

**A MIGRAÇÃO FEMININA NO ROMANCE
BRASILEIRO DO SÉCULO XX:
“LUZIA-HOMEM” E “AS MULHERES DE TIJUCOPAPO”**



Carina Rodrigues Lobato

Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília.

E-mail: carinalobato.unb@gmail.com



DOI: 10.56372/desleitur

as.v14i14.217

Resumo: O artigo apresenta como foco analítico principal o estudo comparativo dos romances *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio (1851 – 1906), e *As mulheres de Tijuco-papo* (1982), de Marilene Felinto (1957), tendo como eixo interpretativo a figuração estética da migração feminina no Brasil. A retirante nordestina Luzia, personagem principal do livro de Domingos Olímpio, migra pelo interior do Ceará para sobreviver à seca que devasta grande parte da região e condena um número imenso de pessoas à miséria e à morte. Rísia, protagonista e narradora de Marilene Felinto, muda-se com sua família, ainda criança, de Recife para São Paulo, almejando melhores condições de vida, sendo o foco de sua narração o seu regresso, já adulta, à terra natal. Considerando o intervalo temporal entre as produções e as peculiaridades de seus universos diegéticos, interessa travar um diálogo entre os textos e os contextos sociais no desenvolvimento do Brasil neste período, levando-se em conta a representatividade dos romances em relação à migração feminina e sua relação com o a modernização conservadora brasileira, os grandes movimentos de migração nordestina e a violência patriarcal.

Palavras-Chave: Romance brasileiro. Marilene Felinto. Domingos Olímpio. Movimentos migratórios. Teoria literária.

Abstract: This article's primary analytical focus is a comparative study of the novels *Luzia-Homem* (1903), by Domingos Olímpio (1851–1906), and *As mulheres de Tijuco-papo* (1982), by Marilene Felinto (1957), using as its interpretative axis the aesthetic figuration of female migration in Brazil. The northeastern migrant Luzia, the main character in Domingos Olímpio's book, migrates through the interior of Ceará to survive the drought that devastates much of the region and condemns a huge number of people to poverty and death. Rísia, the protagonist and narrator of Marilene Felinto's novel, moves with her family from Recife to São Paulo as a child, yearning for better living conditions. The focus of her narrative is her return to her homeland as an adult. Considering the temporal interval between the works and the peculiarities of their diegetic universes, it is interesting to establish a dialogue between the texts and the social contexts of Brazil's development during this period, considering the novels' representation of female migration and its relationship to Brazilian conservative modernization, the great northeastern migration movements, and patriarchal violence.

Keywords: Brazilian novel. Marilene Felinto. Domingos Olímpio. Migratory movements. Literary theory.

INTRODUÇÃO

Os romances que compõem o *corpus* de análise deste artigo, *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio (1851-1906), e *As mulheres de Tijucopapo* (1982), de Marilene Felinto (1957), foram lançados em um intervalo de 80 anos, sendo o primeiro no início do século XX e o segundo no final da mesma centúria. Dessa forma, os autores destes textos literários, apesar de serem ambos nordestinos e terem trabalhado na área do jornalismo, nasceram e viveram em contextos históricos nacionais distintos: Olímpio viveu na segunda metade do século XIX, presenciou o fim da escravidão, a Proclamação da República e o começo do processo de consolidação da indústria do Brasil. Felinto nasce em meados do século XX, vive tanto a ditadura quanto a redemocratização do país, migra com a família para São Paulo e experimenta na pele os efeitos do modelo de modernização conservadora implantado no Brasil. Em relação ao estilo, o texto de *Luzia-Homem* é atravessado pela herança naturalista, sendo carregado de passagens descritivas e narrado em terceira pessoa. Já *As mulheres de Tijucopapo* é narrado em primeira pessoa, tem por características principais o aspecto psicológico ziguezagueante tensionado e a narrativa não-linear, flertando com o autobiográfico.

Apesar das diferenças entre os romances listados acima, existem aspectos que os aproximam. Podemos citar, talvez como o mais significativo deles, a caracterização de suas protagonistas: ambas são mulheres migrantes e nordestinas que estão, dentro de seus respectivos universos narrativos, em constante deslocamento. Luzia migra em direção ao litoral do Ceará, vítima da grande seca que assolou a região entre 1877 e 1879; Rísia, migrante

pernambucana residente em São Paulo, caminha de volta à sua terra natal em busca de suas origens.

