigo mesmo, sensual e sóbrio. Em suas conversações, malicioso e ingênuo, incrédulo e supersticioso; em todo caso, alegre e melancólico, positivista e fantasiador. Humilde a pé e soberbo a cavalo. Tudo a sua vez e sem incomodar-se como estão os defeitos e as virtudes nas novas lamas.



homem que havia acabado de perder seu país para um “bárbaro usurpador.” (SOMMER, 2004, p. 331, *grifo nosso*).

A narrativa se desenvolve em torno de Santos Luzardo e Doña Bárbara, dois personagens antagônicos, que vivem um conflito marcado pela posse ilegal de terras pertencentes a Santos Luzardo, as quais foram usurpadas por Doña Bárbara. Este é o tema central do romance – o conflito entre estes dois personagens, os quais representam respectivamente a “civilização” e a “barbárie”. Doña Bárbara aproveitou a ausência do proprietário da fazenda *Altamira* para avançar nos limites de sua propriedade e roubar uma boa quantidade de seu gado. Para isso, ela teve a ajuda de Balbino Paiba, que havia sido designado por Santos Luzardo para cuidar de suas terras. Assim, sob a luz da ilegalidade, ela foi aumentando suas riquezas com o grande número de cabeças de gado e expandindo cada vez mais as terras de sua fazenda *El Miedo*. Com isso, estava declarada a guerra entre Luzardo e Doña Bárbara.

Santos Luzardo, que nasceu nos *llanos de Apure*, atendendo ao desejo de sua mãe, viaja para Carcaras para formar-se advogado logo após a morte de seu pai. “Urbanizado” e já bacharel em Direito, Santos Luzardo retorna aos *llanos* muito tempo depois com o objetivo inicial de vender a fazenda da família e depois viajar para a Europa. Porém, logo viu-se obrigado a permanecer, já que ninguém queria ter como vizinha Doña Bárbara. A situação em que ele encontra a fazenda, devastada e aos cuidados de um administrador corrupto, também o faz mudar de ideia e ele decide ficar para recuperar as terras roubadas por sua rival e, enfim, pôr sua fazenda em ordem.

Gallegos faz dela a “personificação” da terra sedutora e das usurpações sem lei, um obstáculo em forma de oxímoro à demanda de Santos por termos que estabeleçam um compromisso legal. Ela justifica sua invasão territorial com uma leitura parcial da lei, mas Santos em seu ímpeto pelo progresso, insiste em virar a página e ganhar sua reivindicação. (SOMMER, 2004, p. 332).

O histórico de usurpações de Doña Bárbara é antigo, começa logo quando ela conheceu Lorenzo Barquero, primo de Luzardo e dono da fazenda *La Barquereña*. Juntos, mas não casados, já que a ela repugnava a ideia de que um homem pudesse chamá-la de sua mulher, Doña Bárbara, com a ajuda do coronel Apolinar, tratou de convencer Lorenzo a assinar papéis que transferiam a fazenda para seu nome, sem que este soubesse. Feito isto, ela tratou de expulsá-lo de suas terras, juntamente com a filha que teve com ele, único fruto que pudesse despertar amor no coração daquela mulher,

para quem a criança, representava apenas a vitória do homem sobre ela. O famoso latifúndio, conhecido pelo nome de *La Barquereña*, passou então a chamar-se, sob a administração de sua nova dona, *El Miedo*.

Com a perda de suas terras para a mulher que amava, a Lorenzo Barquero, agora uma “ruína em forma de homem”, não restou nada a não ser sua filha Marisela, única “propriedade” que Doña Bárbara não quis ter para si. Reconhecer que teve uma filha com um homem, ainda mais, um homem fracassado, não era algo que ela absolutamente desejasse. “Nada que se refiriera a Marisela le había interesado nunca a Doña Bárbara, pues respecto a ella ni siquiera había experimentado el amoroso instinto de la bestia madre por el hijo mamantón.”<sup>22</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 121). Refugiado em um rancho, no meio do nada, Lorenzo Barquero, cuja vida não fazia mais sentido, encontrou na bebida a alternativa para esquecer a mulher que o destruíra e que lhe deixou na condição de “ex-homem”, derrotado e entregue aos desígnios da sorte.

Marisela, por haver sido criada somente pelo pai – lembrando que ela nunca teve nenhum tipo de contato com a mãe, nem mesmo chegou a conhecê-la, pois foi abandonada assim que nasceu – considerava-o como sua única família. Afinal legalmente assim ele era, pois Doña Bárbara não quis que sequer fosse mencionado o seu nome no registro civil da própria filha. Apesar de não conviver com a mãe, Marisela conhecia-a, ouvia falar de sua fama e, assim como Doña Bárbara, dizia que não tinha mãe:

[...] nunca se había detenido a reflexionar en lo que significaba ser hija de *la Dañera*. Si tenía que referirse a ella, cosa que muy raras veces le ocurría, la nombraba, simplemente, “ella” y esta palabra no despertaba en su corazón ni amor, ni odio, ni vergüenza.<sup>23</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 188).

Como para Gallegos o ambiente físico era o que determinava o comportamento humano, o caráter e a personalidade de Doña Bárbara se justificavam pelo ambiente em que esta estava inserida. Sua origem e os acontecimentos passados em sua vida também serviram de pano de fundo para o atual cenário. Ela era o grande empecilho para o

<sup>22</sup> Nada que se referisse a Marisela interessava a Doña Bárbara, pois, no que se refere a sua filha, nem sequer havia experimentado o amoroso instinto da besta mãe pelo filho.

<sup>23</sup> [...] nunca deixou de refletir sobre o que significava ser filha da *Dañera*. Se tinha que referir-se a ela, coisa que muito raramente lhe ocorria, a chamava, simplesmente, “ela” e esta palavra não despertava em seu coração nem amor, nem ódio, nem vergonha.

projeto modernizador de Santos Luzardo, cujas ideias via com desdém pelos próprios empregados, pois em um lugar onde tudo, até mesmo a lei, era comandada por Doña Bárbara, seria muito improvável que algo acontecesse à revelia de sua vontade. O embate entre a natureza indômita da mulher arbitrária e despótica e o “Santo” homem civilizador era a consolidação das bases democráticas e populistas contra as guerras civis, a opressão e barbárie impostas por uma minoria detentora do poder.

2.3 Civilização *versus* Barbárie: o caminho para a modernização e o progresso em Doña Bárbara.

Santos Luzardo, como o nome simboliza, é a luz, a solução para os problemas criados por Doña Bárbara. O seu papel na trama é fundamental: ele é o elemento modernizador do campo. Vem para estabelecer uma nova ordem, para levar o progresso para os *llanos*. Doña Bárbara, em contrapartida, é a representação do atraso pelo qual a Venezuela passava devido aos longos períodos de ditadura e guerra civil. Ela representa também o aspecto selvagem, indomável da natureza. Seu próprio nome, “Bárbara”, já simboliza seu caráter.

O conflito, que já está localizado na primeira parte do romance quando Santos Luzardo retorna aos *llanos* para tomar o que é seu por direito, ganha mais forma quando o advogado, imbuído de seu espírito civilizador, decide cercar suas terras, demarcando assim seus limites, impedindo que seu gado entrasse em terras de *El Miedo* e, sob constante vigilância, impediria que Doña Bárbara avançasse *Altamira* adentro. A cerca, signo da contenção imposto ao ímpeto do dominante, era a simbologia do progresso chegando aos *llanos*.

No obstante, Luzardo se quedó pensando en la necesidad de implantar la costumbre de la cerca. Por ella empezaría la civilización de la llanura; la cerca sería el derecho contra la acción todopoderosa de la fuerza, la necesaria limitación del hombre ante los principios. Ya tenía, pues, una verdadera obra propia de un civilizador: hacer introducir en las leyes de llano la obligación de la cerca.<sup>24</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 86).

---

<sup>24</sup> No entanto, Luzardo ficou pensando na necessidade de implantar o costume da cerca. Por ela começaria a civilização da planície; a cerca seria o direito contra a ação todo-poderosa da força, a necessária limitação do homem diante os princípios. Já tinha, pois, uma verdadeira obra própria de um civilizador: fazer introduzir nas leis da planície a obrigação da cerca.

O objetivo de Santos Luzardo era acabar com certos costumes dos *llanos*, impostos pela arbitrariedade de Doña Bárbara. Como um bom advogado e, portanto, conhecedor das leis, sabia que muita coisa por ali andava fora de ordem e era necessário estabelecer regras, normas legais, a fim de que as coisas funcionassem bem. Os habitantes da região e seus amigos admiravam a coragem do civilizador, mas todos ali, conformistas, sabiam que seria um tanto difícil enfrentar Doña Bárbara, já que ela própria se denominava a lei local:

- No hay que precipitarse. Antes necesito estudiar las escrituras de Altamira para determinar el lindero y consultar la Ley del Llano.

- ¿La Ley del Llano? – replicó Antonio socarronamente –. ¿Sabe usted cómo se la mienta por aquí? Ley de doña Bárbara. Porque dicen que ella pagó para que se la hiciera a la medida.<sup>25</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 84).

Ela era a lei e poder locais, nada acontecia em Apure que não tivesse seu consentimento, todos eram submissos a ela e de alguma forma lhe deviam favores. Com sua influência e principalmente seu dinheiro, ela foi comprando um aqui, um ali, e conquistando muitos aliados. Sobre essas e outras coisas, muito se falava a seu respeito e foi durante a viagem de retorno pelo rio Arauca que Santos Luzardo ouviu pela primeira vez as histórias sobre a figura misteriosa de Doña Bárbara. É interessante ver os relatos e perceber o quanto ela agia sobre as pessoas, impondo medo e respeito, etc.

- Dígame patrón: ¿Conoces usted a esa famosa Doña Bárbara de quien tantas cosas se cuentan en Apure?

Los palanqueros cruzáronse una mirada recelosa y el patrón respondió evasivamente, al cabo de un rato, con la frase con que contesta el llanero taimado las preguntas indiscretas:

[...]

- Dicen que es una mujer terrible, capitana de una pandilla de bandoleros, encargados de asesinar a mansalva a cuantos intenten oponerse a sus designios.<sup>26</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 10).

<sup>25</sup> - Não tem que se precipitar. Antes preciso estudar as escrituras de Altamira para determinar a fronteira e consultar a Lei da Planície. - A Lei da Planície? – replicou Antonio sarcasticamente –. Você sabe como se dizem por aqui? Lei de Doña Bárbara. Porque dizem que ela pagou para que fizessem essa lei de acordo com seus princípios.

<sup>26</sup> - Me diga patrão: Conheces essa famosa Doña Bárbara de quem tantas coisas se contam em Apure? Os barqueiros olharem-se receosamente entre si, e o patrão respondeu evasivamente, depois de alguns instantes, com a frase com que responde o homem da planície malicioso às perguntas indiscretas. [...] – dizem que é uma mulher terrível, capitã de uma gangue de bandidos, encarregados de assassinar aos quantos que se opuser aos seus desígnios.

Doña Bárbara realmente tinha a seu dispor muitos homens que trabalhavam para ela e que faziam serviços diversos. Sua riqueza e poder inspiravam medo a todos eles, fazendo com que a respeitassem. Um de seus cúmplices era Mister Danger, cujo nome não poderia ser mais adequado, haja vista que era tão perigoso quanto a própria Doña Bárbara. Pode-se dizer que ele era a versão masculina de Doña Bárbara, seu braço direito, encarregado de cometer todo tipo de atrocidades. Mister Danger é o único personagem na narrativa que não possui origem *llanera*. Elemento estranho aos *llanos*, é estrangeiro, nascido no Alasca, e como tal chegou à região com os olhos de um conquistador, com o objetivo de acumular riquezas. Gallegos pretende, com Mr. Danger ou “Mr. Perigo”, como era conhecido, simbolizar o controle dos interesses estrangeiros sobre o patrimônio nacional, neste caso, o petróleo. E, sendo Doña Bárbara a personificação do ditador Gómez, era muito propício criar um personagem que com ela estabelecesse uma aliança.

Era una gran masa de músculos, bajo una piel roja, con un par de ojos muy azules y unos cabellos de lino. Había llegado por allí hacia algunos años, con un rifle al hombro, cazador de tigres y caimanes. Le agradó la región, porque era bárbara como su alma, tierra buena de conquistar, habitada por gentes que él consideraba inferiores por tener cabellos claros y los ojos azules.<sup>27</sup>  
(GALLEGOS, 1973, p. 87).

Mr. Danger, Balbino Paiba, Melquiades, Juan Primito, são empregados fiéis a ela; representavam uma boa parte dos homens que estão sob seu controle, inspirados pelo temor que ela impunha. Eles a respeitam como todos nos *llanos*, pois para os *llaneros* ela é um homem no corpo de uma mulher. Doña Bárbara é conhecida como “La devoradora de hombres”. Tal alcunha refere-se ao seu poder de “castração” dos homens – ou privando-os de tudo como fez com Lorenzo Barquero (o ex-homem), ou mantendo-os submissos, controlados, comandados como fez com seus peões, etc. O narrador refere-se também à sua beleza; ela é muito bela e muitos homens não resistiam aos seus encantos, entregando-se ao seu domínio. “Tú también has oído ya la llamada de la devoradora de hombre. Ya te veré caer entre sus brazos. Cuando los abra, tú no

---

<sup>27</sup> Era uma grande massa de músculos, debaixo de uma pele vermelha, com um par de olhos muitos azuis e uns cabelos de linho. Havia chegado por ali fazia alguns anos, com um rifle no ombro, caçador de tigres y jacarés. Agradou-lhe a região, porque era bárbara como sua alma, terra boa de conquistar, habitada por gente que ele considerava inferiores por ter cabelos claros y os olhos azuis.

serás sino un piltrafa...”<sup>28</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 75). Ela era a própria personificação da natureza dos *llanos*, selvagem e rude.

O outro empreendimento civilizatório de Santos é a educação de Marisela, que representa, no romance, o terreno propício para a obra do progresso. Marisela, no ambiente úmido e sujo do pântano em que vivia, estava sempre descalça no meio da sujeira, sempre vestida com pedaços de panos, vivendo em condição degradante. Desde pequena, precisou virar-se sozinha, cuidar do rancho e do pai alcoólatra. O único contato externo que tinha era com Mr. Danger, que a vivia cercando, e com Juan Primito, que ela considerava um amigo. Não foi à escola, não estudou e sua educação ficou restrita ao pai desinteressado.

Imbuído no objetivo de instruí-la e educá-la, dando-lhe novas oportunidades, Santos primeiramente a tira do ambiente físico improdutivo em que se encontrava, e, já em Altamira, ensina-lhe a falar o espanhol padrão, a vestir-se, a cuidar da aparência, a comporta-se como uma moça. Para concretizar seus planos, ele decide mandá-la à Capital para que pudesse formar-se. “- Bien Lorenzo, Marisela ha adquirido los rudimentos necesarios para conmenzar a recibir una verdadera educación y es conveniente ponerla en un colegio. En Caracas hay buenos colegios de señoritas, y creo que debemos mandarla cuanto antes.”<sup>29</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 165).

Ainda que as intenções de Santos fossem as melhores possíveis, Marisela não estava de acordo em ir para cidade, em se afastar dos *llanos*, de seu pai e principalmente de Santos Luzardo. A proteção, o carinho e os cuidados por ele dispensados, despertaram em Marisela um senso de valorização de si mesma: alguém finalmente havia se importado com ela, enxergava-a, achava-a bonita, o que foi despertando em seu coração, gradativamente, uma paixão por Luzardo. O advogado ainda não se havia dado conta deste fato e muito menos de que ele também nutria tal sentimento por Marisela. A primeira vez em que Santos a viu, percebeu que por trás da sujeira e dos trapos havia uma beleza angelical. Com a mudança do comportamento, da forma de falar e dos modos de Marisela, ele passou a admirar ainda mais a beleza e o caráter da moça.

---

<sup>28</sup> Tu também ouviste já o chamado da devoradora de homens. Verei você cair entre seus braços. Quando os abrir, tu não serás outro a não ser um trapo...

<sup>29</sup> - Bem Lorenzo, Marisela adquiriu os conhecimentos necessários para começar a receber uma verdadeira educação e é conveniente pô-la em um colégio. Em Caracas há bons colégios de senhoritas, e creio que devemos mandar-la o quanto antes.

Conseguindo estabelecer a lei sobre suas terras e educar Marisela, Luzardo cumpre seu dever de civilizador dos *llanos*. Mas, de todos os seus empreendimentos, o mais importante para a consecução do seu objetivo final foi o casamento com Marisela. O casamento tem papel importantíssimo na obra, pois celebra o resgate dos “bárbaros” da sorte de um destino ingente, distante do Progresso. Com o matrimônio, Santos Luzardo concede a Marisela a porta de entrada na cultura. Com isso, Gallegos, definitivamente, mostra a vitória da civilização sobre a barbárie e traduz, nessa parte do romance, seu desejo de construir uma nação centralizada e legítima. Seria a vitória do povo, da frente democrática, contra seu pior ditador.

O casamento, afinal, representa a produtividade e para eliminar de vez a barbárie era necessário povoar, preencher os espaços vazios facilmente controláveis. Segundo Doris Sommer, “No instrumentalismo conjugal do romance populista, a civilização deveria penetrar a terra estéril e torná-la mãe.” (SOMMER, 2004, p. 336). O povoamento dos *llanos* dar-se-ia por filhos legítimos de Luzardo e Marisela; esta, que durante muito tempo viu-se privada de seus direitos civis, com a ajuda de Luzardo “adquiriu os contornos civilizados de uma esposa perfeita” (SOMMER, 2004, p. 332). As mudanças conseguidas em Altamira e o casamento de Santos e Marisela serviram de base para a produtividade e a prosperidade nos *llanos*.

#### 2.4 A representação do imaginário popular *llanero* através dos mitos e lendas presentes na obra.

Paralelamente ao binarismo civilização e barbárie, Gallegos introduz também, no romance, diversos elementos míticos e lendários relacionados com a figura misteriosa da personagem central, Doña Bárbara, e com a cultura popular *llanera*. Tais mitos foram construídos pelos próprios habitantes da região a fim de justificar o caráter dominador da personagem, pois era necessário encontrar uma explicação que justificasse como uma mulher (e principalmente pela imposição do próprio sexo) pudesse ser tão forte, tão poderosa quanto qualquer homem da região.

Muitas histórias eram contadas a seu respeito; não faltava nos *llanos* de Apure quem não conhecesse pelo menos sua fama de *bruxa* e de *devoradora de homens*. Segundo os diversos relatos que se contavam por toda região, o seu poder estava associado à bruxaria. Doña Bárbara conseguia tudo o que queria à base de feitiçaria e

segundo o povo eram muitos os seus conhecimentos em tal área, havendo até mesmo quem enumerasse os feitiços feitos por ela, a maioria para atrair os homens e deixá-los a seus pés, poder bem peculiar da devoradora de homens. Sua origem não negava tal feito, pois, sendo ela índia, havia aprendido muito entre os seus ascendentes.

As histórias de bruxaria que envolve Doña Bárbara contribui ainda mais para seu caráter misterioso, e sendo mito ou não, conseguem torná-la mais poderosa, temida e respeitada, já que tal feito advinha do grande medo que todos nos *llanos* sentiam dela. Um dos mitos criados a seu favor foi o da suposta existência de um sócio que ninguém jamais viu, de quem somente se ouviu falar. Nem mesmo o autor deixa clara a existência deste sócio, o que parece ser realmente destinado a contribuir para reforçar o caráter enigmático da personagem. O “sócio” é uma alegoria dos interesses multinacionais sobre a riqueza natural dos *llanos* e, para tanto, a obstinação de que a região permanecesse na barbárie.

Sobre o sócio são muitos os relatos: longas conversas no quarto a portas fechadas (o espaço das “negociatas é o privado ou o secreto), ouviam-se vozes e viam-se sombras, mas nenhum vestígio deste misterioso sócio que lhe instruíra. Há quem diga que sua riqueza foi graças à ajuda deste sócio, o que originou a ideia de seu pacto com o diabo.

En cuanto a la conseja de sus poderes de hechicería no todo era, tampoco, invención de la fantasía llanera. Ella se creía realmente asistida de potencias sobrenaturales y a menudo hablaba de un “Socio” que la había librado de la muerte, una noche, encendiéndole la vela para que se despertara a tiempo que penetraba en su habitación un peón pagado para asesinarla, y que, desde entonces, se le aparecía a aconsejarle lo que debería hacer en las situaciones difíciles o a revelarle los acontecimientos lejanos o futuros que le interesaba conocer.<sup>30</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 31).

Além desse traço mítico que se desenvolve ao redor da personagem, há também outras lendas de características mais regionais, populares e folclóricas que fazem referência aos acontecimentos verificados nas regiões de “El miedo” y “Altamira”. São todas histórias de aparições: de almas penadas, de animais encantados, de fantasmas

---

<sup>30</sup> No que se refere aos seus poderes de feiticeira nem tudo era, tampouco, invenção da fantasia do povo da planície. Ela acreditava que realmente possuía poderes sobrenaturais e com frequência falava de um “Sócio” que tinha lhe livrado da morte, uma noite, acendendo uma vela para que acordasse, no momento em que entrava em seu quarto um peão pago para assassiná-la, e que, desde então, esse sócio aparecia para aconselhar-lhe o que deveria fazer nas situações difíceis ou a revelasse os acontecimentos próximos ou futuros, que lhe interessava conhecer.



descritos pelos demais personagens. O capítulo VII, *El Familiar*, por exemplo, relata uma lenda criada pelos habitantes da proximidade do rio Arauca. Segundo a lenda, quando se construía a sede de uma fazenda, enterrava-se vivo um animal a fim de que seu “espírito”, prisioneiro da terra da fazenda, velasse por ela e por seus proprietários. É daí que vem o nome de “Familiar”, porque se tratava de um animal, no caso de Altamira, um touro castanho-escuro chamado “el Cotizado”. As aparições do touro eram sinais de acontecimentos felizes; há muito que ele não aparecia nos arredores da fazenda, mas com a chegada de Santos na região, suas aparições se tornaram frequentes. Bons sinais anunciavam essas visões.

