

O escândalo de DONA GUIDINHA DO POÇO

Roberto Acízelo de Souza

UERJ/UFF-LETRAS

PAIVA, Manoel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*.
Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, s.d.

Dona Guidinha do Poço, romance do escritor cearense Manoel de Oliveira Paiva (1861-1892), descreveu um trajeto acidentado, de sua criação até a tardia publicação na íntegra, ocorrida apenas em 1952. Vejamos em síntese como se deu essa carreira incomum.

Oliveira Paiva morreu jovem, sem que a vida lhe concedesse tempo de ver publicado seu trabalho. Um amigo seu, o escritor Antônio Sales, forneceria uma cópia do texto ao crítico literário José Veríssimo, para publicação por capítulos na *Revista Brasileira*. Esses periódico, no entanto, não foi além do quarto número, interrompendo-se por conseguinte a publicação do romance. Apesar de assim ter obtido um mínimo de publicidade, subtraindo-se do esquecimento completo, *Dona Guidinha do Poço* não despertaria o interesse das editoras, talvez temerosas de investir em obra do obscuro romancista-cearense. Com isso, o romance permanecia praticamente desconhecido até em torno de 1950, quando enfim sua sorte começou a mudar. Nessa altura, Lúcia Miguel-Pereira, investigando a prosa de ficção brasileira do período de 1870 a 1920, descobriria o romance, nas pesquisas que realizava na malograda *Revista Brasileira*. Dando-se conta da qualidade do livro, através da pequena amostra a que tivera acesso, a pesquisadora se interessou por sua leitura integral. Quando já quase desistia da busca do texto completo, viu seus esforços finalmente e casualmente compensados, pois o escritor Américo Facó lhe revelou possuir os originais completos, a ele confiados por Antônio Sales. Empreende então a desejada leitura integral, confirmando a boa impressão causada ao primeiro contato. O passo seguinte foi conseguir uma editora in-

teressada na publicação, à qual entregou a cópia datilografada de que dispunha. Tudo parecia bem resolvido, mas Dona Guidinha e seu mundo mais uma vez se veriam ameaçados de lamentável extinção: a editora interrompe suas atividades e o paradeiro da cópia permanece ignorado por algum tempo. Depois de mais esse sobressalto, o romance cumpriria enfim o seu destino de incorporar-se ao patrimônio da Literatura Brasileira: a cópia é restituída a Lúcia Miguel-Pereira e, por intercessão de Mário da Silva Brito, seria finalmente acolhida pela Editora Saraiva e publicada em livro. Isso ocorreu apenas em 1952, sessenta anos portanto após a morte do autor.

Como se vê, o percurso do romance até tornar-se obra publicada compõe por sua vez verdadeiro enredo, dotado inclusive de ares romanescos: casualidade, coincidências, encontros, desaparecimentos, suspense e, para fechar a semelhança, não falta sequer o final feliz. Mas como é esse *Dona Guidinha do Poço*, facilmente encontrável hoje, em publicações das Edições de Ouro e da Editora Ática?

Começemos por resumir-lhe o enredo, que nada possui, como se verá, de especial. O cenário é o sertão do Ceará, e a trama constrói a batida situação do triângulo amoroso, em cujos vértices se encontram: Margarida — Dona Guidinha —, a voluntariosa proprietária da fazenda do Poço da Moita; seu marido, o submisso major Quinquim Damião; Secundino, jovem sobrinho do major. Acusado de cumplicidade no assassinato do padastro, Secundino se refugia na casa do tio, para depois se estabelecer na vila próxima. Do convívio e vizinhança, surge o caso de amor entre Margarida e Secundino, cuja conseqüência final será o assassinato do major Quim, cometido por um serviçal da fazenda, a mando dos dois amantes. Mas o que importa no romance não é esse drama passionai, de notória banalidade; a partir disso, o texto oferece um panorama da natureza, cultura e sociedade do sertão nordestino (a seca, o retirante, a lida do vaqueiro, o cangaço, a religiosidade, a poesia popular, a língua regional, a política, o coronelismo), além de — e isso é o que mais importa — empreender, em linguagem irônica e avessa a brilhos “literários”, uma meditação sobre aspectos ocultos do patriarcalismo sertanejo, sobre a condição humana, sobre a natureza da obra de arte. Exploremos um pouco cada um dos elementos apontados.