Apontados brevemente alguns traços que caracterizam os romances, o objetivo deste artigo é traçar uma linha que os une, elencando alguns pontos importantes que marcam e singularizam essas produções e evidenciando seus lugares tanto na história da formação do romance brasileiro quanto naquilo que refletem da trajetória do desenvolvimento histórico e social no país, ao longo de quase um século. Para tanto, iniciaremos o artigo com um breve resumo da formação do romance brasileiro; em seguida, será feita, em duas partes subsequentes, a análise crítica dos romances para, na conclusão, estabelecer um diálogo entre os textos.

NAS BORDAS DO SÉCULO XX: A TRAJETÓRIA FEMININA NO ROMANCE BRASILEIRO

Na história literária brasileira, a forma romance é um produto direto do movimento romântico. O Romantismo é introduzido oficialmente no Brasil, de acordo com Alfredo Bosi (2013), no lançamento do livro *Suspiros poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, em 1836. Ironicamente, explica o teórico, o modernista Alcântara Machado aponta que a obra de Magalhães, em si “de romântica tem apenas alguns temas, mas não a liberdade expressiva, que é o toque da nova cultura” (Bosi, [1970] 2013, p. 102). Essa liberdade expressiva, ausente em nossa primeira produção de cunho romântico, corresponde exatamente àquilo que o movimento do Romantismo carrega como novidade absoluta e que desemboca na forma romance: o rompimento com os mo-

delos e padrões que delimitavam os gêneros clássicos e a os instrumentos para a consolidação de uma literatura nacional. Antônio Candido ([1959] 2013, p. 430) explicita o alinhamento da subversão da forma narrativa a uma mudança em relação ao conteúdo:

O eixo do romance oitocentista é, pois, o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa. Há nele uma espécie de proporção áurea, um “número de ouro”, obtido pelo ajustamento ideal entre a forma literária e o problema humano que ela exprime.

Os escritores românticos visavam, então, uma reforma da literatura brasileira (Bosi, [1970] 2013, p. 104), e o gênero romance permitiria a consolidação da cultura nacional por meio da retratação das complexidades e disparidades sociais locais. O livro considerado como primeiro romance brasileiro, *O filho do pescador*, de autoria de Teixeira e Sousa, é lançado em 1843, tendo em vista que os textos literários escritos anteriormente eram traduções e adaptações de romances europeus. No entanto, após a introdução do gênero no país, Candido ([1959] 2013, p. 432-33) aponta que sua maturidade só se alcança com a obra de Machado de Assis, pois antes era constituído basicamente de “enredos e tipos [...], a que se via juntando a consciência cada vez mais apurada do quadro geográfico e social”.

No entanto, a consolidação do romance no Brasil acontece, de acordo com nossa crítica, a passos largos. Esse “atraso”, segundo Moraes Neto ([1939] 2004, p. 204 *apud* Otsuka, 2019, p. 69), se deve a um descompasso entre o “meio social desfavorável” e a produção artística em

ascensão, pois “a severa concepção patriarcal da família que serviu de arcabouço a toda a construção da sociedade colonial, não só era uma evidente limitação da própria matéria romanceável, como um impedimento à formação do ambiente necessário à literatura novelesca”. Ou seja, ainda segundo o crítico, o lento desenvolvimento do romance brasileiro está relacionado com uma pretensa ausência de complexidade da matéria social da época; assim sendo, as diferentes fases do romance estão relacionadas com as transformações no tecido social. Posteriormente, Antonio Candido (1950, p. 05 *apud* Otsuka, 2019, p. 75) considera insuficiente tal relação entre matéria social e produção literária e apresenta “a ideia então inovadora de um processo cumulativo que pôde se concretizar a despeito da suposta rarefação social”. Dessa forma, segundo Candido ([1959] 2013, p. 529) Machado de Assis, ao lançar uma obra tão revolucionária quanto *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, seria um continuador genial da tradição que veio antes dele, e não uma exceção absoluta dentro da realidade literária do século XIX, como afirma, por exemplo, Sérgio Buarque de Holanda (1996 *apud* Otsuka, 2019, p. 72-73).