Según una antigua superstición de misterioso origen, bastante generalizada por allí, cuando se fundaba un hato se enterraba un animal vivo entre los tranqueros del prisionero de la tierra que abarcaba la finca, velase por ésta y por sus dueños. De aquí veniale el nombre de familiar y sus apariciones eran consideradas como augurio de sucesos venturosos. El de Altamira era un toro araguato que, según la tradición, enterró don Evaristo Luzardo en la puerta de la majada y decíanle también “el Cotizado” por atribuírsele grandes pezuñas de toro viejo vueltas flecos, como cotizas deshilachadas.<sup>31</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 50).

O mesmo capítulo fala de outra lenda – *El Ánima de Ajirelito* – essa era de característica mais popular e referia-se a um certo viajante que foi encontrado morto ao pé de uma árvore, onde foi construído um pequeno santuário para que os moradores dos *llanos* que saíssem em viagem pudessem acender uma vela sempre que passassem por lá com o intuito de pedir a *Ánima* que os livrassem de perigos. Então se criou, a partir daí, uma devoção pelo espírito deste viajante. Muitas pessoas, incluindo os peões de Altamira acreditavam que muitos milagres aconteciam por causa da “Ánima de Ajirelito”.

El Ánima de Ajirelito [...] era la devoción más popular entre los moradores del cajón del Arauca, quienes nunca se ponían en camino sin encomendársele, ni pasaban cerca de la mata de Ajirelito sin llegarse hasta allá a encenderle una vela o dejarle una limosna. Al efecto, había al pie de uno de los árboles de la mata un techadillo de palma, bajo el cual ardían las

<sup>31</sup> Segundo uma antiga superstição de misteriosa origem, bastante difundida por ali, quando se fundava uma fazenda se enterrava um animal vivo a fim de zelar por ela e por seus donos. Daí a origem do nome familiar. Suas aparições eram consideradas como augúrio de sucessos venturosos. O de Altamira era um touro de cor escura que, segundo a tradição, D. Evaristo Luzardo enterrou na porta do curral o chamando pelo nome de “el Cotizado” por lhe atribuírem grandes cascos de touro velho coberto de franjas desfiadas.

velas votivas y estaba una totuma donde los caminantes depositaban las limosna que de cuando en cuando iba a recoger el cura del pueblo inmediato para las misas que se le dedicaban mensualmente al ánima. Nadie custodiaba este dinero y decíase que no era raro ver entre él onzas y morocotas, pago de promesas hechas en graves trances.<sup>32</sup> (GALLEGO, 1973, p. 56).

Estas e outras lendas eram criações populares comuns como tantas outras, que surgiam a partir de uma experiência ou de um relato que sempre tinha sua vez nas rodas de conversas dos peões e nas músicas tocadas por seus violões, etc., como o desafio entre Florentino, o famoso cantor araucano e o diabo, cantada no seguinte quarteto:

Zamuros de la barrosa  
del alcornocal de Abajo.  
Ahora verán, señores,  
al diablo pasá trabajo.

Zamuros de la barrosa  
del alcornocal del Frío.  
Albricias pido, señores,  
que ya Florentino es mío.<sup>33</sup>  
(GALLEGOS, 1973, p. 158).

Diz a lenda, que certa noite o diabo veio disfarçado de cristão desafiar Florentino que, ao cantar do galo, chamou pela Santíssima Trindade, que o fez voltar ao inferno, ficando Florentino com fama de grande cantador da planície ao qual nem mesmo o diabo poderia vencer. Outra lenda bem difundida no romance é a do jacaré encantado:

Era aquel caimán contra el cual Luzardo había intentado disparar en el sesteadero del palodeagua el día de su llegada. Terror de los pasos del Arauca, de sus víctimas – gentes y reses – se había perdido la cuenta. Se le atribuían siglos de vida y como siempre saliera ileso de los proyectiles, que rebotaban en su recio dorso, se había formado la leyenda de que no le entraba balas porque era un caimán encantado.<sup>34</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 139).

---

<sup>32</sup> A alma de Ajirelito [...] era a devoção mais popular entre os moradores do Arauca. Quem nunca saía em viagem sem pedir proteção, nem passava próximo da mata de Ajirelito sem chegar até lá para acender-lhe uma vela ou deixar-lhe uma esmola. De fato, havia ao pé de uma das árvores da mata uma casinha de palma, abaixo da qual ardiam as velas votivas e estava uma cabaça onde os viajantes depositavam as esmolos, que de tempo em tempo o padre do povoado próximo ia recolher para as missas, dedicadas mensalmente a alma. Ninguém guardava este dinheiro e diziam que não era raro ver entre ele onças e moedas de ouro de 20 dólares, pago de promessas feitas em graves trances.

<sup>33</sup> Abutres da lama do sobreiro de abaixo. Agora vejam senhores, o diabo passa trabalho. Abutres da lama, do sombreiro do frio. Aplausos eu peço, senhores, que Florentino já é meu.

<sup>34</sup> Era aquele jacaré, o mesmo que Luzardo havia tentado atirar nas sombras de uma árvore, nas margens do rio, no dia de sua chegada. Terror dos estreitos do Arauca, de suas vítimas – gentes e gado – havia perdido a conta. Atribuíam-lhe séculos de vida e como sempre saía ileso das balas de revólver, que rebatiam em seu couro, com isso formou-se a lenda, que não lhe entrava balas porque era um jacaré encantado.

No capítulo VI da Parte dois, intitulado *El Espanto del Bramador*, encontramos a lenda de um jacaré encantado do qual, diziam os moradores da região, nenhuma bala de revólver penetrava em sua pele. Ele vivia no canal do Bramador e havia feito muitas vítimas, inclusive entre o gado de Altamira. Ao contrário das outras lendas, esse jacaré existia mesmo e a lenda foi formada justamente porque ninguém conseguia matá-lo, o que levava os peões a crer que o jacaré era de fato encantado e, ainda, enfeitiçado por Doña Bárbara, pois somente atacava o gado de Altamira. Segundo os moradores das margens do rio *Arauca*, onde o Jacaré vivia, doña Bárbara, fazendo uso de seus poderes de bruxa, lançou um encanto sobre o Jacaré para que este atacasse somente os gados da fazenda de Santos Luzardo, podendo o seu rebanho banhar-se livremente nas águas do rio. A presença dessas lendas no romance não é meramente ilustrativa: são exemplos que retratam a cultura *llanera*. Muitas lendas e mitos fazem parte do imaginário popular dos habitantes da região dos *llanos* de Apure e são transmitidas de geração a geração.

### 2.5 A conquista da civilização: *Las cosas vuelven al lugar de donde salieron*.

Tomando como base todos os elementos aqui devidamente abordados, pode-se dizer que *Doña Bárbara* tornou-se o romance nacional da Venezuela e um dos clássicos da literatura latinoamericana. Através da representação de uma cultura local e da luta do homem com a natureza, o romance contribuiu para a revalorização do homem latinoamericano. Com *Doña Bárbara*, Rómulo Gallegos conquistou o reconhecimento do público e, com o estabelecimento da ordem no romance, a vitória do progresso (Luzardo/Gallegos) sobre o atraso (D. Bárbara/Gómez). Ele projetou, na ficção, os primeiros passos para sua vitória futura. Eram as bases empreendidas por Gallegos por uma conquista de um país livre e moderno. Sobre a obra galleguiana, Ricardo Gullón reafirma seu êxito dizendo:

Gallegos, dramatizó el conflicto entre civilización y barbarie, que a su parecer definía el ser de Venezuela y su realidad. Frente a Santos Luzardo, el civilizado, está doña Bárbara, la devoradora de hombres. Al final el amor que se ha despertado en este producto típico de los llanos venezolanos, en la “dañera”, permitirá un desenlace feliz, que simboliza un futuro esperanzador para el país.<sup>35</sup> (GULLÓN, 1993, p. 587)

---

<sup>35</sup> Gallegos dramatizou o conflito entre civilização e barbárie, que a seu parecer definia a Venezuela e sua realidade. Frente a Santos Luzardo, o civilizado, está doña Bárbara, a devoradora de homens. Ao final o

A solução que ele apresenta para a luta entre o binarismo *civilização e barbárie* traduz seu desejo de mudança imediata dos princípios políticos da Venezuela, princípios estes incorporados pelo partido democrático:

O respeito pela lei, em oposição ao personalismo; a educação como a fundação da soberania democrática, em oposição à ignorância servil; e a modernização industrial nacional para substituir os métodos tradicionais, suplantando a indústria estrangeira. (SOMMER, 200, p. 335).

A constante luta entre os sistemas de oposição ou os binarismos presentes no romance – “certo e errado, civilização e barbárie, nacional e estrangeiro”, a alusão ao governo ditatorial de Gómez e às guerras civis venezuelanas representadas simbolicamente no romance dão uma ideia da instabilidade política pela qual passava a Venezuela e do confronto entre as perspectivas conservadoras e as projeções progressistas que vinham levantando a juventude do país. Encontramos em *Doña Bárbara* os dois lados dessa frente histórica: primeiro, a personificação da Venezuela bárbara, injusta, insensível pela corrupção, traição, despotismo e falta de liberdade; segundo, liderada por Santos Luzardo, a representação de uma raça boa, de um povo que luta contra a ditadura desenfreada. Enfim, a civilização destitui a barbárie e “*Las cosas vuelven al lugar de donde salieron.*”<sup>36</sup>

### 3. *Viva o povo brasileiro*: romance histórico brasileiro

*“Nenhum povo consegue saber exatamente para onde vai, ou deve ir, sem que descubra, primeiro, donde vem, isto é, quais são as suas raízes”*

Salvato Trigo<sup>37</sup>

---

amor que se despertou neste produto típico das planícies venezuelanas, na “dañera”, permitirá um final feliz, que simboliza um futuro esperançoso para o país.

<sup>36</sup> As coisas voltam ao lugar de onde saíram.

<sup>37</sup> *Apud.* COSTA, Maria Gabriela Cardoso Fernandes da. *Sobre as águas da memória atlântica: as vozes entrelaçadas de Lueji – o nascimento dum império e Viva o povo brasileiro*. Maceió: EDUFAL, 2009, p. 134.

### 3.1 O universo literário de João Ubaldo Ribeiro:

João Ubaldo Osório Pimentel Ribeiro é consagrado como um dos maiores romancistas do país e de toda a América Latina. Sua carreira literária abrange tanto romances quanto diversos contos e crônicas. Entre outras atividades, destaca-se também como tradutor e jornalista. Foi professor, chegando a lecionar, a convite de outras universidades, fora do Brasil também. Como jornalista, trabalhou no Jornal da Bahia e na Tribuna da Bahia, além de colaborar com outros jornais e revistas como cronista e colunista, entre os quais, Folha de S. Paulo, O Globo, O Estado de S. Paulo, A Tarde e os internacionais *Diet Zeit* e *Frankfurter Rundschau* (Alemanha), *The Times Literary Supplement* (Inglaterra), *O Jornal* (Portugal) e *Jornal de Letras* (Portugal). Além da formação jornalística, João Ubaldo Ribeiro graduou-se em Direito pela Universidade Federal da Bahia, mas nunca exerceu a profissão.

Nasceu no Recôncavo Baiano, na Ilha de Itaparica, em 23 de janeiro de 1941; de lá, percorreu o Brasil e o mundo, morando em Sergipe, Salvador, Rio de Janeiro, Lisboa, Estados Unidos e Berlim. Deve a seu pai, que era professor e político, o gosto pela literatura, pois desde pequeno o incentivou a ler muitos clássicos literários, o que contribuiu para sua ampla formação literária – Shakespeare, Cervantes, Homero, Graciliano Ramos, Jorge de Lima e muitos outros. Mais tarde, seguiu os passos do pai, dando início à sua carreira acadêmica. Lecionou na Escola de Administração, na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia e na Escola de Administração da Universidade Católica de Salvador. Entretanto, ao contrário do pai, não seguiu a carreira política, embora tivesse engajamento para isso. Durante o período como estudante, era declaradamente esquerdista, chegando a participar como militante do movimento estudantil.

A atividade literária do autor iniciou cedo, quando ele ainda estava na faculdade e já trabalhava na imprensa. Nesse período editou, em colaboração com o amigo de infância, o cineasta Glauber Rocha, revistas e jornais culturais. Seus primeiros trabalhos literários foram publicados em diversas coletâneas, são eles: *Lugar e circunstância* (1959), conto que ele escreveu para participar da antologia “Panorama do Conto Baiano” e *Josefina, Decalção e O Campeão* (1961), estes escritos para participar da coletânea de contos “Reunião”.

---

Aos 21 anos de idade, em 1963, Ubaldo escreveu seu primeiro livro, *Setembro não tem sentido* (1968), publicado cinco anos depois. A partir daí, foi uma publicação atrás de outra, resultando em um conjunto de obras mestras de nossa literatura como: *Sargento Getúlio* (1971); *Vila Real* (1979); *Viva o Povo Brasileiro* (1984); *O sorriso do lagarto* (1989) – uma alegoria sobre o “Mal” da classe dominante brasileira; *O feitiço da Ilha do Pavão* (1997); *A casa dos Budas Ditosos* (1999) – sucesso de vendas e de crítica que tem como temática central a luxúria; *Miséria e grandeza do amor de Benedita* (2000); *Diário do Farol* (2002) e *O Albatroz Azul* (2009).

Além dos romances, destacam-se também seus contos, crônicas e ensaios – dos contos: *Vencecavalo e o outro povo* (1974); *Livro de histórias* (1981); as crônicas *Sempre aos domingos* (1988); *Um brasileiro em Berlim* (1995) – que fala sobre sua estadia em Berlim; *Arte e ciência de roubar galinhas* (1999); *O conselheiro Come* (2000); *A gente se acostuma a tudo* (2006) e *O Rei da Noite* (2008); e os ensaios, *Política: quem manda por que manda, como manda* (1981). Também, encabeçam suas principais obras os livros da literatura infanto-juvenil – *Vida e Paixão de Pandomar, o cruel* (1983) e *A vingança de Charles Tiburone* (1999).

Sobre o universo literário de João Ubaldo Ribeiro, Glauber Rocha diz em algumas linhas:

Ubaldo, um escritor pra frente. Não tem preconceitos literários, maneja bem qualquer estrutura [...] Ubaldo, quando escreve, não se tortura com a palavra, como se a “seriedade” fosse uma espécie de salvo-conduto para frieza ou intelectualismo [...] é um cidadão que faz literatura com a voracidade e alegria de quem toca jazz ou improvisa numa batucada: senta na máquina e manda brasa. Não é, porém, um improvisador primário: sua veia satírica é forte; sua indagação é gigante, sua novidade é permanente. (ROCHA *apud* COSTA, 2009, p. 46-47)

A obra ubaldiana caracteriza-se por sua diversidade temática e formal, através da qual aborda assuntos como injustiça, discriminação, religião, raízes culturais, poder, etc. Compõe seu legado literário, em que podemos encontrar, numa única obra, um conjunto de abordagens, como em *Viva o povo brasileiro*, no qual ele questiona o poder, critica a situação brasileira de país colonizado, apresenta a cultura africana (religião, culinária, costumes, etc.) e transgride, com a personagem Maria da Fé, colocando-a como uma heroína, dando a ela voz e poder em sua obra. Ainda sobre a diversidade da obra de João Ubaldo, Maria Gabriela Cardoso afirma: “A diversidade é, pois, a constante da sua obra em que o épico se opõe ao prosaico, a introspecção regionalista confronta o

regionalismo metropolitano, um surrealismo hiperbólico contrasta com a exatidão neomodernista” (COSTA, 2009, p. 56). Fica, assim, evidente o crescimento e a consolidação da obra de Ribeiro.

Muitas de suas obras foram traduzidas para vários idiomas (alemão, dinamarquês, espanhol, finlandês, francês, hebraico, holandês, inglês, italiano, esloveno, norueguês, sueco e português para Portugal). Algumas traduções para o inglês foram feitas pelo próprio autor – *Sargento Getúlio* e *Viva o povo brasileiro*, isso devido à grande quantidade de regionalismos presentes nas obras e vocabulários da cultura africana. Algumas obras foram adaptadas para cinema, televisão e teatro, como *Sargento Getúlio*, que teve adaptação no roteiro para o cinema, *O sorriso do lagarto*, *O santo que não acreditava em Deus*, entre outras obras, transformaram-se em minisséries para a televisão e *A casa dos Budas Ditosos* foi adaptada para o teatro.

Consagrados pela crítica literária, *Sargento Getúlio* e *Viva o povo brasileiro* estão na lista dos cem melhores romances brasileiros do século, ambos regionalistas, com histórias que se passam no nordeste brasileiro, mais precisamente em Sergipe e na Ilha de Itaparica respectivamente. *Sargento Getúlio* é considerado um marco do romance moderno brasileiro e tem como enredo a cultura e os costumes da região nordestina. Esse romance concedeu ao autor o prêmio Golfinho de Ouro do Estado do Rio de Janeiro de melhor autor e melhor romance. Sobre este romance João Ubaldo disse o seguinte:

Sargento Getúlio é um romance engajado – persegui esta espécie de autobiografia fantasmagórica, mas com maior distância. É de certa forma um retorno à minha infância, ao universo de Sergipe, com sua brutalidade, seu primitivo ao qual dei uma dimensão mais ampla – ética e política. (COSTA, 2009, p. 47).

Outro romance premiadíssimo foi *Viva o povo brasileiro*, o qual ele começou a escrever no ano de 1982 e publicou em 1984. Com este livro, João Ubaldo Ribeiro também recebeu os prêmios de melhor autor e melhor romance. De todas as premiações concedidas durante sua carreira, a principal foi o Prêmio Camões em 2008, o maior da língua portuguesa, que já agraciou outros grandes nomes da literatura, como José Saramago (1995), Jorge Amado (1997) e o angolano Pepetela (1997). João Ubaldo Ribeiro foi o oitavo brasileiro a receber essa honra, devido a todas as premiações e ao seu conjunto de obras, sempre voltadas a retratar as culturas brasileira, portuguesa e africana.

Sobre o romance *Viva o povo brasileiro*, Antônio Esteves faz um estudo histórico que mostra como João Ubaldo Ribeiro reescreve a história do país “de forma paródica, para tentar captar, por meio do grotesco, da carnavalização, a essência do povo brasileiro.” (ESTEVES, 2010, p. 169). A história, que percorre quatro séculos da história do país, tem como cenário a Ilha de Itaparica, na Bahia, que é a metáfora do Brasil e de seu povo no romance. A Ilha de Itaparica é um cenário constante em suas obras. Como nasceu e morou durante um bom tempo na ilha, cada local, cada pedaço dela é possível enxergar em suas obras, ou como um local de lutas, guerras, formação de um povo, ou como um local paradisíaco.

Graças ao sucesso de suas obras, ele desponta como um dos principais autores da América Latina, ao lado de nomes como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Jorge Luís Borges e Jorge Amado. João Ubaldo Ribeiro enriquece sem dúvida o patrimônio cultural e literário do país. Em consequência disto e, claro, por sua representatividade e sua carreira literária é que ele teve seu maior reconhecimento no ano de 1993, quando foi escolhido para ocupar a cadeira de número 34 da Academia Brasileira de Letras.

### 3.2 O (re)contar da história – O embate ideológico representado pela luta de classes (opressor *versus* oprimidos)

*Viva o povo brasileiro* é uma das principais obras da literatura brasileira “que reside essencialmente na busca das raízes do povo brasileiro em sua miscigenação racial” (COSTA, 2009, p. 104), tratando em suas entrelinhas da formação da identidade de um povo, “com vistas a uma tomada de consciência nacional, a partir de uma reflexão sobre opressores e oprimidos.” (COSTA, 2009, p. 104). O romance apresenta episódios passados principalmente no Recôncavo Baiano, mas, também com passagem por Salvador, Lisboa, São Paulo e Rio de Janeiro e com história que marcaram o país – Independência, Guerra do Paraguai, República, Canudos, etc. Neste romance, o autor narra as peripécias de vários personagens pela história do Brasil desde antes da chegada dos portugueses até a década de 1970. A cronologia vai de 1647 a 1977, concentrando-se a maior parte dos episódios no ano de 1827, momento central da obra. Uma das características principais da narrativa é a sua não linearidade, indo de um tempo a outro



da história e, sempre que possível, voltando a algum ano ou tempo memorável – é um “ir e vir” constante, sem prejudicar a cronologia dos acontecimentos.

Baseando-se em fatos reais e fictícios, o romance apresenta uma linguagem envolvente e cheia de humor, muitas vezes carregada de uma certa ironia, sátira e paródia bem representado por suas dezenas de personagens: índios, negros, holandeses e portugueses. Ao invés de representar uma exaltação à história brasileira, o livro faz uma recontagem crítica e satírica da mesma – “revisando as partes mais recônditas da opressão, desmascarando o opressor e discutindo a problemática da liberdade diante do poder e da injustiça.” (COSTA, 2009, p. 105). João Ubaldo Ribeiro denuncia as farsas, as mentiras, a corrupção, e todas as mazelas presentes no processo de formação do povo brasileiro, desenvolvendo, assim, uma narração dos fatos contrária à história oficial.

O romance apresenta fragmentos de documentos orais e escritos, de acordo com a História do Brasil que, segundo Maria Gabriela Cardoso, a narrativa tem a intenção de “mostrar que ao lado da história oficial do Brasil existe uma outra tão importante como a primeira, e cujas personagens tiveram/têm um papel fundamental na construção da identidade brasileira.” (COSTA, 2009, p. 112).