Através da figura da heroína, o narrador revela realidades recalçadas pela moral do patriarcalismo: “Os mancebos, que freqüentavam a casa, freqüentavam-na sem dúvida por causa da

moça, por via ser ela muito de liberalidades, muito amiga de agradar, não poupando nem mesmo as pequenas carícias que uma donzela senhora de si pode conceder sem prejuízo da sua física inteireza. (...) Margarida era muitíssimo do seu sexo, mas das que são poucos femininas, pouco mulheres, pouco damas, e muito fêmeas.” (p. 21) E, mediante imagem-síntese, assim o narrador caracteriza essa figura de paraíba mulher-macho, agente do escândalo que rompe o decoro da superfície e atinge o fundo da ordem social: “Margarida era como um palácio cuja fachada principal desse para um abismo. Só havia penetrar-lhe pela insídia, pelas portas travessas.” (p. 24)

O texto, contudo, não se atém somente à análise da condição de homem na moldura da sociedade rural nordestina; daí ele arranca para considerações mais amplas, de alcance universal. Isso é feito mediante a análise da situação do *escândalo*, palavra que se constitui em verdadeira fixação da narrativa, tantas vezes se repete a partir da última parte do livro: “Os hipócritas são finos conhecedores do coração humano, e evitam sempre o escândalo, isto é, a evidência do mal.” (p. 195); “O crime às escuras, à sorrelfa, no escondido, não escandaliza. O seu Domingos sabia o que era o escândalo?” (p. 212); “... nada se faz no escuro que não suba ao teiado...” (p. 177). Essas instâncias que a moralidade esconde, tocadas freqüentemente ao longo do texto, tornam-se porém objeto de escavação mais ostensiva e sistemática nas reflexões do Padre João, que ocupam todo o capítulo IV da última parte. Finalmente, no episódio que fecha o romance — Margarida chega presa à vila —, cristaliza-se o resultado dessa escavação em sentença proferida pelo juiz em meio a uma conversa com o vigário: “O crime nivela, com a virtude.” (p. 216)

E essa relativização radical de valores, em que virtude e crime se nivelam, chega a estado de linguagem através de uma tomada de consciência crítica da própria linguagem. Essa questão se evidencia, por exemplo, em passagens que ironizam o texto romântico, como as que se seguem: “... o começo do tirano amor é sempre de umas exterioridadezinhas...” (p. 21); “O rapaz, em crise de amores, que são tudo construções, achava de péssimo gosto essa afamada *poesia das ruínas* que lhe infeccionava o coração, dizia, de funeral tristeza.” (p. 114); “A explosão é própria dos sentimentos excessivamente fortes, um tanto de superfície; o manso deslizar é das águas profundas e perenes.” (p. 118) Avessa assim às ênfases sentimentais do Romantismo, a narrativa se serve de processos realistas-naturalistas,

donde, entre outras evidências, as descrições nada líricas da paisagem sertaneja, como a que faz na página 23, em que as serras são comparadas a “cabeças de negro peladas de caspa”. Outra nota estilística freqüente no texto, também na linha de soluções pós-românticas, é representada pelos processos impressionistas. Aliás, uma análise mais detida provavelmente concluirá pela predominância desses processos, em que se diluem inclusive os traços realistas-naturalistas assinaláveis. Assim, apresentam recorte impressionista algumas passagens de tal felicidade plástica que constituem verdadeiros achados verbais, de que são exemplos: “... via-se de quando em quando passar um branco vôo de garças.” (p. 30); “Passava no ar a alacridade de um bando de periquitos.” (p. 36); “O tropel dos burros galgava o pátio.” (p. 36); “A Guida, mãos rotas, que fazia derramar ancoretas de vinho nas suas festas, coração bravo, essa era extremada no proteger ou no peseguir.” (p. 45); “Para todos os lados, nas depressões, viam-se aquelas natas de bruma...” (p. 66); “... atirava para a paisagem um olhar, que se podia materializar em um lanço de tarrafa...” (p. 67); “Ela mirava para ela, e para a Guida, e para o pregador, sem excluir uma lambidela visual de moça em moça bonita.” (p. 110); “Seu espírito ficou balançando como o ramo donde voou uma ave.” (p. 179)

Enfim, programaticamente anti-romântico, o texto, além dos vários níveis em que se deixava interpretar — documento vivo e fiel da vida regional nordestina, revelação de desejos e de práticas censuradas pela moral do patriarcalismo, crítica e relativização de valores —, se demora também numa auto-reflexão e em reflexões sobre a natureza e o papel da arte. Logo em seu quarto parágrafo, ele se define como um “acanhado verbo”, isto é, como uma linguagem que não visa ao exibicionismo sentimental que o gosto romântico impôs ao século XIX; em vez disso, o romance nos oferece, ainda que no embalo de uma história simples e atraente, certas análises das contradições humanas, entrevistas através das “... sensações ocultas, que soem experimentar somente as fibras de quem anda em vícios de Amores ou de quem tem o vício da Arte.” (p. 130)