O livro contém ao todo 673 páginas, estando dividido em vinte longos capítulos que obedecem à mesma estrutura: referindo-se sempre ao nome de uma cidade, à data, ao mês e ao ano em que ocorreu o fato a ser registrado em tal capítulo. Em *Viva o Povo Brasileiro*, a formação do nosso povo se dá na Bahia, mais precisamente no Recôncavo Baiano e na Ilha de Itaparica, onde a cultura e os costumes do Nordeste servem de pano de fundo para o enredo da obra, representando o Brasil e todo o seu povo. A escolha da Bahia como “lôcus” privilegiado na obra deve-se à referência deste estado como berço da nação brasileira. E é o povo baiano que ganha voz na obra.

A narrativa surpreende desde o início, pois é encabeçada pela palavra “contudo”, como se em realidade ali não fosse o começo e, sim, uma continuação da história. Inicialmente, parece um tanto estranho um livro que começa em “Contudo”, mas, logo nas páginas seguintes, entende-se a intenção do autor que, além de remeter o leitor a um fato passado, anuncia acontecimentos futuros, como se pudesse prever o que viria pela frente. A primeira parte do romance é destinada à fatídica morte do alferes Brandão Galvão, um homem simples que, com a morte, torna-se um herói nacional depois da invasão dos portugueses. Já na primeira parte, João Ubaldo Ribeiro faz um recorte

histórico da colonização do Brasil, aludindo às diversas etnias que povoaram nosso litoral e dos que aqui permaneceram.

Contudo, nunca foi bem estabelecida a primeira encarnação do Alferes José Francisco Brandão Galvão, agora em pé na brisa da Ponta das Baleias, pouco antes de receber contra o peito e a cabeça as bolinhas de pedra ou ferro disparadas pelas bombardetas portuguesas, que daqui a pouco chegarão ao mar. Vai morrer na flor da mocidade, sem mesmo ainda conhecer mulher e sem ter feito qualquer coisa de memorável. (RIBEIRO, 1984, p. 09).

Destaca-se outro personagem da obra que também recebe o título de herói – não tão honrosamente como o do Alferes. Perilo Ambrósio Góes Farinha, o Barão de Pirapuama, consagra-se na história à custa de relatos mentirosos sobre a sua participação nos combates pela Independência. O povo o via como um homem de grande caráter, quando em realidade era um homem sem moral, de personalidade duvidosa capaz dos mais absurdos atos, como vingar-se de seu pai e de sua família de origem portuguesa (por tê-lo posto para fora de casa após uma briga com a irmã), expulsando-os do Brasil e se apossando, então, do patrimônio da família. Desprovido de sentimento que pudera ter em relação à família, Perilo Ambrósio coloca-se ao lado da pátria brasileira: “Entre a Pátria e a família, minha boa mulher, Deus há sempre de me dar forças para escolher a primeira, eis que vale mais o destino de um povo que a sina de um só.” (RIBEIRO, 1984, p. 35). Ele é responsável também por todo tipo de violência cometido contra os negros de sua propriedade, pois além de maltratá-los e matá-los, ele estuprava e agredia fisicamente as suas escravas. Deste último ato foi vítima Vevé, descendente do Caboco Capiroba e mãe da heroína Maria da Fé.

Toda crueldade e injustiças cometidas pelo Barão contra os negros de sua propriedade foi mais tarde vingada pelos escravos Júlio Dandão, Zé Pinto e Budião, que o envenenaram, morrendo o Barão aos poucos. Ironicamente, o narrador descreve as últimas palavras de Perilo Ambrósio em alusão à sua participação na guerra da independência: “Pátria, honradez, luta, abnegação. Haverá servido bem a Deus e ao Brasil?” (RIBEIRO, 1984, p. 203). Tal episódio foi celebrado pelos negros como se isso representasse a sua liberdade. Com a morte do Barão, consolida-se a Irmandade da Casa da Farinha, criada pelos mesmos negros que o assassinaram, e que recebe esse nome por ter sido formada nas propriedades da Casa da Farinha do Barão de Pirapuama. O objetivo da Irmandade era vingar as injustiças e crueldades contra os escravos. Em seu discurso de formação da Irmandade Júlio Dandão pretende:

Conscientizar os negros escravos da necessidade de uma radical destruição da classe opressora, responsável pela exclusão social dos descendentes dos negros e de todos os que, como eles, são marginalizados por serem pobres. E é pela sua voz que a expressão “povo brasileiro” surge pela primeira vez na narrativa, durante uma reunião que teve lugar na casa de farinha. (COSTA, 2009, p. 110).

A Irmandade da Casa da Farinha, conhecida também como Irmandade do Povo Brasileiro, é um movimento de resistência “cujo princípio fundamental era dar voz aos que até então se viam privados dela” (COSTA, 2009, p. 111). Carregada de misticismo e transitando entre o real e o fantástico, essa Irmandade tem seus segredos guardados numa canastra tão misteriosa que parecia fantasia ou criação dos seus membros. Dentro da canastra está o destino, o futuro da nação brasileira; a verdade depositada na canastra é justamente aquela alheia ao povo, aos oprimidos que não se encontram nos registros históricos. Na verdade, a canastra funciona como um elo identitário, ou seja, é uma simbologia da construção da identidade nacional:

[...] Foi também tudo muito sonoro, tão melódico que nada mais se escutou dentro da casa da farinha, dizendo uns que ali, naquela hora, se fundou uma irmandade clandestina, a qual irmandade ficou sendo a do Povo Brasileiro, outros dizendo que não houve nada, nunca houve nada, nunca houve nem essa casa dessa farinha, desse engenho, desse barão, dessa armação, tudo se afigurando muito labiríntico a cada perquirição. Enquanto Júlio Dandão vai aos poucos catando na canastra o que vai mostrar e vai exibindo alguma coisa e explicando outra, essa Irmandade talvez esteja se fundando, talvez não esteja, talvez tenha sido fundada para sempre e para sempre persista, talvez seja tudo mentira, talvez seja a verdade mais patente e por isso mesmo invisível, porém não se sabendo, porque essa Irmandade, se bem que mate e morra, não fala. (RIBEIRO: 1984, p. 212).

Quem também de certa forma se beneficiou com a morte do Barão foi o seu guarda-livros Amleto Ferreira, que era uma espécie de assessor que cuidava das finanças e propriedades do Barão. Ele é o braço direito de Perilo Ambrósio e aproveitando-se da confiança deste, ascende aos poucos ao grupo da elite, desviando para seu armazém mercadorias de propriedade do Barão. Com essa atitude, Amleto vai acumulando fortuna, ficando de fato rico após a morte de Perilo Ambrósio, quando através de falsificações de recibos e documentos ele rouba todos os bens de seu patrão.

O caráter de Amleto já é de todo questionável, e assim como o Barão ele também renega suas origens em busca de fama e prestígio social. Sua mãe era negra e seu pai era um branco estrangeiro com quem ele jamais teve contato, tendo a “sorte” de herdar os traços do pai “[...] filho de um inglês embarcado num vaso mercante e de uma professora das primeiras letras, mulata escura, brasileira [...]” (COSTA, 2009, p. 119).

Pela vergonha que tinha por sua mãe ser da raça negra, ele a escondia de todos, até mesmo de sua esposa e filhos. Rico, mas ainda com o estigma da herança materna, ele resolve mudar de nome para camuflar sua origem mestiça e humilde, obtendo assim maior status social, já que naquele período tudo o que prestava vinha de fora. Amleto Ferreira então forja um nome novo em uma certidão de batismo falsa, passando a chamar-se Amleto Henrique Nobre Ferreira-Dutton, dizendo este que era de origem inglesa por parte de pai e portuguesa por parte da mãe:

Meu nome, por exemplo, é Amleto, escolhido por minha mãe em homenagem a meu pai; Henrique é pela velha tradição de casas reais de Inglaterra – Henrique, Jorge, Carlos, Guilherme, Eduardo e assim por diante - ; Nobre porque este é sempre o terceiro apelido de nossa família portuguesa e, finalmente, Ferreira-Dutton, que é o nome correto da nova família, resultado da união anglo-portuguesa. (RIBEIRO: 1984, p. 234).

Sua fraude neste caso vai além da econômico-financeira passando também à étnico-social, com a elaboração de uma falsa genealogia baseada em origens puramente europeias. E como se não bastasse negar a própria mãe, ele também comete o mesmo absurdo com seu filho caçula Patrício Macário, a quem os traços “grosseiros” haviam saídos à família materna do pai. As feições do rapaz iam ficando mais fortes à medida que ele crescia e muitas pessoas já tinham percebido a rudeza dos seus traços. Questionado a respeito, Amleto mente novamente atribuindo tais características à avó paterna de sua esposa, que era índia “(...) dir-se-ia que Patrício Macário, nos traços fisionômicos e no temperamento, terá puxado – e digo isso sem desdouro, pois orgulhoso de minhas raízes brasileiras, ainda que por via matrimonial – ao lado brasileiro da família de Dona Teolina” (RIBEIRO, 1984, p. 337). E para que não fosse mais incomodado com tais assuntos e principalmente para não ter que se lembrar o tempo inteiro de sua origem, ele envia Patrício Macário para formar-se general no exército, longe da família e de todos os curiosos – “[...] só no exército o filho do Comendador Ferreira-Dutton poderia galgar posições que denegrissem menos a sua origem. Era esse, pelo menos, o pensamento do seu pai quando o puniu – porque era esse seu objetivo –, com a ida para a Escola Militar” (COSTA, 2009, p. 120).

Diferentemente de Patrício Macário, seu filho mais velho Bonifácio Odulfo tinha os traços europeus do avô e assim como o pai sentia-se superior em sua cultura e origem. Ele acreditava que para o Brasil se tornar uma Nação civilizada deveria seguir os passos de Lisboa em sua riqueza e refinamento. A pobreza do Brasil era caracterizada

por Bonifácio Odulfo e Amleto pelo povinho que aqui habitava e que na visão deles não era considerado povo brasileiro, pois os verdadeiros homens da Pátria eram homens como eles: de boa família e boa linhagem. Bonifácio Odulfo e Amleto são, então, a representação da elite brasileira composta por padres, latifundiários, intelectuais e comerciantes que almejavam um branqueamento da população, no sentido de europeizar o Brasil escondendo assim a verdadeira origem do povo brasileiro.

Contrários aos que assim como Amleto se sentiam verdadeiros “Europeus transplantados”, surge os líderes dos oprimidos, exaltados no romance como os “heróis de nossa gente” que buscavam a afirmação do povo brasileiro através de uma cultura própria e de uma identidade que não excluísse os negros e as minorias deste processo. Como figura épica aparecem na obra muitos desses heróis como nego Leléu, Patrício Macário e Maria da Fé, assim como todos os integrantes da Irmandade do Povo Brasileiro.

A ilha de Itaparica, cenário de grande parte da história, é o berço da heroína Maria da Fé, uma bela mulata dos olhos verdes, fruto da mistura de uma escrava com um branco – a negra Vevé e o Barão Perilo Ambrósio. Sua mãe era escrava do Barão e foi violentada por ele, que quando descobriu da gravidez, mandou chamar o negro liberto Leléu para que sumisse com ela. “Nego Leléu”, descumprindo as ordens do Barão, levou-a para sua casa no intuito de tê-la como mais uma empregada nos negócios, embora visse aquela gravidez como um fardo que ele tinha de aguentar. Sua opinião logo mudou após o nascimento da menina, por quem ele passou a nutrir um especial afeto, vindo a criá-la como se fosse sua filha, dando-lhe educação e muito amor. Para Maria da Fé ele era um pai, um amigo, um professor, um companheiro, um avô e em retribuição a toda essa dedicação e carinho ela o chamava carinhosamente de “vô Leléu”, que por sua vez a adorava como se fosse verdadeiramente sua neta.

Mas, desde aquele dia parecia que não queria mais voltar para a Bahia, adiava o que podia, inventava desculpas para ficar com a menina, gostou do nome Maria da Fé, deu para passar um tempo desmesurado carregando-a para cima e para baixo, deu para ter ciúmes dela até com a mãe, deu para reclamar da falta de trato com ela, deu para procurar as comadres para se informar de mingauzinhos e papinhas, quase fica maluco quando achou que ela estava com defluxo e fez ninada duas noites sem dormir – virou outro, outro, outro, ninguém acreditava no que estava vendo. (RIBEIRO, 1984, p. 261).

Nego Leléu era um homem esperto que desde que conseguiu a alforria trabalhou feito um louco para montar seus negócios. Plantou verduras, teve barraca no mercado,

teve quitanda, rodou o Recôncavo todo vendendo suas mercadorias e se formou Oficial de Alfaiate. Fez mais: deu emprego a muitos negros libertos que não tinham para onde ir, nem onde morar. Não ficou rico, mas tinha dinheiro suficiente para viver bem. Nessa perspectiva, Nego Leléu representa o negro liberto que busca mecanismos para vencer as dificuldades que a vida lhe apresenta. Ele se torna comerciante e através da sua ação, na obra, enxerga-se a possibilidade de o negro sair da condição de escravo e alcançar uma função no mundo do trabalho livre.

Toda a afetividade de Leléu é voltada para Maria da Fé, que se apresenta como uma menina doce, meiga, inteligente que queria ser professora. Mas seu jeito, seus sonhos sofrem uma mudança brusca após a violenta morte de sua mãe, que foi espancada por quatro homens brancos ao tentar defender a filha de ser violentada por eles. Tudo o que Vevé não desejava é que sua filha passasse a mesma humilhação sofrida por ela ao ser violentada pelo Barão. Maria da Fé, que presenciou a violência contra a mãe, passou dias sem falar, pensando nos abusos e injustiças praticadas contra o negro. A partir daí, ela passou a perceber a realidade do povo, a falta de justiça para com os negros e pobres. É quando ela começa a questionar sobre a “justiça” e sobre o “povo”, quem era os donos da terra? Quem era esse povo brasileiro? Desde então, seu jeito de ser, pensar e enxergar as coisas à sua volta mudou.

Para devolver a alegria da menina e para vingar a morte de Vevé, Nego Leléu preparou uma emboscada para os quatro rapazes que haviam matado Vevé, aproveitando a hora em que dormiam para atacá-los, matando cada um com um golpe só. Feito isso, Nego Leléu providenciou um fim para os corpos, para que ninguém jamais pudesse encontrá-los. Mas Maria da Fé não se contentou com tal vingança: para ela, de nada adiantou se eles não sabiam por que estavam morrendo “Era preciso que aquilo tivesse sido um exemplo, não só para eles como para os outros” (RIBEIRO, 1984, p. 372).

A partir desse momento, começa a sua luta por justiça e ela decide seguir pelo mundo lutando contra toda tirania e todo tipo de opressão, desafiando o poder dominante para fazer parte, ao lado de outras mulheres e homens, da Irmandade do Povo Brasileiro. Guerreira, corajosa e destemida “Dafé” (como era chamada pelo povo), segue sua sina no combate aos opressores, em defesa dos negros, dos índios e de toda classe oprimida da sociedade. Admirada e exaltada pelo povo, temida pelos inimigos, ela é a única mulher de um exército de homens, liderando a linhagem dos oprimidos. Ela tinha também certa descrença nos governantes, pois não via neles os interesses pelas classes mais subalternizadas da sociedade.

Veio a libertação dos escravos, ela pregou que aquilo não libertava escravo nenhum e que o povo nada podia esperar do que fosse dado de cima e, se deram essa tal liberdade aos cativos, era porque interessava a eles e boa coisa não era para o povo. Veio a República e ela pregou que tanto fazia como tanto fez, que nem rei nem presidente estavam pensando no povo e podiam esperar até vida pior. Como de fato foi o que se viu depois, a seca piorando, as terras sendo tomadas dos pobres, a escravidão pior do que antes, o coronel mandando mais do que o Imperador de Roma, o povo de cabeça baixa, os despossuídos cada vez mais despossuídos e os possuídos cada vez mais possuídos, por isso se dizendo que a República trouxe a lei do Cão. (RIBEIRO, 1984, p. 519-520).

Maria da Fé era a voz do povo: sua lealdade, sua luta e seus ensinamentos a tornaram uma grande referência para os pobres. Ela passou então a ser admirada e protegida por todos os que defendia. Como muitos não a conheciam, só haviam escutado falar a respeito dela e de seus feitos heróicos, criou-se uma lenda em torno de sua existência. A dúvida era a grande questão: Maria da Fé realmente existia? Muitas pessoas compartilhavam a ideia de que tudo o que se falava sobre ela eram boatos, eram mentiras, mas o povo que já tinha lutado ao lado dela ou que a tinha simplesmente abrigado em suas casas, contestava dizendo que ela existia, sim, e que era uma bela mulata muito jovem, pois não envelhecia nunca já que tinha nascido no dia 29 de fevereiro e só fazia aniversário de quatro em quatro anos.

Jovem, bonita e destemida, Maria da Fé surpreende a todos ao aparecer no enterro de seu avô (Nego Leléu), com disfarce de capitão, desafiando o Exército. Ela chegou sem que ninguém percebesse e discursou em homenagem ao avô. O povo vibrou com a sua coragem e ousadia.

Estamos aqui para prestar a última homenagem a um que haverá de servir de exemplo a todos os que não curvam a cabeça à tirania, todos os que sonham com a liberdade, todos os que aprendem, na luta de cada dia, a respeitar seu próprio valor, todos os que dizem: abaixo o senhor e viva o povo! Viva o povo e viva a liberdade! (RIBEIRO, 1984, p. 384).

O exército era um forte oponente. Várias vezes Maria da Fé e seus homens entraram em confronto com as forças milicianas. Para ela o exército brasileiro deveria estar a serviço do povo e não matá-los, roubá-los e humilhá-los. Era uma vergonha ver os interesses da elite defendidos e os do povo rejeitados. Para tentar silenciar a massa popular que, incitados por Maria da Fé, já vinha se rebelando contra os poderosos, é que o Exército decide armar guarda contra a Irmandade do povo brasileiro e principalmente contra sua líder. O general escalado para esse objetivo se chamava Patrício Macário.

Crentes de que ela apareceria no enterro do avô, Patrício e seus soldados seguiram até as localidades onde vivia Nego Leléu e prepararam uma emboscada, mas Maria da Fé, muito inteligente e esperta, já havia se despedido de seu avô e já se encontrava longe. A perseguição à heroína Maria da Fé terminou com Patrício Macário e um capitão do exército feitos prisioneiros pelos integrantes da Irmandade do povo brasileiro. Mais uma vez ela mostra sua coragem e ousadia ao aparecer diante dos dois oficiais presos. Ao vê-la, Patrício Macário imediatamente fica cego com sua beleza; nunca poderia imaginar que a guerreira de que todos falavam pudesse ser uma mulher tão bela e jovem:

[...] pensou que estava tendo uma visão quando percebeu a presença daquela mulher muito alta e muito bonita, vestida em roupas como nunca tinha visto nas mulheres com quem convivia, uma expressão altiva como também elas nunca exibiam e, principalmente, uma beleza luminosa, quente e calma que o fez esfregar os olhos involuntariamente. [...] (RIBEIRO, 1984, p. 401).

A surpresa foi recíproca, Maria da Fé também ficou admirada pela beleza do general, o que a deixou perturbada, pois nunca um homem havia despertado tal interesse nela e nem a própria havia se permitido nutrir tal sentimento por qualquer outro homem, pois seus ideais estavam acima de tudo. Mas não deixou de olhá-lo e de admirá-lo, sempre escondida, espiando e sentindo fortes arrepios por dentro ao pensar em Patrício:

Então pouco depois, fechou a porta, lá estava ele, somente a cabeça aparecendo entre as dobras do lençol, à luz fraquinha de uma lamparina de caneco. Ela parou junto ao catre, sentiu fogo outra vez, fechou os olhos um instante, as mãos tão cerradas que quase cravou as unhas nas palmas. O coração disparado, o fôlego oprimido, mas um bem-estar muito grande por todo o corpo, curvou-se para ele, tão belo e forte dormindo igual a um inocente e, bem devagar, levantou o lençol, desvelando-o como se temesse acordá-lo. (RIBEIRO, 1984, p. 404).

Logo em seguida, ela libertou seus prisioneiros amarrando-os nus em um tronco de árvore, próximo a um povoado, para que eles aprendessem a lição e não voltassem mais a mexer com o povo. Os dois oficiais causaram risos e foram o comentário do dia nas cercanias: todo mundo já sabia que Maria da Fé havia estado por perto.

Já Macário nem por um minuto conseguia esquecer a imagem daquela mulher altiva, poderosa e, sobretudo belíssima. A experiência vivida durante o cativeiro o fez refletir sobre os problemas da população, os interesses da elite e do exército, começava a nascer um novo Patrício Macário imbuído de novos ideais. Toda sua perspectiva muda completamente ao conhecer Maria da Fé: ele se apaixona por ela e passa a conviver com



a camada popular, o que o faz rever seus conceitos de nação. Juntos, ele compartilha a luta da guerreira a favor do povo brasileiro e vai se aproximando cada vez mais de suas origens africanas. Logo, paralelamente aos fatos históricos, o livro apresenta o romance vivido por Maria da Fé e Patrício Macário:

Patrício Macário sorriu, olhou para Maria da Fé, que ainda dormia enrolada num lençol, e seu coração se aqueceu, como sempre acontecia quando a fitava em silêncio. Que orgulho sentia em estar ali com ela! Orgulho porque jamais houvera mulher tão bela em parte alguma e ele não podia descrever esse orgulho, que lhe vinha quando notava os olhos dela fixos nele com admiração ou desejo, quando ela o tocava, quando o abraçava, quando se deixava ver por ele estonteantemente nua, sua, sua, inteiramente sua porque o amava, ele sabia. (RIBEIRO: 1984, p. 508-509).

Patrício Macário deixa tudo: carreira, família, para viver na Ilha de Itaparica ao lado de Maria da Fé. Seria um belo romance se Maria da Fé não tivesse uma missão a cumprir. Apesar do amor que ambos sentiam, Maria da Fé sabia de suas obrigações e da vida que escolheu para seguir adiante, daí a impossibilidade de casar-se, de viver junto com Patrício Macário. Ela sabia que uma vez pertencendo a ele, se anularia e deixaria para trás o que tanto buscou. Pela causa do Povo Brasileiro, que sempre esteve em primeiro lugar em sua trajetória, ela decide deixá-lo, sumindo para sempre de sua vida, mas nunca deixando de amá-lo.

Não havia vivalma, não havia nada, nem mesmo um passarinho, quando eles se deitaram na grama fofa debaixo de uma mangueira antiga e fizeram tudo o que todos os amantes apaixonados já fizeram e o tempo deixou de existir. Só voltou a existir cinco dias depois, quando Patrício Macário, havendo bebido sem saber uma infusão da mesma erva que ela lhe dera da outra vez, acordou sozinho numa casinha em Bom Despacho onde tampouco havia vivalma, nem se sabia na rala vizinhança, a quem pertencia. Acordou impregnado do cheiro dela e com uma carta na mão, que nunca mostrou a ninguém. (RIBEIRO, 1984, p. 512-513).

Do amor vivido pela guerreira Maria da Fé nasceu seu filho Lourenço, um rapaz moreno e alto, cuja beleza lembrava a da mãe. Patrício só conheceu seu filho muito tempo depois, quando o menino já era um rapaz, numa experiência vivida na casa de Rita Popó. Este episódio é repleto de misticismo como em uma boa parte dos acontecimentos narrados no romance:

[...] Este aqui é Lourenço, seu filho, filho único de Maria da Fé.  
 Patrício Macário ouviu o coração bater como se tivesse subido para a cabeça, levantou as mãos.  
 - Meu filho? – perguntou, embora soubesse que era verdade assim que o viu –  
 Meu filho? [...] Abraçou o filho e permaneceram abraçados enquanto eles

choravam em silêncio, sem mesmo querer perguntar coisa alguma, até mesmo conhecendo as respostas a muito do que queria perguntar. (RIBEIRO, 1984, p. 605).

É através de Lourenço que Patrício fica sabendo da morte da heroína, que lhe deixa a responsabilidade de guardar os segredos da canastra e três presentes que pertenciam a ela – a araçanga, herança de sua mãe; um esporão de arraia embutido numa bainha de pano, deixado por Nego Lelê; e um frasco azul, em que ela guardava suas lágrimas após a separação dos dois. Lourenço, realmente havia saído à mãe. Ele compartilhava os mesmos ideais dela e continuava sua luta pelos oprimidos. Seu objetivo era justiça, liberdade, orgulho e dignidade para a massa popular. Isso deixou Patrício orgulhoso, de saber que seu filho pensava e agia como ele.

Apresentando personagens como Maria da Fé, Lourenço e Patrício Macário, seres humanos movidos por princípios morais elevados, João Ubaldo Ribeiro retrata a formação da identidade brasileira, basicamente mestiça. Em seu romance, através da busca pelo sentimento nacional conferido no embate ideológico entre elite *versus* povo, as classes mais oprimidas da sociedade ganham destaque, imprimindo no Brasil seu pensamento, sua voz, sua luta por uma nação genuinamente brasileira.

### 3.3 Memória, identidade e testemunho em *Viva o Povo Brasileiro*:

Inspirado na temática da construção da identidade do povo brasileiro, João Ubaldo Ribeiro retrata em seu livro a criação de um país e de um povo – A questão da nacionalidade já está explícita no título com a expressão “povo brasileiro”. Realidade e ficção se misturam no romance, apresentando uma narrativa que fala de acontecimentos que vão desde a colonização até fatos mais próximos à Contemporaneidade como o governo de “Vargas”. No âmbito da História, algumas críticas são feitas ao processo de formação da identidade nacional, como a colonização (brasileira), o atraso do Brasil em relação a outros países, a desvalorização do povo brasileiro e da formação de uma cultura própria, sendo este último um dos pontos fundamentais na obra ubaldiana – que destaca a questão da identidade. Desta maneira, João Ubaldo Ribeiro, através da paródia, faz uma crítica à História.

*Viva o Povo Brasileiro* narra a saga de um povo em busca de sua afirmação identitária e formação cultural – “No Brasil, a questão identitária foi colocada, sobretudo, a partir do século XIX, com a busca romântica que nasce do conflito de já

não querer ser português, quando se busca romper o ‘vínculo placentário’ de que fala Antonio Candido” (COSTA, 2009, p. 18). Stuart Hall fala sobre essa questão em *A identidade cultural na pós-modernidade*, em que trata da identidade nacional e da constituição das culturas nacionais:

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. [...] Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial. [...] As identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. (HALL: 2006, p. 47-48).

Tendo como base a historiografia oficial do Brasil, *Viva o povo brasileiro* apresenta, sobretudo, um forte testemunho presente em toda narrativa, que parte da perspectiva do negro, do índio e de seus descendentes, contando a história de várias personagens, destacando os escravos. Por sua representação histórica, pelos registros dos acontecimentos da História do Brasil, como o regime escravagista, a abolição, a Proclamação da República e muitos outros, *Viva o povo brasileiro* é um exemplo de narrativa de testemunho. O testemunho é um tipo de narrativa que visa à recuperação e à representação de um passado coletivo ou nacional. Sua função é juntar-se à história para colher os traços do passado. Sobre a narrativa testemunhal Mabel Moraña afirma:

Documentalismo, “oral history”, ficción documental, testimonio/testimonialismo, novela-testimonio, literatura de resistencia, “novela-verdad” son todos términos que introducen a distintos aspectos relacionados con un mismo fenómeno general: el entrecruzamiento de narrativa e historia, la alianza de ficción y realidad, la voluntad, en fin, de canalizar una denuncia, dar a conocer o mantener viva la memoria de hechos significativos, protagonizados en general por actores sociales pertenecientes a sectores subalternos, cuya peripecia pasa a la literatura ya sea como directo testimonio de parte, ya sea a través de la mediación de un escritor que revela esa historia. (MORAÑA, 1995, p. 488).

Em *Viva o Povo Brasileiro*, João Ubaldo Ribeiro recorre à história oficial, rememorando elementos fundadores de nossa Nação, trazendo novos elementos à história. Muitos acontecimentos são descritos no decorrer da narrativa ubaldiana, dentre os quais se destaca a Guerra do Paraguai, que durou cerca de seis anos, envolvendo a Argentina, Brasil, Paraguai e o Uruguai. No trecho abaixo, João Ubaldo faz uma representação deste momento de tensão por qual passava o Brasil:

- [...] Esta história de guerra é mesmo verdade, já há tempos estamos mesmo em guerra com o Paraguai, mais de mês talvez.
- Quem te disse? Esses boatos correm o tempo todo, não se passa um dia sem que se fale em guerra no sul, contra os orientais, os portenhos, não sei que mais lá.
- Não, não, é verdade. Na Bahia já se sabe de tudo, as coisas são sérias, estamos em guerra! Pergunte a qualquer das pessoas que já chegaram de lá, todo mundo sabe.
- Deus meu! Estamos em guerra? Guerra? (RIBEIRO, 1984, p. 411).

141 anos após o término da Guerra do Paraguai, João Ubaldo Ribeiro resgata o cenário, as imagens, a história desse confronto que teve o Brasil como vitorioso, depois de muitas mortes de soldados brasileiros e estrangeiros. Outro momento importante dessa saga é relatado na voz de Zé Popó, que narra seus feitos heróicos e ressalta os valores do povo brasileiro. Zé Popó lutou ao lado de Patrício Macário, saindo os dois ilesos e honrados pela Pátria:

Eram todos heróis e não nasceram heróis, eram gente do povo, gente como a gente da Ilha e da Bahia [...] e também foram heróicos os paraguaios. Não tinha ódio aos paraguaios, nem achava que se devia ter ódio deles, pois lutaram pela sua terra como nós lutamos pela nossa. Também os paraguaios eram um povo, gente como aquela gente, gente como nós. (RIBEIRO, 1984, p. 483).

A literatura de Testemunho tem momentos diferentes na história literária. Na Alemanha, por exemplo, é conhecida sobre o nome de *Zeugnis*, que se refere às reflexões sobre a “shoah”, termo amplamente utilizado para substituir a palavra Holocausto. Outro exemplo de literatura testemunhal são as narrativas dos cronistas das Índias na América. Tomando como base tais narrativas, o foco central da literatura de Testemunho é narrar um acontecimento, na maioria das vezes, traumático. Na Europa, a exemplo da Espanha e da Alemanha, o conceito de Testemunho se desenvolveu baseado nas tragédias históricas sofridas nesses países como a Segunda Guerra Mundial e a guerra Civil Espanhola, que deixaram marcas profundas na sociedade, sendo essas marcas registradas mais tarde por muitos autores em suas obras, como *La Colmena* e *La Familia de Pascual Duarte* do espanhol Camilo José Cela, ambas novelas de pós-guerra que trazem um testemunho da sociedade espanhola após a guerra civil.

Na América Latina foi desenvolvido o conceito de Testemunho no início dos anos 1960, dando origem a um novo gênero literário: *La Literatura de Testimonio*, que registrava e interpretava a violência das ditaduras da América Latina durante o século XX. A literatura de Testemunho na América foi desenvolvida a partir da experiência e da voz dos oprimidos “O *testimonio* é pensado também como uma cria da literatura

regionalista, que foi muito forte na literatura latino-americana da primeira metade do século XX.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 91).

Muito antes desse período (1960), lá nos tempos da colonização, já se fazia *testimonio* na América, como se pode comprovar nos primeiros escritos dos Cronistas das Índias, assim conhecidos: Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Gonzalo Fernández de Oviedo, Alvar Núñez Cabeza de Vaca e Bartolomé de Las Casas, que, com suas cartas direcionadas à corte espanhola, descreviam o que presenciaram e fizeram aqui, em meio à barbárie sofrida pelos povos indígenas, em consequência da “conquista espanhola”. No caso do Brasil pode-se considerar a carta de Caminha, assim como todos os registros escritos à Corte portuguesa pelos padres jesuítas, como exemplo de Literatura de testemunho, que João Ubaldo Ribeiro faz menção logo abaixo:

Quando os padres chegaram, declarou-se grande surto de milagres, portentos e ressurreições. Construíram a capela, fizeram a consagração e, no dia seguinte, o chão se abriu para engolir, um por um, todos os que consideraram aquela edificação uma atividade absurda e se recusaram a trabalhar nela. Levantaram as imagens nos altares e por muito tempo ninguém mais morria definitivamente, inclusive os velhos cansados e interessados em se finar logo de uma vez, até que todos começaram a protestar e já ninguém no Reino prestava atenção às cartas e crônicas em que os padres narravam os prodígios operados e testemunhados (RIBEIRO, 1984, p. 38).

Logo, diante dos diferentes focos da literatura de testemunho, Márcio Seligmann-Silva afirma que “A função testimonial pode coexistir com diversos gêneros, em roupagens e envolturas diferentes”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 88). O testemunho tanto em Cela como em Bartolomé de Las Casas, assim como também em João Ubaldo Ribeiro e os autores da Shoah apresenta-se, sobretudo como um registro da história, fiel à mesma com suas verdades ou mostrando uma “contra-história”, sendo esta uma sátira ou crítica da história oficial como fez João Ubaldo Ribeiro em *Viva o Povo Brasileiro*:

E não podia o coração de José Francisco senão bater mais depressa, o queixo tremelicar e a cabeça girar, quando, como se houvesse tambores rufando pelas abas da capa de debruns escarlates, o grande guerreiro Tenente João das Botas, passageiro da *Regeneração*, desembarcou ao pôr-do-sol para visitar a ilha em segredo e falou a alguns homens que o boticário reunira na Ponta das Baleias. Ouviu dele furente denúncia contra os deputados brasileiros que em Lisboa se tinham opostos à anistia. Mal podendo continuar a respirar, escutou como o Brasil representava a liberdade, a opulência, a justiça e a beleza, negadas até agora pela iniquidade dos portugueses, que tudo de nós queriam e nada davam em troca. (RIBEIRO, 1984, p. 11).

No caso da obra ubaldiana o testemunho é um ponto de partida para uma narração que se “independiza” imaginativamente da história original. Tomando a forma de romance-testemunho, *Viva o povo brasileiro* se apresenta como uma paródia de nossa história contada pelos dominantes. Segundo Linda Hutcheon em seu *Poética do pós-modernismo* (1991), “A paródia é a principal forma crítica da atualidade, porque ela permite ao autor falar de dentro de sua própria cultura, sem ser cooptado por ela.” (HUTCHEON *apud.* SPERLING, 1998, p. 218).

Márcio Seligmann-Silva trata do testemunho como sendo uma apresentação do documento histórico, ou seja, parte da política tanto da memória quanto da história, que assume um papel revisionista, repensando o passado a cada momento. O testemunho assim se aproxima do teor histórico da narrativa, sendo a história o terreno do testemunho:

O testemunho encontra-se no vértice entre a literatura e a historiografia (ou o subgênero da autobiografia). Sua ligação com as artes o qualifica para a apresentação do único, mas é também no testemunho que singular encontra refúgio, diante de uma historiografia voltada para tipificações de épocas e grandes períodos, ou para as “reduções” economistas, nacionalistas etc. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 93).

O historiador americano Hayden White, em seu livro *Tropics of discourse*<sup>38</sup> (1987) aproxima a história da literatura ao afirmar que tanto uma quanto a outra são *textos*. Segundo White, “as narrativas históricas devem ser vistas não como reproduções da realidade, mas como representações da mesma.” (WHITE *apud.* SPERLING, 1998, p. 216). Com base na afirmação de White, Magali Sperling afirma que “um dos importantes *diálogos* estabelecidos na arte, hoje, se dá entre a literatura e a história.” (SPERLING, 1998, p. 215).

A partir da sua própria construção, a literatura de testemunho coloca em questão a relação entre a literatura e o real. Ela nos convoca a repensar, portanto, o discurso não-ficcional, a “verdade” do discurso histórico e sua relação com o discurso literário. É evidente essa relação em *Viva o Povo Brasileiro*, que apresenta um teor testemunhal bem diferente do da Shoah, dos relatos “testimoniais” da América Hispânica e das novelas de pós-guerra espanholas, por exemplo. De acordo com o pensamento de Hutcheon:

---

<sup>38</sup> WHITE, Hayden. *Tropics of discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1987.

No questionamento da história é muito importante o papel da ficção pós-moderna que não pretende contar a verdade, mas sim perguntar *de quem* é a verdade que se conta. A autora chama de *paródia pós-moderna* ou *metaficção historiográfica* as ficções intensamente auto-reflexivas que, ao mesmo tempo, “re-instalam” o contexto histórico na ficção “re-escrevendo” e “re-apresentando” o passado em um novo contexto, a fim de abri-lo ao presente e de evitar que ele se torne conclusivo. (HUTCHEON *apud*. SPERLING, 1998, p. 217-218)

Em *Viva o Povo Brasileiro*, a história contada e vivida no livro faz parte da nossa história, mas apresenta uma série de modificações ao longo do enredo para chamar atenção para algo ou então para fazer alguma crítica à história – neste caso a história contada à luz dos vencedores, pautada na verossimilhança. Tais alterações servem para ridicularizar a decadência de um país que exclui os negros do processo de formação de seu povo e tem na farsa e na mentira a consagração de verdadeiros anti-heróis ou, nas palavras de Esteves: “falsos heróis que erigidos por uma casta econômica e social que, para justificar sua dominação, não hesita em falsear os acontecimentos, tirando de cena os verdadeiros protagonistas do drama da formação do povo brasileiro” (ESTEVES, 2010, p. 169-170). É o caso, ficcionalmente falando, de Perilo Ambrósio Góes Farinha, futuro Barão de Pirapuama:

Nem mesmo o som da batalha chegava-lhes agora como antes, embora antes tampouco houvesse o retumbo tremendo que esperavam. Perilo Ambrósio, que escolhera aquele ponto bem distante da luta para passar o dia, pois aguardava somente que vencessem os brasileiros para juntar-se a eles, temia que o combate não tivesse terminado ainda e que, por azar, fosse obrigado a tomar parte nele. (RIBEIRO, 1984, p. 23).

Nesse capítulo, intitulado – Pirajá, 8 de novembro de 1822 – Perilo Ambrósio forja sua reputação de “herói da independência” invertendo os sinais de sua participação na luta, criando sua própria história, sua “verdade”. Ele finge ser um destemido guerreiro, ao “sangrar à faca” o negro Inocêncio para lambuzar-se de seu sangue fingindo, assim, ter lutado pela independência, e para não ser desvendada nunca a sua farsa ele mesmo corta a língua do negro Feliciano que presenciou todo o acontecimento. Com tal episódio, Perilo Ambrósio se configura como um herói da pátria, tornado-se mais tarde Barão de Pirapuama, dono de um vantajoso patrimônio, fazendas ricas, cheio de títulos e concessões.

Perilo Ambrósio é, de fato, uma sátira aos que assim como ele nasceram da subversão da verdade histórica. Na narrativa, ele detém a versão da história, trabalhando nela os fatos e acontecimentos que lhe convêm de acordo com seus interesses. Logo, é através da mentira que Perilo Ambrósio recebe o reconhecimento da Pátria e ele próprio renega sua origem portuguesa, sem nenhum ressentimento, ao ser contestado pelo general sobre sua nacionalidade:

- Sim, meu comandante, foi Portugal onde primeiro vi a luz e entre portugueses fui criado, pois que o são meu pai e minha mãe, como hão de ser também os vossos maiores. Mas, se lá vi a luz, cá no Brasil foi que vi a vida e, se falo desta maneira, isto se deve aos que forcejaram desde sempre por meter-me na cabeça, eis que até aos estudos na Corte quiseram enviar-me, não houvera lutado para não formar-me em meio aos inimigos da liberdade e da Independência. Meu pai, sim, muito infelizmente, se alia à causa do opressor e isto me parte o coração, sendo eu brasileiro mais que por presença aqui, se não porque me sinto tão nativo a estas terras quanto as aves e os bosques. Eis por que saí da casa dos meus pais, renunciei à fazenda e aos espólios e vim cá combater até não me restar alento, ainda que de pouca valia seja. (RIBEIRO, 1984, p. 25).

Em *Viva o povo brasileiro* são apresentadas novas versões para os fatos históricos, questionando de forma radical os relatos oficiais. O discurso no livro é histórico, baseado numa crítica ao processo de formação do povo brasileiro, primeiro pela exclusão dos negros e depois pela farsa de Perilo Ambrósio na luta pela independência do Brasil.

Em *A história ou leitura do tempo*, Roger Chartier estabelece uma distinção entre história e ficção, destacando a ficção como um discurso que informa acerca do real sem pretender representá-lo tal como a História faz. O autor mostra que tal distinção é ofuscada, por exemplo, através do encontro com o passado que a literatura promove ao representá-lo, daí história e ficção se sobrepõem de maneira que, nesse caso, não se pode separá-las: “Uma segunda razão que faz vacilar a distinção entre história e ficção reside no fato de que a literatura se apodera não só do passado, mas também dos documentos e das técnicas encarregados de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica” (CHARTIER, 2009, p. 27).

Ainda segundo Chartier, qualquer autor pode ser um historiador, uma vez que as relações no passado entre memória e história estão presentes nas obras de ficção. É o caso de *Viva o Povo brasileiro*, que problematiza as relações entre ficção, memória e História, conferindo uma presença ao passado. Sobre esse resgate do passado coletivo na obra de Ribeiro, Maria Gabriela Cardoso afirma que “Em *Viva o povo brasileiro*, o



passado é revisitado de modo a possibilitar um reexame do presente.” (COSTA, 2009, p. 17). Através do testemunho e da memória é que a obra ubaldiana resgata as representações históricas do povo brasileiro, da fundação de sua cultura e de sua identidade nacional.

#### 3.4 A cultura e as raízes africanas na formação do povo brasileiro:

Uma das matrizes na formação de nossa identidade é sem dúvida a africana. Encontramos na obra ubaldiana uma série de referências à cultura africana, como a comida e a religião, essa última bem presente durante a narrativa. Paralelo à religião católica trazida ao Brasil pelos jesuítas, no intento de promover uma educação religiosa através da catequese, aparece também nas senzalas e nas rodas dos negros o candomblé, religião afro-brasileira dos orixás – deuses de origem africana que “segundo os mitos e tradições iorubás, eram divindades espirituais presentes na criação do mundo” (CASTANHA, 2008, p. 20). As duas religiões se encontram no romance: a católica representada pelos brancos (portugueses e brasileiros) e o candomblé representado pelos negros e seus descendentes.

Trazido por negros cativos que vieram ao Brasil como escravos, o candomblé não era reconhecido como religião, sendo relacionado preconceituosamente à feitiçaria, a práticas demoníacas e à bruxaria. Toda essa carga pejorativa acabou transportando para a religião os preconceitos raciais que até hoje afligem os negros. Sua origem mais próxima vem da Costa Ocidental da África, formando-se no Brasil no século XIX. Inicialmente esteve restrito à Bahia, especialmente a Salvador e cidades do Recôncavo Baiano. Com o tempo, foi se tornando mais conhecido e se espalhou por todo o país.

As origens remotas do candomblé perdem-se no tempo. Já houve pesquisadores que tentaram encontrar semelhanças entre esta religião e outras religiões ancestrais, inclusive do Antigo Egito, identificando traços dos orixás com os deuses egípcios cujo culto teria subido o Rio Nilo até chegar à Costa Ocidental da África. As referências ao culto dos orixás, tal como se apresenta ainda hoje no Brasil, datam de mais de mil anos lá mesmo na Costa Ocidental. De lá, o culto veio para o Brasil, a princípio de uma forma dispersa e em seguida concentrando-se como culto institucionalizado. (TAVARES, 2000, p. 11).

As práticas religiosas dos negros eram sufocadas por seus donos. Não se permitia que eles adorassem nenhum outro santo que não fosse da igreja católica, sendo os negros punidos ferozmente se insistissem nos cultos. Conseqüentemente os africanos deveriam ser batizados e pertencerem à mesma religião de seus proprietários. Em *Viva o Povo Brasileiro*, a Baronesa, esposa do Barão Perilo Ambrósio, é responsável por educar os escravos da casa, instruindo-os nos ensinamentos religiosos, impondo aos mesmos uma religião bem diferente da sua:

Quem aí sabe dizer quais são as três Pessoas da Santíssima Trindade? Vamos, isto mesmo ouvi a Senhora Dona Teolina ensinar a todos repetidas vezes, lendo do devocionário com toda a clareza, são três as Pessoas, é coisa muito simples. Tu, Inácia, que estás a rezar com tanto fervor, sabes responder-me? A Virgem Maria? A Virgem Santa Mãe de Deus, Pessoa da Santíssima Trindade? Mas onde estamos, clama aos céus tanta ignorância, tanta cabeça dura! E tanta preguiça! Pois não está acima da compreensão até mesmo de negros e bugres a grande verdade da Santa Madre Igreja! [...] Padre, Filho e Espírito Santo! A baronesa apertou as mãos no regaço, implorou em silêncio resignação e paciência aos santos. Todos os negros haviam sido banhados na sagrada água lustral como era da tradição da casa, mas não passavam de animais batizados? Como celebrar hoje o ofício da vigília, receber a benção invocativa de todos os anos, praticar liturgias tão veneráveis e elevadas com a participação de povo tão desaprendido? (RIBEIRO, 1984, p. 140-141).

Nego Leléu, que poucas vezes participava dessas reuniões, conhecia tudo sobre os Santos da religião da baronesa, isso porque antes de ser liberto havia aprendido muito com ela. Como os demais negros, ele fingia seguir os ensinamentos da mestra para não ser castigado. Demonstrava aderir ao catolicismo para ter ascensão social e reconhecimento diante dos brancos. Nego Leléu era em realidade ateu, não compartia da religião dos brancos e tampouco da de seus ancestrais. “– Ele não acredita nem em santo nem em nada, só acredita em trabalho, quem quiser que fique com a boca aberta para o céu, esperando o santo.” (RIBEIRO, 1984, p. 130). Mas não apenas Nego Leléu era arbitrário à educação religiosa católica imposta pela esposa do Barão. Fora dos olhos de sua “sinhá”, os negros seguiam seus rituais e tradições religiosas:

Bem do outro lado, de sua cadeira de pau e couro, puxando a cantoria, presidindo a festa e recebendo as visitas de suas entidades. Em algum canto, talvez onde duas das picadas que levavam à capoeira se encruzilhassem, haveriam de estar a negra Inácia chamando os cabocos, e os parentes de Dadinha conversando com os antepassados. Em outro canto, Sá Justina, adivinhando e respondendo a qualquer pergunta, do passado, do presente ou do futuro, vendo na água, vendo no cristal, vendo na lua e nas estrelas. Em muitos outros cantos, gente em torno de alguém ou alguma apresentação de novidades. (RIBEIRO, 1984, p. 150-151).

Tal prática seguida pela Baronesa, bem comum no período, visava evitar a resistência e apagar de vez a memória africana. Tal como fizeram os Jesuítas, que aparecem logo nas primeiras páginas do livro ensinando aos índios e ao caboco Capiroba – representante da criouldade brasileira – o que era bom e o que era mal: comer gente, por exemplo, era mal e o caboco Capiroba logo teve de mudar seus hábitos alimentares, o que durou pouco tempo, pois cansado de ouvir os padres lhe dizerem o que era certo e o que era errado ele passou a comer os padres, mas logo viu que sua carne era ruim e substituiu pela dos holandeses.

João Ubaldo Ribeiro dedica uma parte inteira do capítulo 14, mais precisamente catorze páginas, à saga dos brasileiros da guerra do Paraguai auxiliados pelos orixás. É de tamanho lirismo a maneira como é exaltado cada orixá, as saudações específicas de cada orixá, seus instrumentos, suas vestimentas e habilidades, de modo que quem não conhecia o universo litúrgico candomblecista, passa a conhecer pelo menos um pouco mais sobre ele. Misturado aos fatos históricos aparecem, então, cada orixá e sua participação decisiva para a vitória do Brasil, como na passagem abaixo onde Oxóssi, consternado com a derrama de sangue de seus filhos convoca seus irmãos para a guerra:

*Ê-parrê, Iansã, senhora dos ventos e das tempestades, rainha dos espíritos, valente e ousada como os tufões, de bravura irresistível, eu te saúdo! Nos campos desconhecidos de um lugar chamado Tuiuti, muitos dos nossos filhos mais valorosos estão morrendo nas mãos de um inimigo fortíssimo e desapiedado. Já me juntei ao combate, em companhia de nosso irmão Xangô, o que atira pedras, terrível no campo de luta, mas ainda assim os nossos filhos perigam e é muito incerta a sorte da batalha. Venho, pois, pedir-te que viajes comigo para lutar nesse lugar chamado Tuiuti, para que as armas, com tua ajuda, não nos sejam adversas, minha grande irmã Iansã, rainha dos ventos e das tempestades, senhora dos espíritos, temível na refrega!* (RIBEIRO, 1984, p. 446-447).

Todos os Orixás lutaram ao lado de seus filhos e sofreram juntos com eles as perdas. A narrativa apresenta a descrição de cada orixá: *Olorum*, o senhor do céu, é o deus supremo criador dos orixás; *Oxalá*, o orixá supremo, o mais poderoso e pai de todos, primeiro filho de Olorum; *Ogum*, o orixá do ferro e dos caminhos, ele remove todos os obstáculos que se ponham no caminho da evolução espiritual; *Oxóssi*, o caçador, um santo guerreiro; *Xangô* é o orixá do fogo; *Omolu* o dono das pestes, o senhor das epidemias, das doenças e de suas curas; *Iansã*, uma das esposas de Xangô

que comunga do raio com ele, é cultuada como orixá do raio, além de ser orixá responsável pela condução dos espíritos de um mundo a outro, quando o espírito deixa o corpo; *Oxum* é dona da água doce, do líquido amniótico, do fluxo menstrual, da gestação e do parto.

Sobre este episódio, Esteves comenta a referência a *Os Lusíadas* e à *Iliada* pela intertextualidade presente na obra: “Seguindo os famosos apostos homéricos, João Ubaldo, exímio conhecedor das epopeias clássicas, constrói belas páginas, plenas de sincretismo e heroísmo” (ESTEVES, 2010, p. 175). João Ubaldo parodiza o épico a partir da modalização do discurso literário, ressemiotizando a história dos negros, numa perspectiva menos indigente do que a relatada na historiografia oficial.

O culto aos orixás guerreiros, como Oxóssi, Xangô, Iansã, entre muitos outros, serviu bem aos propósitos dos negros em sua luta pela sobrevivência durante a escravidão. Nas senzalas aconteciam as práticas religiosas, que funcionavam como um foco de resistência cultural africano, através do qual cultuavam seus deuses, cantavam e dançavam num ritual bem parecido com o que acontece hoje nos grandes terreiros. Era nos orixás, santos guerreiros e defensores da natureza, que os negros buscavam consistência cultural, inspiração e resistência contra a opressão dos brancos. “Os africanos [...] cultuavam os orixás guerreiros como forma de invocar forças que lhes ajudassem na luta pela liberdade.” (TAVARES, 2000, p. 33). Suas crenças religiosas os amparavam dando sentido à sua existência, embora fosse muito difícil preservar seus costumes, língua e religião. Mas mesmo sujeitos a fortes castigos eles seguiam com suas lembranças sempre vivas de um lugar e de um tempo dos quais estavam ao mesmo tempo próximos e distantes.

Em cada bater ritmado de palmas ou de tambores, os negros buscavam forças para sobreviver. Por serem constantemente vigiados e proibidos de praticar seus cultos, tentavam realizá-los escondido de seus senhores, como em terreiros. Em muitos de seus rituais, e entre palavras, sons, cantos, ritmos, danças, cores, formas, cheiros e símbolos de povos africanos, buscavam algo além de suas forças e das forças de seus senhores: a manutenção de uma identidade particular e a celebração da vida e da liberdade. (CASTANHA, 2008, p. 18).

Outro foco de resistência cultural é a tradição oral. Através dela, os negros passaram a sua religião, a sua cultura e ensinamentos para as demais gerações. A negra anciã, a mais velha da senzala do Barão de Pirapuama, Dadinha (avó de Dafé), era encarregada de transmitir seus conhecimentos sobre os ancestrais para os negros da senzala. Arrancados de sua terra mãe, aqui eles mantinham suas tradições e história:

Durante 350 anos, desembarcaram no atual Brasil mais de 4 milhões de africanos. Seus donos lhes impunham, além dos trabalhos forçados, outra língua, outra religião, outra história. No entanto, dentro dos navios negreiros, acorrentados e destituídos de quase tudo que lhes pertencia, levavam lembranças e crenças. Histórias coletivas e pessoais que não seriam esquecidas com a escravidão, muito menos num porão de navio, e que constituíam um único e verdadeiro tesouro... (CASTANHA, 2008, p. 8).

Assim a dialética opressor *versus* oprimido ganha forma na luta dos negros representados por Dandão, Zé Popó, Budião, Maria da Fé e outros, em busca da liberdade da raça negra e de sua afirmação como povo da nação brasileira. A grande idealizadora desse projeto é sem dúvidas Maria da Fé, que desde pequena começou a questionar os direitos dos negros. Mestiça, ela afirma sua identidade negra: para ela, essa era sua cor, sua origem e sua raça, e por ela iria lutar até o fim. Nego Leléu dizia o contrário: para ele, ela era quase branca, mais branca do que negra.

- Eu nunca vou deixar de ser preta, voinho.

- E tu é preta? Não és preta, senão mulata, mulata de olhos verdes, e muitas menos parecidas, muitas muitíssimo menos parecidas, hoje são quase-quase brancas, são consideradas, estão arrumadas na vida. Eu mesmo sei de muita gente bem raceada, mas bem raceada mesmo, que hoje é branca, atingiu as posições, tem importância na vida. (RIBEIRO, 1984, p. 376).

Os olhos verdes, os traços finos e os cabelos lisos compridos, faziam de Maria da Fé, nas palavras de Nego Leléu, uma mulata mais branca do que negra. E para ele, sendo ela “bem raceada” poderia alcançar um bom nível de vida com um bom casamento. O discurso do “voinho” é o de tentar, ao menos, tirar proveito do enquadramento social que um negro parecido com branco pode obter no Brasil.

A questão da mestiçagem está bem presente no romance. Assim como os negros, os mestiços não eram considerados “gente”, eram tão inferiorizados quanto os negros, pois estavam marcados geneticamente pela raça “inferiorizada”. Percebe-se no discurso do Nego Leléu a preocupação em branquear a menina, pois somente sendo ela “quase branca” ou “bem raceada” como ele afirma, poderia conseguir um bom casamento, ter

uma boa posição social. Com isso, ela poderia então fazer parte da civilização brasileira, vista pelo prisma da aristocracia nacional, pois só faziam parte desta os “europeus transplantados” como o Barão de Pirapuama e Amleto Ferreira-Dutton.

A fala de Nego Léleu é característica de uma sociedade que visava o branqueamento da população. O escravo liberto, que pensava como os brancos, via na neta a possibilidade de ela conquistar uma boa posição social devido a sua pele quase “clara” e seus olhos verdes. Segundo ele, mulheres mestiças, bonitas como Maria da Fé tinham boas chances de conseguir um bom casamento, ou seja, com um rapaz branco e de boa posição social. Com isso, conseqüentemente, os filhos nasceriam brancos, já que a mãe mulata carregava também os genes da raça “nobre”. Esse pensamento difundido por muitos no período, inclusive entre as negras e mulatas, priorizava o prisma de uma civilização formada quase exclusivamente por brancos.

A ideia de civilização é outra questão abordada na obra. Encontramos no romance todo um tratado sobre a civilização do povo brasileiro da perspectiva do branco e da perspectiva do negro. Para a aristocracia, a civilização brasileira era composta de homens de sangue branco, de boas famílias, geralmente com alguma descendência europeia; ao passo que, para os negros do romance, o povo brasileiro era composto das camadas mais pobres da sociedade, os que trabalhavam duro na terra, os que de certo modo construíram esse país, esses, sim, compunham o verdadeiro povo brasileiro.

Os brancos enxergavam os negros e mestiços com total indiferença: povo feiíssimo, malcheiroso, mal-educado, preguiçoso, indolente e mentiroso. Puro elemento servil, que não merecia ser chamado de “povo brasileiro” e que tampouco deveria ser fundador de cultura, de uma civilização brasileira:

Vede o que acontece diante de nós. A língua, aviltam-na e degradam-na. A moral – sabemos bem disto e como sabemos! – empalideceria o próprio Inimigo ao conhecer tudo o que fazem e praticam eles, a quem chamamos de povo brasileiro, como se fosse possível a atenienses chamar hilotas e escravos de atenienses, como se o espírito da Ática viesse pelo ar e pela convivência, em lugar da nascença, da estirpe e da boa formação racial e pedagógica. (RIBEIRO, 1984, p. 124).

Para Marília Conforto, um dos fatores que levou a um desprezo da cultura africana foi a própria condição de escravos dos africanos que para cá foram trazidos. Eles eram tratados como animais e, como tais, podiam ser vendidos, trocados ou deixados como herança. “Definiu-se que o africano não tinha alma e, portanto, era

possível escravizá-lo sem entrar em conflito com os aspectos religiosos da época” (CONFORTO, 1998, p. 70). Como o comércio de escravos era um negócio bastante lucrativo para os portugueses, tal justificativa foi usada para escravizar as várias etnias africanas trazidas para o Brasil. Ainda, segundo Marília Conforto (1998: 70) “Conclui-se que se o negro não era considerado um ser humano, obviamente não era produtor de cultura.”.

Ao contrário da elite brasileira que via o povo (os negros e mestiços) como mentes atrasadas, desprovida de inteligência, degenerados e que não faziam parte da Nação brasileira, pelos olhos da heroína Maria da Fé a verdadeira civilização era justamente o povo, e era através deste que as mudanças viriam. Era o povo que iria governar, era o povo que iria mandar – essa era a justiça de que tanto ela falava e que, por onde passava, pregava ensinando o povo a ter orgulho – “Agora eu vou ensinar a vocês a ter orgulho”. Para ela a liberdade do negro só viria com o conhecimento e como eles não tinham acesso à educação, por cada vila que ela passava montava escolas, em que ela mesma era a professora. O conhecimento ensinado ao povo não eram as “verdades” encontradas nos livros de história e, sim, algo de valor real como a vida, o trabalho, o reconhecimento e valor da raça negra.

Apesar da dedicação de sua neta pela causa do negro, Nego Léleu já era um negro aculturado, que pensava como os brancos e queria que as coisas permanecessem como estavam, pois para ele essa era a ordem natural das coisas – branco mandava e negro obedecia, mesmo sendo ele um exemplo para os demais, já que conseguiu uma posição de destaque no mundo dos brancos (e outros, assim como ele, também através do trabalho duro e esforçado poderiam chegar). Nego Leléu reforça a ideia de negro preguiçoso que jamais iria conseguir ser nada além de escravo. O discurso de Nego Leléu destoa do de Maria da Fé:

[...] nós somos o povo desta terra, o povinho. É o que nós somos o povinho. Então te lembra disto, bota isto dentro de tua cabeça: nós somos o povinho! E povinho não é nada, povinho não é coisa nenhuma, me diz onde é que tu viu povo ter importância? Ainda mais preto? Olha a realidade, veja a realidade! Está terra é dos donos, dos senhores, dos ricos, dos poderosos, e o que a gente tem que fazer é se dar bem com eles, é tirar proveito do que puder, é se torcer pra lá e pra cá, é trabalhar e ser sabido, é compreender que certas coisas que não parecem trabalho são trabalho, essa é que é a vida do pobre, minha filha, não se iluda. E, com sorte e muito trabalho, a pessoa sobe na vida, melhora um pouco de situação, mas povo é povo, senhor é senhor! Senhor é povo? Vai perguntar a um se ele é povo! Se fosse povo, não era senhor. (RIBEIRO, 1984, p. 373).

O discurso conformista aculturado de Nego Léleu mostra a realidade do povo brasileiro, das classes menos abastadas da sociedade que não eram outra coisa se não “povinho” nas palavras de Léleu. Ele afirma que não há mobilidade social, não há como haver mudanças, uma vez que o poder está nas mãos dos ricos, e que tudo acontecia de acordo com seus interesses. Logo, o desejo de justiça da neta seria fantasia, loucura de sua cabeça, perda de tempo, pois de nada adiantaria lutar por algo que sempre foi assim, e sempre será. O destino do povo era trabalhar, pois para Léleu o reconhecimento se dava através do trabalho, e ao negro e ao pobre não lhes restavam outra coisa a não ser o trabalho duro e pesado.

Fazendo um resgate das raízes culturais, dos elementos fundadores de nossa cultura, a obra ubaldiana critica a tentativa de excluir os negros deste processo e mostra-os como componentes fundamentais para a formação da história e da cultura brasileiras. “Em *Viva o Povo Brasileiro*, buscam-se as raízes da identidade brasileira a partir de três componentes histórico-culturais – o africano, o indígena e o europeu.” (COSTA, 2009, p. 184). Conclui-se então que a nação brasileira é marcada pelas diferenças culturais e pela heterogeneidade, diversidade esta que enriquece essa nação. A história é contada na perspectiva do negro, aqui ele tem espaço e voz, voz essa que foi silenciada e proibida durante anos. “Passou-se da negação, não só humana como cultural, para a admissão e introdução dessa cultura africana, antes negada, agora valorizada como parte da formação da nacionalidade brasileira” (CONFORTO, 1998, p. 70). No romance, a raça negra prevalece e graças à sua sabedoria, juntamente com seus hábitos, a mistura de costumes e de línguas (portugueses, índios e africanos) é que se formou a cultura brasileira – “Viva o povo brasileiro! Viva Nós!”.

#### **4. DOÑA BÁRBARA E MARIA DA FÉ: A VOZ TRANSGRESSORA**

##### **4.1 A mulher na ficção: história, representação e transgressão.**

A história sempre foi vista através dos olhos dos homens e ordenada pelos valores destes. A história da mulher, assim como sua cultura, ficou durante muito tempo fora do eixo centralizador masculino, ou seja, esteve sempre à margem – o homem assume até hoje o papel de sujeito da história, enquanto a mulher, o de objeto. Desta forma, as dicotomias presentes na análise de gênero homem/mulher que se desdobram



em outras – opressor/oprimido, dominante/dominado, sujeito/objeto, forte/fraca – foram se consolidando ao longo do tempo, conferindo à mulher o lugar secundário diante do universo masculino.

A história da mulher é marcada por lutas contra a opressão, o machismo e o preconceito. Na América Latina o papel da mulher esteve durante muito tempo marcado por uma relação de hierarquia em que o masculino submete o feminino. Este teor andocêntrico da dominação cultural relegou às mulheres uma realidade de submissão gerada pelo patriarcalismo.

Nessa linha de raciocínio, dominação masculina e caráter submisso da mulher, Zolin assim se expressa:

Seja na seara literária, seja na histórica, as representações da imagem feminina que atravessam os tempos, como bem coloca Colling (2004), e estabelecem o pensamento simbólico da diferença entre os sexos é, de um lado, o de mãe e esposa dedicada, merecedora de todos os louvores, e, de outro, o de Eva sensual e debochada, espécie de víbora maléfica e venenosa que se constitui em perigo e vergonha para sociedade. [...] O corpo, portanto, é seu destino: menstruação, gravidez, parto, amamentação e educação dos filhos consistem nos primeiros sinais da natureza responsáveis pela inscrição da mulher, e não do homem, como o sexo destinado ao silêncio e ao emparedamento no espaço privado e na obscuridade. Nessa ordem de idéias, coube ao homem toda a mobilidade, o espaço público, o domínio da palavra, o poder e, conseqüentemente, o direito de dominação. (ZOLIN, 2008, p. 355-356)

As mulheres ao longo da história estiveram à sombra dos homens, assumindo um papel marcado pela submissão, em que esta ficava à margem da sociedade, devendo obediência ao pai, ao irmão ou ao marido. A mulher casada era sujeita às regras do lar. Esta é a conhecida sociedade patriarcal (sob o poder do pai) e falocrata (*phalo* = pênis; *krathós* = poder), na concepção de Schmidt um “sistema estruturante de privilégio e exclusão que ratifica a posição central e normativa do sujeito masculino, segundo o modelo identitário de referência da cultura branca e patriarcal ocidental.” (SCHMIDT, 1999, p. 26)

Em muitas obras da ficção encontram-se personagens descritas sobre essa égide. Prosseguindo nesta linha de pensamento, Schmidt argumenta:

Na realidade, os esquemas representacionais do ocidente, disseminados nas práticas culturais e discursivas, foram concebidos e construídos a partir da centralidade e da visão soberana de um único sujeito, flexionado pela cor, branco, e pelo gênero, masculino, o sujeito da representação por excelência.

Os significados gerados a partir desses esquemas que interpretam e fixam entidades/identidades, sistema esse que Derrida definiu como falocentrismo, sempre estiveram a serviço do poder institucionalizado da patriarquia, tanto no campo do conhecimento quanto no campo da sociedade e da política. (*Idem*, p. 32)

A História, a Igreja, o Estado, a Sociedade como um todo, são instituições responsáveis por naturalizar, através de discursos ideológicos, a divisão bipolar dos sexos ratificando a dominação masculina. Esta situação dominante é bem justificada pela igreja católica, que se baseava na superioridade do homem perante a mulher, comparando-o com a figura de Adão e esta com a figura de Eva, símbolo da desobediência e responsável pelo pecado mortal: “A mulher, já a partir da sua criação, como atestam os primeiros capítulos bíblicos do Gênesis, era inferior ao homem. Não só inferior, perversa também, pois foi por Eva em conluio com o demônio, encarnado na serpente, que entrou a maldade no mundo” (MARTÍN, 2008, p. 337 e 338). A mulher, associada à figura de Eva, era tão pecadora como esta e, por isso, era vista como um ser que deveria ser vigiado e controlado constantemente.

A Idade Média é um ótimo exemplo desse controle exercido pela igreja sobre a mulher, nessa época a mulher era associada ao mal e ao perigo constante e inexorável para o homem. E sob intensa vigilância da Igreja para manter a ordem e o respeito entrava a Santa Inquisição – Com o seu poder inquisitório, muitas mulheres foram à forca e à fogueira, acusadas dos diversos atos de bruxaria e feitiçaria, uma simples gargalhada já era motivo suficiente para tais punições. Estas mulheres, que fugiam as doutrinas impostas pela Igreja católica, eram consideradas bruxas, demoníacas e impuras, muitas destas morreram, simplesmente por transgredir a hierarquia cristã.

Nesse sentido, Rosana Patrício tomando como suas as palavras de Jorge Amado “Mulher é tentação, é o diabo, vira a cabeça da gente” (PATRÍCIO, 1999, p.58), logo, os homens deveriam manter-se afastados de tais tentações. Sobre o imaginário da mulher na Idade Média, Sebastián Sanchez Martín refere:

Segundo o imaginário medieval, a mulher não podia mostrar abertamente os seus sentimentos e as suas emoções. A fantasia do demônio dominava a sociedade e qualquer atitude poderia ser suspeita. O amor da mulher pela natureza, o conhecimento dos segredos, a dedicação maternal aos filhos, o cuidado do marido, o cuidado com a higiene, com o corpo, com a saúde da família eram afazeres demasiado terrenos. Todas são características muito alheias ao ideal medieval que era de conteúdo prioritariamente celestial ou divino. Tudo quanto fosse preocupação com as coisas da terra ia de encontro

às preocupações das coisas do céu. Exatamente essas eram as preocupações que ocupavam a mente da mulher. (MARTÍN, 2008, p. 338-339)

Ao longo da história a mulher teve sua situação marginalizada, assumindo um papel secundário, ficando à margem dos homens, foi assim durante a Idade Média, a moderna até os dias atuais, em que ainda se encontram resquícios dessa imposição. Toda a evolução da história foi favorável aos homens, mesmo com a consolidação da burguesia, momento crucial de nossa história, quando ocorreu uma grande mudança na maneira de agir e de pensar, mesmo assim, a mulher permaneceu à margem da sociedade. “Enquanto a democracia burguesa se consolidava [...] a esfera feminina politicamente legítima era reduzida à casa.” (HOLLANDA, 1994, p. 131). Essa mesma realidade era transferida para os romances, onde a ideologia patriarcal esteve embutida na construção das personagens e no desenrolar da trama.

Enquanto os meninos iam aos colégios de padres, ou iam aprender um ofício, as meninas ficavam em casa aprendendo o exercício do lar com suas mães. Desde cedo aprendiam que o seu lugar na sociedade era dentro de casa, com os afazeres domésticos cuidando das crianças e do marido – “O adestramento da sexualidade, como parece claro, pressupunha o desvio dos sentidos pelo respeito ao pai, depois ao marido, além de uma educação dirigida exclusivamente para os afazeres domésticos.” (ARAÚJO, 1997, p. 49-50).

A mulher era a esposa, a mãe, a ama de casa, o sexo frágil – escrever sobre ela era idealizá-la, descrever suas formas, seus dotes, estando sempre em posição inferior aos homens. Com o tempo, as representações femininas na ficção se vestiram de uma nova roupagem, o relato da experiência feminina ganhou espaço, sendo possível encontrar na escrita sobre as mulheres fatos que defendem a importância de sua função e até mesmo sua “superioridade”.

Mary Del Priore posiciona-se no sentido de que:

A história das mulheres no Brasil, diferentemente do que se possa pensar, tem provocado pesquisas sérias e bem documentadas. A história das mulheres é relacional, inclui tudo que envolve o ser humano, suas aspirações e realizações, seus parceiros e contemporâneos, suas construções e derrotas. Nessa perspectiva, a história das mulheres é fundamental para se compreender a história geral: a do Brasil, ou mesmo aquela do Ocidente cristão. (PRIORE, 1997, p. 8)

A nova história literária é consciente desse papel fundamental, em que a condição feminina é tratada sob nova perspectiva na pós-modernidade. O sujeito mulher ganha voz, destaque e espaço na literatura em que identidades transgressoras são formadas, deixando de lado personagens padronizadas que estiveram sempre presentes na ficção.

Apesar das conquistas femininas e dos novos papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade, encontramos tanto na ficção como na dramaturgia representações do feminino focado no papel subalterno assumido pelas mulheres na conhecida sociedade patriarcal e misógina. Mesmo diante de personagens como *Doña Bárbara* e *Maria da Fé*, ainda encontramos na ficção, principalmente nas obras de autoria masculina, certo descompasso entre a posição e os espaços que a mulher conquistou e vem conquistando na sociedade e a sua representação na literatura. Ainda são poucas as obras de autoria masculina que apresentam personagens que transgridem as normas e que são portadoras de um discurso que questionam os antigos valores, lutando por mudanças.

A exemplo de Rómulo Gallegos e João Ubaldo Ribeiro, em cujos romances *Doña Bárbara* e *Viva o povo brasileiro*, as personagens centrais rompem com os códigos estabelecidos que determinam o lugar da mulher na sociedade, inferior em relação aos homens. Podemos perceber nessas personagens, que elas fogem aos padrões de representação das mulheres na ficção – ambas não são personagens padronizadas e sim transgressoras – elas não se impõem pela padronização da norma, ao contrário, elas fogem as normas, ao convencional, ao papel reservado à mulher, imposto e naturalizado como parte da construção cultural.

Corroborando com essa transgressão, Oliveira afirma:

Vulgarmente a categoria da transgressão está associada ao ato de violar, mas transgredir é ir mais além, significa colocar em questão a ultrapassagem dos limites que regem nossa existência, salientar a importância do espírito de liberdade existente em cada um e que se deflagra no ato de resistir perante uma realidade menos condizente, abrindo espaço para o novo. (OLIVEIRA, 2008, p. 93)

Na concepção de Carlos Magno Gomes, “Cada uma dessas identidades transgressoras tem sua importância percebida, quando lidas como um ato de questionamento do hegemônico.” (GOMES, 2008, p. 70). O que dá visibilidade as

personagens *Doña Bárbara* e Maria da Fé é justamente o seu perfil dominador e, sobretudo, transgressor que se projetam fora dos papéis naturalmente impostos à mulher. Elas “não agem segundo as convenções; são mulheres modernas que escandalizam o meio social” (XAVIER, 1999, p. 19).

Logo, a discussão de gênero, envolvida na dicotomia masculino/feminino, está ligada a todos os setores da sociedade trazendo à luz dos fatos a ideologia machista sempre justificada durante toda a história. Fazendo um breve percurso pela história da mulher na América Latina, pode se perceber que sua trajetória assume rumos semelhantes, onde o sistema sexo-gênero está interligado a concepções políticas, econômicas, culturais e ideológicas em cada sociedade.

4.2 A guerreira mítica e *La devoradora de hombres*: uma análise comparativa em seu caminho para a transgressão.

O universo feminino passou a ser representado na literatura e nas artes em geral, sendo retratado em diversos ângulos. As obras aqui analisadas são exemplos dessas representações. *Doña Bárbara* (1973) do escritor Rômulo Gallegos e *Viva o Povo Brasileiro* (1984) do escritor João Ubaldo Ribeiro trazem uma temática que gira em torno deste universo, são obras em que a voz feminina aparece representada por personagens marcantes e transgressoras – *Doña Bárbara* e Maria da Fé. Com tais personagens podemos identificar traços perceptíveis da personalidade masculina, ambas são mulheres bastante expressivas, que impõem respeito e não se submetem ao poderio masculino.

Falando de um lugar que lhes é próprio – os *llanos* venezuelanos e a Ilha de Itaparica na Bahia – Rômulo Gallegos e João Ubaldo Ribeiro apresentam cenários peculiares e bem conhecidos por estes em suas obras, onde predomina a descrição destes ambientes e a relação destes com as personagens analisadas. As obras *Doña Bárbara* e *Viva o povo brasileiro* que problematizam, respectivamente, as oposições binárias civilização *versus* barbárie e colonizador *versus* colonizado, foram escritas em períodos diferentes e um pouco distantes, uma em 1973 e outra em 1984. *Doña Bárbara* e *Viva o povo brasileiro*, são obras regionalistas que apresentam semelhanças em sua

estrutura, desde ambientes, espaços, conseguindo até mesmo dialogar no que tange as características das personagens centrais de cada obra.

Rómulo Gallegos e João Ubaldo Ribeiro apresentam um olhar diferenciado sobre o feminino na Venezuela e no Brasil. Em seus romances – *Doña Bárbara* e *Viva o povo brasileiro* – a ação narrativa desenvolve-se tendo como protagonistas as personagens femininas Doña Bárbara e Maria da Fé. Ambas são sujeito da enunciação, são mulheres que possuem voz e poder. Entre a *devoradora de hombres* e a heroína Maria da Fé há traços de personalidade semelhantes que se aproximam do universo masculino. Apresentando características marcantes em cada uma das obras, podemos verificar em ambas, comportamentos femininos considerados transgressivos aos modelos impostos pela sociedade – Doña Bárbara figura dominante, arbitrária, misteriosa, tem tudo e todos sobre seu controle e Maria da Fé, heroína do romance ubaldiano, é uma mulher forte que comanda um exército de homens, que a admiram por sua força, coragem e beleza.

Tais personagens comparecem com grande destaque dentro das obras em análise, diferindo das demais mulheres do romance pelo fato dessas não estarem submissas a ninguém, nem muito menos a nenhum homem, muito pelo contrário, estes sim, eram submissos a elas. Segundo Rosana Patrício, “A posição subalterna da mulher permanece antes e depois do casamento. Enquanto solteiras, devem obediência ao pai e irmão, quando casadas passam a dever obediência e obrigações ao marido” (PATRÍCIO, 1999, p. 23). Essa situação de obediência e submissão destacada pelo autor referido, é rechaçada por Rómulo Gallegos e João Ubaldo Ribeiro em suas obras objetos deste estudo, logo, contrárias ao tipo de mulheres apresentadas na maioria dos romances, Doña Bárbara e Maria da Fé não possuíam um espírito de submissão, ao contrário, eram mulheres fortes, independentes, solteiras e livres.

Muitos traços aproximam essas personagens e são justamente estes que a fazem figuras transgressoras. Doña Bárbara, como próprio nome simboliza, é a representação da barbárie, da arbitrariedade, do poder desmedido, ela é uma alusão a uma história de usurpação e guerra civil vivida durante anos pela Venezuela; Maria da Fé carrega no nome um dos seus princípios, pois ela acreditava na mudança, que um dia o povo iria mandar, ela é a metáfora do povo, da diversidade racial do Brasil – “[...] como vem escrito no seu nome, ela continua acreditando que um dia vai vencer, nem que não seja

ela em pessoa, mas quem herde as ideias e a valentia dela, que ela acha que serão muitos.” (RIBEIRO, 1984, p. 520).

Em relação ao perfil dessas personagens, elas se distinguem quanto ao caráter, uma era completamente temida pelo povo, enquanto outra era idealizada e reverenciada pelos que acreditavam em sua luta. Doña Bárbara que administrava sozinha a casa e a fazenda, roubadas de Lorenzo Barquero com quem teve Marisela sua única filha, controlava a vida de todos que estavam de certa forma subordinados a ela. Temida pelos homens que nem se quer tinha coragem de olhá-la frente a frente. Doña Bárbara era misteriosa, despótica, vingativa, atuando sempre em função de seus benefícios. Ao contrário de Doña Bárbara, Maria da Fé era movida por um grande ideal, que justificava seus atos, sua maneira de ser e de pensar – “Dafé, lutou por um ideal [...] pela dignidade do povo brasileiro, daqueles cuja voz era abafada pela dos senhores detentores do poder [...]” (COSTA, 2009, p. 162).

Maria da Fé era uma figura popular. Tinha admiração e respeito do povo, que a via como uma guerreira, devido os seus feitos, sua luta pelo negro, pelo índio, pelo pobre, em suas palavras: pelo povo brasileiro. Seus ideais são exaltados no romance, assim como seus ensinamentos de orgulho e amor ao povo:

O que ficava claro para ela, então, é que todo trabalho dedicado, que tenha em vista sua própria excelência, mas que subordine essa excelência ao bem, contribui para melhorar o mundo, mas as coisas não eram tão simples, inclusive por causava da opressão e da injustiça. No caso dela, o trabalho era lutar contra essa opressão e essa injustiça, procurar compreendê-la e compreender quais os remédios contra elas e como administrá-los. No caso dela, mais ainda, seu sentido de responsabilidade a levava a entregar a essa luta não a vida, mas a alma. Tampouco sabia como isso acontecia, mas sabia, era esse o compromisso dela. (RIBEIRO, 1984, p. 511).

Personagens femininas de grande relevância em “*Doña Bárbara*” e “*Maria da Fé*” conseguem dialogar até mesmo em suas origens: mestiças, uma filha de índia com branco e outra filha de uma negra com branco, carregam em seu genoma as heranças das raças formadoras da identidade Venezuelana e Brasileira, caracterizando a diversidade racial latinoamericana.

Nessa linha de pensamento sobre o caráter mestiço de Maria da Fé, Maria Gabriela Costa afirma:

Descendente do caboco Capiroba, filha de negra e de branco, Maria da Fé é a simbiose das três raças que identificam o Brasil, sendo, pela sua própria natureza híbrida, uma espécie de heroína fundadora da nação brasileira. Dafé é descendente de uma linhagem de guerreiros, desde o caboco Capiroba até seu avô materno Turíbio Cafubá, ela carrega no sangue a força e coragem de seus ancestrais. (COSTA, 2009, p. 162)

A mestiçagem é um fator também presente nas obras de Gallegos. O caráter sedutor de Doña Bárbara é muitas vezes explicado por suas características mestiças. Sendo sua origem mestiça marcada, assim como a de Dafé, pela violência do branco, conforme descreve o próprio autor:

¡De más Allá Del Cunaviche, de más allá del Cinaruco, de más allá del Meta! De más lejos que más nunca – decían los llaneros del Arauca, para quienes, sin embargo, todo está siempre: “ahí mismito, detrás de aquella mata”. De allá vino la trágica guaricha. Fruto engendrado por la violencia del blanco aventurero en la sombría sensualidad de la india, su origen se perdía en el dramático misterio de las tierras vírgenes.<sup>39</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 22).

Sua mãe, que era índia, foi violentada por um branco estrangeiro. Fruto dessa violência nasceu Doña Bárbara, herdeira dos traços indígenas da mãe e dos olhos claros do pai. Doña Bárbara possuía uma beleza exótica, resultado do encontro das duas raças, que chamava a atenção de todos, principalmente dos homens que a desejavam. A negra Vevé sofreu da mesma violência, escrava do barão de Pirapuama foi violentada por ele, nascendo logo depois Maria da Fé, sua única filha. Além da coragem e da bravura, Maria da Fé se destacava por sua beleza que encantava a todos: “Apesar da pele azeitonada parecida com a da mãe, os cabelos eram praticamente lisos e os olhos – que lindos olhos tinha a serelepe! – verdes, verdes, verdes como duas contas, tão bonitos que vinha gente vê-los, tinham feito fama” (RIBEIRO, 1984, p. 255).

Ambas de fato eram mulheres belas, que tinham tudo para serem boas mães de família, casarem e terem muitos filhos, mas quis o destino que tudo fosse diferente. Maria da Fé que teve uma criação voltada para os estudos e para a formação de uma família através de um bom casamento, com a trágica morte de sua mãe, muda

---

<sup>39</sup> De além do Cunaviche, de muito além do Cinaruco, de além até mesmo do Meta! De mais longe que o nunca – diziam os habitantes da planície do Arauca, para quem tudo está sempre “ali”, “ali mesmo, logo atrás daquela mata”. De lá veio a trágica mulher. Fruto gerado pela violência do branco aventureiro na sombría sensualidade da índia, sua origem se perdia no dramático mistério das terras virgens.



completamente sua forma de pensar e de ver o mundo, deixando para traz seus sonhos de menina:

Que tinha acontecido a menina tão bem criada, tão mimada, tão bonita, parecendo quase branca de tanto trato? Ninguém sabia, existia até quem se benzesse e falasse no demônio, pois somente o Inimigo arrastaria uma mulher a vida tão eriçada de lutas e percalços, difícilima até para um homem. (RIBEIRO, 1984, p. 370).

Maria da Fé em sua transgressão decide sair pelo mundo e nessa caminhada, ela conhece a irmandade dos negros da fazenda de seu pai, o barão Perilo Ambrósio. Encarregada de guardar os segredos da irmandade ela forma um exército onde juntos, ela e a milícia do povo, saem em luta pelo povo brasileiro. Em suas batalhas Maria da Fé conhece o general Patrício Macário, também mestiço como ela e por quem Maria da Fé passa a ter uma forte admiração:

A pele morena e coroadada, a compleição alta e espadaúda, uma bela cabeça encimada por cabelos encaracolados, o queixo forte, os lábio carnudos, o bigode chamativo. [...] Sim era bonito, era um belo homem – e Maria da Fé teve um arrepio e vontade de vê-lo novamente. (RIBEIRO, 1984, p. 395-396).

Maria da Fé aparece no romance cercada de símbolos e mistérios. Um dos misticismos que cercam a personagem é a sua data de nascimento. Ela nasceu numa sexta-feira, dia 29 de fevereiro e esse fato é recordado durante todo romance, colaborando para que a personagem seja imortalizada. Diziam que ela fazia aniversário a cada quatro anos, e que, graças a isso, ela não envelhecia nunca, se mantendo bela e jovem sempre – “Ela nascera antes do esperado, dia 29 de fevereiro, dia mais do que doido para se nascer, vez que assim só se tem dia de anos de quatro em quatro anos.” (RIBEIRO, 1984, p. 253).

Esse fato contribuía para que muitos acreditassem que ela não passava de uma lenda, e até a mesma chegava a brincar com tais comentários afirmando tratar-se ela mesma de uma lenda: “– Tu sabes – disse ela, muito baixinho, olhando para o lado –, eu mesma às vezes penso que não existo, penso que sou uma lenda, como dizem que sou”. (RIBEIRO, 1984, p. 512).

Doña Bárbara, assim como a guerrilheira mítica Maria da Fé, despertava a curiosidade e interesse do povo, que a via como uma grande feiticeira, uma bruxa das planícies Araucanas. Por seu perfil enigmático e pelo temor que inspirava, muitos

acreditavam que ela possuía poderes sobrenaturais que, segundo o povo, vinham da bruxaria e se justificavam por sua herança indígena. *La dañera*, como era chamada, conhecia os segredos das ervas, pois havia convivido com os índios e com eles aprendeu “*cosas que puede más que un hombre*”, a exemplo dos segredos das ervas e das raízes, conhecimentos que somente uma pessoa com herança indígena podia ter:

También la iniciaron en su tenebrosa sabiduría toda la caterva de brujos que cría la bárbara existencia de la indiada. Los ojeadores que pretenden producir las enfermedades más extrañas y tremendas sólo con fijar sus ojos maléficos sobre la victima; los sopladores, que dicen curarla aplicando su milagrosos aliento a la parte dañada del cuerpo del enfermo: los ensalmadores, que tienen oraciones contra todos los males y les basta murmurarlas mirando hacia el sitio donde se halla el paciente, así sea a leguas de distancia, todos le revelaron sus secretos y a vuelta de poco las más groseras y extravagantes supersticiones reinaban en el alma de la mestiza.<sup>40</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 26).

Doña Bárbara possui um caráter misterioso e dominador principalmente sobre os homens que ficavam enfeitiçados por ela. Todos acreditavam que ela possuía um poder de controlar, de dominar, de ter os homens sobre os seus pés, a partir daí surgiram várias alcunhas: *La devoradora de homens*, *La mujerona* e *La dañera*, como era conhecida na região dos *llanos*: “*La voz de Doña Bárbara, flauta del demonio andrógino que vivía en ella, grave rumor de selva y agudo lamento de planicie, tenía un matiz singular, hechizo para los hombres que la escuchaban*”<sup>41</sup> (GALLEGOS, 1974, p. 139). Feiticeira, bruxa, devoradora de homens, doña Bárbara era uma dama enigmática, opressora, com um alto poder de sedução, atraindo os homens pela superioridade e o domínio que exercia sobre eles, tirando-lhes tudo, até mesmo suas vidas.

Todo esse desprezo pelo sexo oposto tem uma justificativa: uma experiência traumática vivida na juventude. Doña Bárbara guardava em sua memória as lembranças de um amor vivido na adolescência. Quando moça, ela se apaixonou perdidamente por Asdrúbal – único homem que pôde provar de seu amor e de sua doçura como mulher. Sua juventude e beleza encheram os olhos de seu professor Asdrúbal, que estava lhe

---

<sup>40</sup> Também a iniciaram em sua tenebrosa sabedoria toda a multidão de bruxos, que contribuiu para a bárbara existência dos índios. Os olheiros que pretendem produzir as doenças mais estranhas e tremendas só em fixar seus olhos maléficos sobre a vítima; os sopradores, que dizem curar aplicando seu milagroso hálito na parte ferida do corpo do doente; os feiticeiros, que tem orações contra todos os males e lhes basta murmurar-las olhando em direção ao lugar onde se encontra o paciente. Assim seja, a léguas de distância, todos lhe revelaram seus segredos, de modo que as mais grosseiras e extravagantes superstições reinavam na alma da mestiça.

<sup>41</sup> A voz de Doña Bárbara, flauta do demônio andrógino que vivia nela, grave rumor de selva y agudo lamento de planicie, tinha um matiz singular, feitiço para os homens que a escutavam.

ensinando a ler e escrever. Os dois viveram um amor intenso, mas curto. Diante dos perigos da selva, e pela beleza da jovem que despertava a cobiça e desejo de outros homens, Asdrúbal prometeu fugir com ela, dando todo o seu amor e proteção. Mas logo, os planos dos dois se vêem interrompidos pela violência de um bando de contrabandistas que mata Asdrúbal e violenta Barbarita. Perder seu primeiro amor de forma trágica e ser violentada pelos mesmos homens que o assassinaram, causou ódio e rancor à jovem Bárbara que, com isso, passa a tyrannizar os homens.

Tal era la famosa doña Bárbara: lujuria y superstición, codicia y crueldad, y allá en el fondo del alma sombría una pequeña cosa pura y dolorosa: el recuerdo de Asdrúbal, el amor frustrado que pudo hacerla buena. Pero aun esto mismo adquiriría los terribles caracteres de un culto bárbaro que exigiera sacrificios humanos: el recuerdo de Asdrúbal la asaltaba siempre que se tropezaba en su camino con un hombre en quien valiera la pena hacer presa.<sup>42</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 31-32).

Esse amor, que lhe foi tirado a força de maneira violenta e cruel, marcou profundamente a sua vida, resultando em atitudes e comportamentos desregrados que de acordo com Sommer “O que a jovem concebe de violação [...] é um ódio pelos homens e uma necessidade de se vingar deles.” (SOMMER, 2004, p. 339). Desde então, muitas mudanças ocorreram na vida da protagonista. Barbarita se transformou na mulher Bárbara: de uma jovem sensível, doce e alegre, para uma mulher fria, calculista e amarga, incapaz de amar alguém e com uma cruel sede de vingança contra todos os homens. Sua primeira vítima foi Lorenzo Barquero, pai de sua única filha, o qual ela primeiro seduziu e depois lhe roubou toda fortuna, possuindo suas terras e rebanhos de gados. Uma vez rica e dona de um grande latifúndio, ela se transformou na mais terrível pessoa que comandava todos que habitavam Altamira. Os homens eram para ela uns “fantoques”, ela controlava a vida de todos os que a rodeava, recorrendo aos métodos mais baixos para obter o que desejava: burlava as leis e subordinava todos os funcionários públicos locais. Doña Bárbara se impunha através do medo, sua fama de bandida era conhecida na região e o que diziam dela se comprova nas seguintes linhas: *“Dicen que es una mujer terrible, capitana de un pandilla de bandoleros, encargados*

---

<sup>42</sup> Assim era a famosa Doña Bárbara: luxúria e superstição, cobiça e crueldade, e lá no fundo da alma sombria uma pequena coisa pura e dolorosa: a lembrança de Asdrúbal, o amor frustrado que a fez boa um dia. Mas, mesmo assim, havia adquirido as terríveis características de um culto bárbaro que exigisse sacrificios humanos: a lembrança de Asdrúbal a assaltava sempre que se tropeçava em seu caminho com um homem, em quem valia a pena fazer de presa.

*de asesinar a mansalva a cuantos intenten oponerse a sus designios*”.<sup>43</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 10).

O fim trágico de pessoas amadas por estas personagens, marcaram também suas trajetórias e de certa forma as aproximam, marcando suas vidas para sempre – em uma, como espécie de trauma ela deseja se vingar e se fecha para os homens julgando-os inferiores, em outra uma espécie de lição e experiência, que a faz sair pelo Brasil pregando justiça quanto todo tipo de abuso.

Maria da Fé não compartia do mesmo ódio de Doña Bárbara, embora sua mãe tenha sido brutalmente assassinada por quatro homens brancos. Ao contrário, seus grandes amigos e companheiros em sua causa eram homens, negros alforriados, outros fugidos das senzalas, mas todos homens que lutavam ao lado dela. Porém, quanto a casar-se, deixar tudo para dedicar sua vida ao casamento, a um marido, isso sim, assim como Doña Bárbara, ela recusava, pois não queria achar-se submissa a homem algum, tampouco deixar sua luta para viver uma vida de senhora. Em primeiro lugar, estava seu ideal.

Seguindo o perfil de donzela-guerreira, Maria da Fé também recusa o casamento, luta por um ideal, utiliza-se do disfarce quando necessário, faz um pacto, morre. Ao mesmo tempo, e contrariando em parte esse princípio, a guerreira Dafé tem um filho, Lourenço, resultado do seu amor por Patrício Macário. (COSTA, 2009, p. 180).

Maria da Fé nasceu para guerra, e isso estava explícito em sua herança materna, como sua mãe ela não temia a nada, desafiava a todos, a qualquer homem e qualquer um que passasse por seu caminho. Somente três homens tiveram lugar em seu coração: seu avô adotivo Leléu, Patrício Macário e seu filho Lourenço. Maria da Fé que lutava ao lado de muitos homens, todos comandados por ela, se permitiu apaixonar-se por um único homem – o general Patrício Macário que comandava o exército inimigo. Caindo na armadilha do seu discurso, ela se vê completamente envolvida e apaixonada por Patrício Macário. Tomada por este amor, ela tenta resistir a seus impulsos, pois acreditava ser superior aos homens:

---

<sup>43</sup> Dizem que é uma mulher terrível, capitã de uma quadrilha de bandidos, encarregados de assassinar a qualquer um que tente se opor a seus desígnios.

Desde o começo que aprendera que, para ser considerada de valor igual aos homens, tinha de ser melhor, ainda mais precisando comandá-los. Não, nada de fraqueza, nada de sentimentos tão perturbadores que podiam levá-la a devanear ou a escorregar, nada disso. Se fosse homem, podia ter até várias mulheres, mas, sendo mulher, não podia ter homem nenhum, exceto um que não quisesse mandar nela ou achar que a tinha subjugado só porque a levava para a cama. Isso, porém, não existia, era inútil ficar pensando bobagens. (RIBEIRO, 1984, p. 396).

Doña Bárbara, que também não se permitia pertencer a homem algum, estava acostumada a ter todos eles subjugados ou submissos às suas vontades. Com a chegada do advogado Santos Luzardo (o único que foge à regra da submissão), o cenário em sua volta começa a mudar. Seu domínio e poder estavam completamente abalados. A presença perturbadora de Luzardo a faz lembrar dos momentos vividos ao lado de Asdrúbal e, pela primeira vez, depois de anos, ela se permite desejar outro homem. Bem diferente da *dañera* no que tange a princípios, valores e caráter, Luzardo, por haver sido o único homem capaz de desafiá-la, o único que não se curvava a ela, acaba ganhando sua admiração. Embora ela não o demonstrasse, reconhecia a sua coragem e ousadia em enfrentá-la. Esse sim, era um verdadeiro homem para ela, não os peões que a cercavam e se borravam de medo apenas em pronunciar seu nome.

No podía escapársele a Santos que la femineidad que ahora ostentaba tenía por objeto producirle una impresión agradable: mas, por muy prevenido que estuviese, no pudo menos que admirarla. Por su parte, al mirarlo a los ojos, a ella también se le borró de pronto la sonrisa alevosa que traía en el rostro, y sintió, una vez más, pero ahora con toda la fuerza de las intuiciones propias de los espíritus fatalistas, que desde aquel momento su vida tomaba un rumbo imprevisto. Se le olvidaron las actitudes zalameras que llevaba estudiadas, se le atropellaron y dispersaron por el tenebroso corazón los propósitos inspirados en la pasión fundamental de su vida – el odio al varón - : pero sólo se dio cuenta de que sus sentimientos habituales la abandonaban de pronto. ¿Cuáles los reemplazaron? Era cosa que por el momento no podía discernir.<sup>44</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 123).

Quanto aos modelos de comportamento femininos, observa-se tanto em uma como em outra duas figuras transgressoras. Desde pequena, Dafé já dava sinal de sua

---

<sup>44</sup> Não podia escapar-lhe a Santos que a feminilidade que agora ostentava tinha por objeto produzir-lhe uma impressão agradável: mas, por muito prevenido que estivesse não pode menos que admirar-la. Por sua parte, ao olhar-lo nos olhos, a ela também, logo sumiu o sorriso traiçoeiro que trazia no rosto e sentiu, uma vez mais, mas agora com toda a força das intuições próprias dos espíritos fatalistas, que desde aquele momento sua vida tomava um rumo imprevisto. Esqueceu das atitudes bajuladoras que trazia estudadas, lhe atropelaram e dispersaram pelo tenebroso coração os propósitos inspirados na paixão fundamental de sua vida – o ódio ao homem. Mas só se deu conta de que seus sentimentos habituais a abandonavam logo depois. ¿Quais os substituiu? Era coisa que pelo momento não podia discernir.

transgressão, pois diferentemente das outras meninas de sua idade, desejava trabalhar, mas um trabalho de verdade e não outro que fosse uma prenda feminina.

Maria da Fé gostava de andar descalça, de saia arrepanhada, arrastando os pés pelas poças de água da chuva, atitude que, segundo o Vô Leléu, “não fica bem para uma moça”. Queria como a mãe, o comando de um barco de pesca, dizia ao avô. E diante de tais negativas, em que a criação esmeralda que tivera era enaltecida, respondia-lhe: “Então me arranje um trabalho, [...] mas que não seja bordar, que não seja fazer doces, que não seja trançar rendas, que não seja de costureira, nem muito menos de lavadeira e engomadeira. (COSTA, 2009, p. 168).

Tanto Maria da Fé como Doña Bárbara apresentam comportamentos diferentes das demais mulheres da ficção, ambas são transgressoras porque destoam desse universo marcadamente feminino e reservado às mulheres na sociedade. Suas vozes são predominantes na narrativa e suas personalidades fortes fazem-nas mulheres condutoras de seu destino, donas de si, sem dever algum tipo de satisfação a ninguém. Suas vestimentas, seu jeito de falar, de agir, de relacionar-se com as pessoas diferem, também, dos moldes de comportamento femininos. Ambas anseiam pela liberdade e fazem dela sua filosofia em suas transgressões.

Portadora de um discurso que desmitifica a condição da mulher, Doña Bárbara chega inclusive a recusar a maternidade abandonando sua única filha ainda recém nascida aos cuidados do pai, expulsando-os da fazenda, sem nenhum ressentimento por abandonar sua filha ainda bebê. Tal atitude é explicada pelo fato de um filho em suas entranhas significar a vitória do homem sobre ela. Nem mesmo um filho podia amolecer o seu coração de pedra:

Ni aun la maternidad aplacó el rencor de la devoradora de hombres; por el contrario, se lo exasperó más: un hijo en sus entrañas era para ella una victoria del macho, una nueva violencia sufrida, y bajo el imperio de este sentimiento concibió y dio la luz una niña, que otros pechos tuvieron que amamantar, porque no quiso ni verla siquiera.<sup>45</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 28)

A maternidade, ou seja, o papel de mãe, sempre esteve no topo dos discursos recorrentes sobre a mulher. Tal discurso, de acordo com Regina Dalcastagné é “normatizado e fixado em torno da noção do instinto materno, que serve para naturalização dos papéis de gênero.” (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 334). Segundo

---

<sup>45</sup> Nem a maternidade aplacou o rancor da devoradora de homens; pelo contrário, o exasperou mais: um filho em suas entranhas, era para ela uma vitória do macho, uma nova violência sofrida, e baixo o império deste sentimento concebeu e deu a luz a uma menina, que outros peitos tiveram que amamentar, porque não quis nem se quer vê-la.

Patrício “a maternidade é vista como papel realizador da esposa, como forma de equilibrar a relação entre os cônjuges, ocupar a mulher, dar herdeiros ao marido e fazê-lo respeitado na vida pública.” (PATRÍCIO, 1999, p. 25). Desta forma, a maternidade para *Doña Bárbara* não significava uma realização pessoal, como a maioria das mulheres, e sim, a imposição do “macho” sobre ela – “A atribuição de uma mãe de família, impondo-lhe uma posição subalterna no contexto familiar dominado pelo homem”, o que repudiava *Doña Bárbara*.

Em *Viva o Povo Brasileiro* a maternidade era o que Nego Leléu desejava para Maria da Fé. Nego Leléu desejava uma vida de senhora para sua neta, seu sonho era que ela casasse e tivesse muitos filhos: “O que eu penso para ti, o que eu mais penso para ti é que te cases e que sejas boa mãe de família e que me dê bisnetinho atrás de bisnetinho” (RIBEIRO, 1984, p. 316). Ser mãe não estava nos seus planos, mas a maternidade acabou sendo uma surpresa para ela, e de fato lhe caiu bem. Maria da Fé teve Lourenço, seu único filho, fruto do amor vivido com o general Patrício Macário. De comportamento e caráter elevados, ao contrário da devoradora de homens, Maria da Fé acolheu seu filho em seus braços, que cresceu junto a ela, combatendo a favor do povo brasileiro.

Ambas causavam estranhamento porque suas atitudes e comportamento iam de contra aos papéis atribuídos aos diversos “tipos” de mulheres na sociedade, Maria da Fé e *Doña Bárbara* são na verdade mulheres livres que “não se enquadram nos moldes de um casamento ou relação estável, de modo a ter um dono”. (PATRÍCIO, 1999, p. 102).

Prosseguindo,

Langley e Levy fala da “mulher-mãe, a mulher-esposa, a mulher-anjo, cujo destino é cumprir suas funções sociais sem jamais reclamar. Na alegria ou na dor, ela deve sempre considerar-se ser secundário, portanto, viver como sombra seja do pai, do marido, ou dos filhos. Trata-se, enfim, da mulher que compreende seu lugar na sociedade e nada reivindica.” (PATRÍCIO, 1999, p. 33).

O universo de domesticidade que comumente é ligado à mulher é deslocado nas obras analisadas. O espaço dominado por estas mulheres é o mesmo dos homens: o trabalho, a força, a superioridade, o poder, fazem delas figuras equivalentes aos seus “ancestrais” opressores. *Doña Bárbara* e Maria da Fé representam as mulheres que gritam pela liberdade, que não se sujeitam à ideologia da inferioridade, e não se

submetem ao poderio masculino. Nesta linha de raciocínio, Gomes refere que “a mulher obediente e integrada aos afazeres domésticos, realizada na plenitude da maternidade, é uma mera fantasia cultural, imposta historicamente como algo natural.” (GOMES, 2008, p. 70).

Em *Doña Bárbara* a figura dominante no romance é uma mulher e sua posição de destaque é atribuída graças à ajuda de uma figura masculina que funcionava como um “sócio”. Este “sócio” era como um protetor, que lhe aconselhava nas situações difíceis e lhe revelava acontecimentos futuros. Um sócio que ninguém via, que ninguém conhecia, mas que Doña Bárbara falava com frequência dele, de maneira que parecia mesmo um ser sobrenatural: “Por um momento, lhe ocorreu valer-se de seus poderes de feiticeira, conjurar os espíritos maléficos obedientes à vontade do Diabo, pedir ao “sócio” que lhe trouxesse o homem (Santos Luzardo) esquivo.” (GALLEGOS, 1974, p. 146). Para justificar seus poderes de feiticeira e inclusive suas riquezas, seu domínio, superioridade e respeito é que Doña Bárbara dá vida a esse sócio imaginário, que funciona como um suporte para garantir sua supremacia diante dos demais.

Há uma explicação ideológica para esse fato, pois em uma sociedade machista onde as mulheres se incumbiam apenas das tarefas da casa, de viver na sombra de seus maridos, não se admitia que uma mulher tivesse conquistado tantas coisas, tanto sucesso sozinha e inclusive administrar uma fazenda, para isto teria que haver um homem por detrás de tudo que pudesse ajudar nas decisões. E é esta razão que fez que todos acreditassem na existência deste “sócio” imaginário, partindo do pressuposto de que fora ele quem ajudou a *Doña Bárbara* conquistar tudo o que ela tinha até então. E por causa disto ela era respeitada por todos que a viam como uma “mulher de calças”: “O que existe de fato é que essa mulher tem pelo no peito, como qualquer um que queira ser respeitado por aqui.” (GALLEGOS, 1974, p. 61).

Nem Maria da Fé, nem *Doña Bárbara* são dissimuladas, mostram o que são realmente, não se ocultando detrás de uma máscara social. São mulheres fortes, mas que apresentam uma fragilidade em si – *Doña Bárbara* exuberante e bela, entretanto sozinha, transforma-se em uma mulher sedutora, calculista entregue à cobiça e à luxúria. O que chama a atenção nesta personagem é seu imperativo, sobretudo aos homens. Os homens ao mesmo tempo em que se sentiam atraídos por ela temiam uma maior aproximação, isso porque Doña Bárbara dominava seus amantes e fazia-os seus escravos. *Doña Bárbara* se apaixona por Santos Luzardo, único homem que não



conseguiu atrair para seus braços, ficando no final da trama sozinha, isolada na sua fazenda. Já Maria da Fé, renuncia o amor de Patrício Macário para cumprir sua missão libertadora, tendo para tanto um exército de homens à sua disposição, enfrentando outros exércitos, libertando escravos, fazendo revoluções pelas bandas de Itaparica.

O interessante nessas personagens é que, mesmo com tamanha resistência ao sexo oposto, tais personagens no final acabam rendendo-se ao amor por um homem. É o que ocorre com *Doña Bárbara* quando conhece Santos Luzardo e com Maria da Fé quando encontra Patrício Macário. Diferentemente do ocorrido com *Doña Bárbara*, Maria da Fé, tem seu amor correspondido podendo viver sua paixão. Aqui, é ela que renuncia esse amor em favor de seus ideais.

Santa não se sabe, mas se sabe que teve somente um grande amor, por um alto oficial do Exército que nunca quis combater contra o povo e que com ela se encontrou e, sentindo que suas almas eram gêmeas e seus corações tinham harmonia, lhe propôs que fosse mulher senhora casada dele. Ela, que tanto se apaixonou por ele, chorou rios e rios de lágrimas de tristeza. Não era por ser muito mais velha do que ele, não era por ser raceada com preto, não era por nada que ela não podia aceitar, era por causa de sua elevada missão. (RIBEIRO, 1984, p. 519).

Maria da Fé assume seu lugar de mulher do povo, reafirma-se enquanto personagem popular idealizada, adquirindo fama rápida, todos falavam dela: brancos, negros, ricos, e pobres: cada um com sua visão. A sociedade branca, os dominantes a viam como bandida, malfeitora, que somente semeava o terror e a desordem, mas o seu ideal, em suma, era oposto, o que Maria da Fé pretendia era preservar a cultura do negro, defender a sua liberdade e dar voz ao povo incentivando a ir à luta contra a opressão e a injustiça. Já o povo, os injustiçados, os negros, os pobres a admiravam pela sua coragem e beleza, diziam que era uma santa, que podia tornar-se invisível, que não tinha idade e outros diziam que ela era uma lenda.

Uma só indagação freqüenta os corações pressurosos, só uma dúvida é sussurrada na ilha, da Ponta das Baleias ao Catu, da costa à contracosta, de barco em barco, de casa em casa, de botica em botica, de senzala em senzala, de plantação em plantação: será que ela virá? Mais uma vez se provará sua tremenda ousadia, que os poderosos consideram desfaçatez, mas o povinho admira? Mais uma vez enfrentará com a prosápia que nunca a abandona, tropas e armas das autoridades? Ou deixará, desmentindo as lendas de grandes feitos que todo o povo conta, de prestar homenagens a seu avô? Ou será até que ela não existe, apesar dos testemunhos de diversos, os quais, contudo podem ser simples boateiros, dos muitos que abundam entre o populacho? (RIBEIRO, 1984, p. 369).

Muitas pessoas acreditavam ser ela uma lenda, isso talvez porque a conheciam só de ouvir falar ou até mesmo porque simplesmente não queriam acreditar que uma mulher poderia liderar centenas de homens, lutar e enfrentar exércitos tão bem quanto um homem. Tal pensamento é justificado a luz da sociedade machista que não vê com bons olhos o envolvimento de mulheres em qualquer outra atividade que não seja a doméstica:

O século XIX não via com bons olhos mulheres envolvidas em ações políticas, revoltas, e guerras. As interpretações literárias das ações das mulheres armadas, em geral, denunciam a incapacidade feminina para a luta, física ou mental, onde concluem que as mulheres são incapazes para a política, ou que esse tipo de idéia é apenas diversão passageira de meninas teimosas que querem sobressair. (TELLES, 1997, p. 407).

O contrário acontecia com Maria da Fé, mulher guerreira que não temia nada nem ninguém, lutou até o fim desafiando o poder dominante as forças do exército e todos que se pusessem a sua frente e foi com essa mesma coragem que ela surpreendeu a todos ao aparecer no enterro de seu avô, com disfarce de capitão, desafiando o Exército. Logo, se vê que Maria da Fé era uma mulher da guerra, que lutava como um homem assumindo até mesmo o posto de um, comandando centena de homens como uma general.

Maria da Fé e *Doña Bárbara* são personagens diferentes em relação às outras personagens femininas do romance. Segundo Patrício “[...] nota-se que bem antes de cumprir a trajetória até a “transgressão”, a protagonista vai tendo o seu comportamento explicado e justificado, à luz da perspectiva do narrador e dos personagens.” (PATRÍCIO, 1999, p.103). No caso de *Doña Bárbara* suas atitudes e personalidade agressiva é previamente explicada pelos trágicos acontecimentos que sofreu, quando ainda muito jovem assassinaram o seu namorado. Ela assume um sentimento de revolta, tendo sua identidade construída baseada nesses acontecimentos passados. Desde então, *Doña Bárbara* não conseguiu amar outro homem durante um longo tempo em sua vida, vindo somente mais tarde a sentir algo semelhante por Santos Luzardo com quem não teve muito sucesso. Maria da Fé também teve um destino trágico na infância, esta viu a mãe ser espancada por três homens, sua mãe morreu em seus braços. Esse acontecimento foi decisivo na mudança de conduta da personagem que viveu sua vida lutando por seus ideais em defesa do povo brasileiro e desafiando o poder dominante.

Tanto *Doña* Bárbara como Maria da Fé tiveram um final semelhante na narrativa, cercado por misticismo que chega a por em dúvida se realmente morreram, ficando a tese mais próxima para o desaparecimento de tais personagens, o que melhor contribui para ambas serem mitologizadas. Nas águas da Ponta de Nossa Senhora desaparece Maria da Fé assim como nas águas do Arauca sumiu *Doña* Bárbara – “Desaparecida nas águas da Ponta de Nossa Senhora sem deixar vestígios, a guerreira Maria da Fé, numa réplica do sebastianismo, tanto pode voltar como transformar-se em lenda, perpetuada pela tradição oral [...]” (COSTA, 2009, p. 180).

Antes de sumir pela águas da região pantanosa, em seus últimos minutos, *Doña* Bárbara reconhece Marisela como sua filha, justamente em um momento em que ela é tomada por um grande amor e compaixão ao lembrar do seu passado com Asdrúbal. Após presenciar o amor de sua filha por Santos Luzardo, ela que estava preste a cometer o pior de seus atos durante toda trama – matá-los –, volta à condição de antes, ou seja, ela se enxerga na beleza jovial de Marisela, seu reflexo em tempos atrás, é como se revivesse o seu grande amor por Asdrúbal.

Ao final, depois de perder lutas legais e eróticas para Santos, ela se prepara para vencer, de qualquer modo; quando os artificios femininos não funcionam, ela pode usar sua opção fállica e colocar Santos na mira de seu revólver. Mas vê-lo nos braços de Marisela lhe traz a lembrança de seu próprio professor de línguas e de si mesma como ávida discípula. O revólver cai e Bárbara deixa o *llano* para os amantes promissores. (SOMMER, 2004, p. 337).

*Doña* Bárbara não queria repetir ali, o mesmo ato que sofrera desde então. Nesse momento o amor, adormecido por anos, é revivido, ela volta a ser aquela mulher do início do romance, sensível, frágil e decide desaparecer, sumir de vez da vida de sua filha e de Santos Luzardo, deixando-os viver o amor, o mesmo amor que ela gostaria de ter vivido ao lado de seu amado do passado. Esse é o único momento na obra em que *Doña* Bárbara demonstra o amor que tinha pela filha. Voltando às suas origens, deixa tudo para Marisela, fazenda, dinheiro, e some pelo pântano.

De pura luz de estrellas era la chispa que brillaba en la mira, entre la tiniebla alevosa, ayudando al ojo torvo a buscar el corazón de Marisela; mas, como si en aquel diminuto destello gravitara todo el peso del astro de donde irradiaba, el arma bajó sin saber disparado y lentamente, volvió a cañonera de la montura. Puesto el ojo en la mira que apuntaba al corazón de la muchacha embelesada, *doña* Bárbara se había visto de pronto, a sí misma, bañada en el resplandor de una hoguera que ardía en una playa desierta y salvaje, pendiente de las palabras de Asdrúbal, y el

doloroso recuerdo le amanso la fiereza. Se quedó contemplando, largo rato, a la hija feliz y aquella ansia de formas nuevas que tanto la había atormentado tomó cuerpo en una emoción maternal, desconocida para su corazón. – Es tuyo, que te haga feliz. ¡Por fin el amor de Asdrúbal, pura sombra errante a través del alma tenebrosa, se reposaba en un sentimiento noble!<sup>46</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 249).

*Doña Bárbara*, sozinha em sua fazenda “*El miedo*”, sem o amor de sua única filha e sem o amor de Santos Luzardo, resolve partir deixando apenas uma carta de despedida. Depois disso, segue pelo pântano e nunca mais foi vista. Ela desaparece misteriosamente, o que sugere sua morte ainda que esse fato não seja comprovado. Como uma lenda ela desaparece entre os rios dos *llanos*:

La noticia corre de boca en boca: ha desaparecido la cacica del Arauca. Se supone que se haya arrojado al tremedal, porque hacia allá la vieron dirigirse, con la sombra de una trágica resolución en el rostro; pero también se habla de un bongo que bajaba por el Arauca y en el cual alguien creyó ver una mujer. Lo cierto es que había desaparecido, dejando sus últimas voluntades en una carta para el doctor Luzardo, y la carta decía: “No tengo más heredera sino mi hija Marisela y así la reconozco por ésta, ante Dios y los hombres. Encárguese usted de arreglarle todos los asuntos de la herencia”. [...] a la presunción de suicidio se opuso la de simple desaparición y se habló mucho de aquel bongo que, navegando de noche, ya eran varias las personas que lo habían sentido pasar, Arauca abajo [...]”<sup>47</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 251-252).

Maria da Fé, tal como *Doña Bárbara*, desaparece sem que ninguém soubesse de seu destino. Dessa maneira, João Ubaldo Ribeiro dá fim à saga da heroína Maria da Fé, outro final para ela não seria possível, uma vez que acaba reforçando a ideia fantástica e mítica que o povo criou sobre sua existência.

[...] morrera, sim, morrera, embora ninguém soubesse como, porque, já bem velha embora forte, um dia desaparecera, depois de ter apenas saído sozinha

<sup>46</sup> De pura luz de estrelas era a fâsca que brilhava na mira, entre a treva traiçoeira, ajudando ao olho mal a buscar o coração de Marisela; mas, como si naquela diminuta fâsca gravitara todo o peso do astro de onde irradiava, a arma baixou sem ter disparado e lentamente, *Doña Bárbara* voltou à sela de seu cavalo. Uma vez olhando para a mira que apontava para o coração da bela garota, *Doña Bárbara* enxergou, a si mesma, banhada no resplendor de uma fogueira, que ardia em uma praia deserta e selvagem, ouvindo as palavras de Asdrúbal, e a dolorosa lembrança lhe amansou a frieza. Ficou contemplando, por um longo momento, a filha feliz e aquela ânsia de formas novas que tanto a havia atormentado tomou corpo em uma emoção maternal, desconhecida para seu coração. – É teu, que te faça feliz. Por fim, o amor de Asdrúbal, pura sombra errante através da alma tenebrosa, repousava em um sentimento nobre!

<sup>47</sup> A notícia corre de boca em boca: desapareceu a “cacique” do Arauca. Se supõe que tenha desaparecido pela mata, porque a viram pelas redondezas, com a sombra de uma trágica decisão no rosto; mas também falam de um barco que descia pelo Arauca e no qual haviam visto uma mulher. O certo é que havia desaparecido, deixando suas últimas vontades em uma carta para o doutor Luzardo, e a carta dizia: “Não tenho mais herdeira e sim minha filha Marisela e assim a reconheço como tal, perante Deus e os homens. Se encarregue de arrumar todos os assuntos da herança”. [...] à presunção de suicídio se opôs a de simples desaparecimento e se falou muito daquele barco que, navegando de noite, já eram várias as pessoas que tiveram a sensação de a ver passar, Arauca abaixo [...]

num barco, pelo mar em redor das escabras da Ponta de Nossa Senhora [...] em cujas redondezas, nem em nenhum outro lugar, jamais se achou nem resto dela nem do barco, vestígio nenhum. (RIBEIRO, 1984, p. 606).

Talvez tenham morrido ou não, o que percebemos é o desejo dos autores de imortalizar suas personagens dando a elas um final enigmático, o que contribui pra transformá-las em um mito. O desaparecimento de *Doña Bárbara* e Maria da Fé anuncia mudanças boas para o futuro das civilizações. Maria da Fé que deixa um legado de luta e de perseverança para seu filho, Patrício Macário e todos que a seguiam, alcança o seu objetivo. Ao ensinar o povo a ter orgulho, a lutar contra a opressão e pela justiça, ela vê na união do povo a mudança que tanto desejava sendo alcançada. Com isso ela podia “morrer” ou desaparecer, pois sua luta não acabaria ali e os resultados dela, uma vez visíveis, incentivavam o povo a acreditar assim como ela, que um dia as coisas iriam mudar. Os negros, os pobres e toda classe de oprimidos passam, então, a ter voz, a lutar por seus direitos, tendo consciência que a luta da heroína não foi em vão e de que eles, sim, eram o verdadeiro povo brasileiro.

O sudeste bateu, juntou as nuvens, começou a chover em bagas grossas e ritmadas, todos os que estavam acordados levantaram-se para fechar suas janelas e aparar a água que viria das calhas. Ninguém olhou para cima e assim ninguém viu, no meio do temporal, o Espírito do Homem, erradio, mas cheio de esperança, vagando sobre as águas sem luz da grande baía. (RIBEIRO, 1984, p. 673).

O sumiço de Doña Bárbara marcou o fim da desordem e da barbárie nos *llanos*, seu poderio, fruto de sua arbitrariedade, já não era o mesmo desde a chegada do civilizador Santos Luzardo que trouxe para os *llanos* o progresso. O embate civilização *versus* barbárie teve, então, seu fim, prevalecendo a civilização representada pela união de Luzardo e Marisela e o desejo de povoar os *llanos* com filhos legítimos. A esperança de uma terra tranqüila e boa para se viver começava a nascer nos corações que ali habitavam – “¡Llanura venezolana! Propicia para el esfuerzo como lo fuera para la hazaña, tierra de horizontes abiertos donde una raza buena ama, sufre y espera [...]”<sup>48</sup> (GALLEGOS, 1973, p. 252).

Esse era o desejo de Gallegos e de muitos como ele que ansiavam por uma Venezuela livre e democrática.

---

<sup>48</sup> Planície venezuelana! Propicia para o esforço como fora para a façanha, terra de horizontes abertos onde uma raça boa ama, sofre e espera [...].

### Considerações finais:

Neste trabalho, foi desenvolvida a análise comparativa das personagens Doña Bárbara e Maria da Fé, dos respectivos romances – *Doña Bárbara e Viva o povo Brasileiro*. A abordagem feita parte de uma reflexão acerca da conduta de Maria de Fé e Doña Bárbara em contraposição aos modelos femininos que vigoram por muito tempo na ficção. Logo, a pesquisa intitulada *A voz transgressora em Doña Bárbara e Maria da Fé* apresentou um estudo feito com base no perfil transgressor das personagens estudadas, levantando, para isso, características das mesmas e das realidades culturais marcadamente expressivas nas obras em questão.

A pertinência e a relevância da pesquisa estão presentes em sua temática, que traz à luz das discussões de gênero, duas personagens que fogem completamente dos clichês românticos e da maioria das personagens femininas representadas na ficção. Obras de autoria masculina, *Doña Bárbara e Viva o povo brasileiro*, apresentam personagens que transgridem por não se aceitarem submissas ou inferiores a um homem: são mulheres guerreiras que falam, vestem e agem com liberdade, símbolo da mulher contemporânea, que luta e questiona seus direitos, indo em busca de seus sonhos.

Para apresentar esta mulher é que se traçou o perfil comparativo das personagens aqui analisadas, atentando para suas semelhanças e diferenças. Entre *La devoradora de Hombres* e Maria da Fé, encontram-se traços característicos da mulher do século XX, a mulher que anseia pela sua liberdade, que luta contra a opressão, o poderio masculino e o desejo de igualdade de valores na sociedade. Essas mulheres apresentam-se fortes, ainda que envoltas no véu da ideologia machista, que procura ocultá-las e submetê-las. Logo, estas surgem na literatura, atraindo e amedrontando, impondo a feminilidade como um poder, reconhecido ou não. Outras pesquisas já foram feitas com base em perfis femininos, destacando personagens transgressoras como: Luzia de *Luzia-Homem* de Domingos Olímpio, Tereza Batista de *Tereza Batista cansada de guerra* e Rosa Palmeirão de *Porto dos milagres* de Jorge Amado, Maria Moura de *Memorial de Maria Moura* de Rachel de Queiroz, Diadorim de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa e Guida de *Dona Guidinha do Poço* de Manuel de Oliveira Paiva.

Com vistas a comparar duas personagens, até então, nunca estudadas comparativamente, esta pesquisa vem para somar e contribuir para os estudos de gênero e da literatura latinoamericana, uma vez que analisa duas obras inseridas neste universo literário. Dessa maneira, este trabalho buscou fazer um estudo revisionista da literatura latinoamericana, destacando as obras aqui analisadas e suas personagens centrais. Sua maior contribuição é sem dúvida, o estudo do papel transgressor feminino aos modelos impostos pela sociedade, contribuição relevante, uma vez que aborda o tratamento dado à mulher na literatura. A literatura tem esse papel de dar voz às minorias e de representar os problemas sociais. Quanto ao universo feminino, cada vez, encontramos na literatura e nas artes em geral, representações dessas mulheres modernas, de como elas são, o que falam delas e o que é escrito sobre elas.

Os dois romances, muito embora centrados em realidades culturais específicas, apresentam como personagem principal duas mulheres que são símbolos do poder feminino. As obras que representam a Venezuela e o Brasil, escritas em diferentes períodos e com contexto histórico e culturais peculiares, mostram o quanto suas personagens apresentam semelhanças entre si. Os autores vestem suas personagens com uma nova roupagem – calças, chapéu e botas, vestimentas masculinas, que dão a elas características que a deixam em posição de destaque diante dos homens. Sua feminilidade exaltada pela sua beleza e sedução, deixava os homens encantados, permitindo-as a ter qualquer um que desejassem. Mas seus objetivos estavam acima de qualquer coisa. Essas personagens surgem na ficção, representadas sob uma nova visão do feminino – àquela em que a mulher ganha força, em que sua voz fala por suas vontades e desejos, em que suas lutas e seus ideais são primordiais.

Hoje, não cabe mais a figura da mulher donzela, ama de casa, esposa-mãe, etc. A nova mulher, pode ser isso tudo, mas pode ser também muito mais: a que ama, mas também a que odeia; a que chora, mas rir sem medo; a que fala, grita, diz o que quer o que pensa, etc. Mulheres tal como Doña Bárbara e Maria da Fé, que deixam suas marcas, sendo difícil esquecê-las. Mulheres que é possível enxergar em outras: Diadorim, Luiza, Guida, Tereza, Maria, Rosa, etc.

Imortalizadas nos romances, elas chegam para mostrar sua voz, a voz da mulher guerreira, que luta por seu espaço, pelo o que acredita, pelo o que é seu. E assim, com

os olhos postos no futuro, outras Doña Bárbara e Maria da Fé, surgirão com o papel de representar o ser mulher.

Arbitrárias, guerreiras, heroínas, vingativas, usurpadoras, sedutoras, etc. são diferentes tipos possíveis de estudo e com vistas a compará-los, que é impossível se despedir com um ponto final, num trabalho que dá margens a outras análises e comparações com outras personagens tão interessantes quanto Doña Bárbara e Maria da Fé. Por tanto, para concluir, o que ainda assim não está de todo concluído, nos despedimos à maneira de João Ubaldo Ribeiro e Rômulo Gallegos: *Contudo...*



### Referências Bibliográficas:

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini. T.. **O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama**. In: JUNIOR, Benjamim Abdala (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Angél Rama** / organização Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos; Tradução Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. – (Ensaio latino-americanos; 6).

ARAÚJO, Emanuel. **A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia**. In: PRIORE, Del Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 2 d. São Paulo: Contexto, 1997.

CASTANHA, Marilda. **Agbalá: um lugar-continente**. 2 edição. São Paulo: COSAC Naify, 2008.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CONFORTO, Marília. **Da negação à mestiçagem**. In: BERNAD, Zilá (Org). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

COSTA, Maria Gabriela Cardoso Fernandes da. **Sobre as águas da memória atlântica: as vozes entrelaçadas de Lueji – o nascimento dum império e Viva o povo brasileiro**. Maceió: EDUFAL, 2009.

DALCASTAGNÉ, Regina. **A permanência dos estereótipos femininos no romance brasileiro contemporâneo**. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Identidade de gênero e práticas discursivas*. Campina Grande – EDUEP, 2008.

ESTEVES, Antônio R.. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

GALLEGOS, Rómulo. **Doña Bárbara**. 30 ed. Editora Espasa-Calve Argentina, Buenos Aires. 1973.

GOMES, Carlos, Magno. **A identidade gênero na ficção da escritora brasileira**. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Identidade de gênero e práticas discursivas*. Campina Grande – EDUEP, 2008.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GULLÓN, Ricardo. **Diccionario de literatura española e hispanoamericana A-M**. Dirigido por Ricardo Gullón. Alianza Editorial, S. A.; Madrid, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. 11ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendência e impasses: O feminino como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARTÍN, Sebastián Sanchez. **Mulher: o imaginário medieval**. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Identidade de gênero e práticas discursivas*. Campina Grande – EDUEP, 2008.

MARTÍNEZ, José Luis. **Unidade e Diversidade**. In: *Literatura: América Latina em sua literatura*. UNESCO. Coleção Estudos. Editora perspectiva. Coordenação e introdução de César Fernández Moreno. 1979.

MIGNOLO, Walter D.. **Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MORAÑA, Mabel. **Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX**. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

MORENO, César Fernández. **Literatura: América Latina em sua literatura**. UNESCO. Coleção Estudos. Editora perspectiva. Coordenação e introdução de César Fernández Moreno. 1979.

ODDONE, Juan A.. **Regionalismo y Nacionalismo**. In: ZEA, Leopoldo (Org.). *América Latina en sus ideas*. UNESCO, 1993.

OLIVEIRA, Elielson Carlos de. **Representação e transgressão: elementos de construção de *Vestido de noiva* (Artigo em três atos)**. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Identidade de gênero e práticas discursivas*. Campina Grande – EDUEP, 2008.

PATRICIO, Rosana Ribeiro. **Imagens de mulher em Gabriela de Jorge Amado**. Salvador: FCJA, 1999.

POLAR, Antonio Cornejo. **O condor voa: literatura e cultura latino-americana**. VALDÉS, Mario J. (Org.); tradução Ilka Valle de Carvalho – Belo Horizonte: ed. UFMG, 2000.

PRIORE, Del Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 1997.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance.** / Marthe Robert. Título original: Roman des origines et origines du Roman. Tradução: André Telles. São Paulo, Cosac Naif, 2007. 280p.

RUFFINELLI, Jorge. **Después de la ruptura: la ficción.** In: PIZARRO, Ana (Org). *América Latina: palabra, literatura e cultura.* São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

SAGUIER, Rubén Bareiro. **Asunción de la lengua.** In: PIZARRO, Ana (Org). *América Latina: palabra, literatura e cultura.* São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

SCHIMIDT, Rita Therezinha. **Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber.** In: RAMALHO, Cristina (Org.), *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas.* Rio de Janeiro: Elo, 1999.

\_\_\_\_\_. **“Quando pensar o feminino não é falar como (uma) mulher”.** In: *ANAIS do I Seminário Alagoano Mulher e Literatura.* Macéio: UFAL/FAPEAL, 1995.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução** / Márcio Seligmann-Silva. - São Paulo: Ed. 34, 2005. 360p.

SHAW, Donald L.. **Nueva Narrativa Hispanoamericana.** 3 ed. Madrid: Cátedra. 1985.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina** / Doris Sommer; [Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis] – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SPERLING, Magali. **O diálogo entre história e ficção na literatura contemporânea das Américas.** In: BERNAD, Zilá (Org). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana.* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

TAMAYO, Augusto. **Interpretações da América Latina.** In: *Literatura: América Latina em sua literatura.* UNESCO. Coleção Estudos. Editora perspectiva. Coordenação e introdução de César Fernández Morena. 1979.

TAVARES, Ildásio. **Candomblés na Bahia.** Edições Palmares, 2000.

TELLES, Norma. **Escritoras, escritas, escrituras.** In: PRIORE, Del Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil.* 2.ed. São Paulo: Contexto, 1997.

XAVIER, Elódia. **Para além do cânone.** In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas.* Rio de Janeiro: Elo, 1999.

ZOLIN, Lúcia Osana. **Representações literária do gênero, resistência e os múltiplos lugares do feminismo.** In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). *Identidade de gênero e práticas discursivas.* campina Grande – EDUEP, 2008.

Referências complementares:

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman;** tradução, Carlos Alberto Medeiros. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **Literatura comparada: teoria e prática.** Gilda Neves da Silva Bittencourt (Org.). Porto Alegre: Sagra-D. C. Luzzatto, 1996.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada.** 5.ed. – São Paulo: Ática, 2010.

CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio Wolf de. **Literatura e história na América Latina: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991** / Organizadores: Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar; tradução de Joyce Rodrigues Ferraz (espanhol), Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). – 2 ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Tradução, Bernardo Leitão. Campinas: Editora Unicamp, 1994.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica.** 2.ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PEREIRA, Maria Antonieta & REIS, Eliana Lourenço de L.. **Literatura e estudos culturais** / Maria Antonieta Pereira, Eliana Lourenço de L. Reis (Orgs.). – Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. 256p.

POZA, José Alberto Miranda. **España y América: Tres ensayos de lengua y literatura.** Recife: Bagaço, 2007. 200p.