Em relação aos temas neste período de consolidação do romance, podemos identificar três tendências principais: o indianismo, que tinha como foco principal a associação do indígena com o grande ancestral nacional; o regionalismo, que visava o cotidiano sertanejo; e o romance urbano ou de costumes, centrado na vida das cidades. O indianismo esteve em voga principalmente no Romantismo, sobretudo nas obras de José de Alencar (1829 – 1877). O romance urbano era o gênero com grande prestígio e revelava impasses e intrigas das classes burguesas citadinas, tendo como ápice de sua produção, à época, as obras de Machado de Assis. O regionalismo, por sua vez, tam-

bém compõe o projeto romântico de busca da identidade nacional, mas passa a ter grande relevância principalmente na passagem do século XIX para o XX, como pontua a pesquisadora Juliana Santini (2014, p. 117):

As três últimas décadas do século XIX e mesmo as primeiras do século XX assistiram, ao lado da ficção urbana e da poesia, ao desenvolvimento da narrativa regionalista que, desvinculando-se ora mais, ora menos do projeto ideológico romântico, fará do conto sertanejo seu principal espaço de trabalho. [...] o conto sertanejo pré-modernista insere-se historicamente no movimento dialético que caracteriza a literatura brasileira e sua oscilação entre afirmação nacional e transplantação.

É dentro dessa tradição regionalista que localizamos o romance *Luzia-Homem*, livro que evidencia o problema da migração e da miséria decorrentes não só dos efeitos climáticos, mas do próprio contexto histórico, político e social brasileiro.

O livro em questão é a principal obra literária do autor cearense Domingos Olímpio. Nascido na cidade de Sobral, em 1850, o escritor era advogado de formação e, ao longo de sua vida profissional, atuou não só na área do Direito, mas também foi parlamentar eleito pelo Partido Conservador em Belém do Pará, diplomata residente nos EUA e jornalista. Em 1891, muda-se para o Rio de Janeiro e lá permanece até o seu falecimento, em 1906.

Ao analisarmos sua fortuna crítica, é no mínimo intrigante o caminho de altos e baixos que *Luzia-Homem* percorre após sua publicação. A pesquisadora e professora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2019) revela que na ocasião de seu lançamento, o livro foi exaltado pela imprensa e, três anos depois, em homenagem

ao falecimento de Domingos Olímpio, Olavo Bilac diz ser *Luzia-Homem* um triunfo da literatura nacional. No entanto, após a morte do autor, existe um grande vácuo, de pelo menos 23 anos, para que a obra volte a ser reconhecida pela crítica como um romance importante do cânone brasileiro. É exatamente em 1929, na segunda edição do livro, que o ensaísta, professor, romancista e membro da Academia Brasileira de Letras, Gustavo Barroso escreve um prefácio enaltecendo tanto o autor como a obra. Em suas palavras, Domingos Olímpio seria “um dos mais interessantes e notáveis prosadores brasileiros”, e *Luzia-homem*, “um dos nossos mais belos romances nacionais” (Barroso, 1929, p. 07). Após esse episódio, o livro volta a ganhar destaque somente entre as décadas de 1940 e 1950, consagrando-se de vez como um clássico da literatura brasileira. Ainda assim, esse movimento pendular que ora leva a obra ao ostracismo, ora a coloca sob o reconhecimento da crítica, parece não ter cessado. É notória a escassez de estudos aprofundados sobre o livro, tanto em manuais de teoria literária quanto em produções acadêmicas. O pesquisador José Leite de Oliveira Jr. (2004) chama de “infortúnio crítico” a mirrada fortuna crítica localizada sobre o romance, que por vezes beira, inclusive, o superficial.

Assim, percorrendo o itinerário crítico sobre a obra, detectamos que a primeira nota crítica a respeito de *Luzia-Homem* data do ano de seu lançamento e é feita por José Veríssimo, que o considera uma das melhores publicações do ano, juntamente com o livro de Virgílio Várzea, *O Brigue Flibusteiro*. Nas palavras do crítico, a narrativa “deixa-nos com a impressão de um quadro exato e bem-feito da terra e da vida cearense, [e] a certeza de que há no Sr. Domingos de Olympio um romancista de

merecimento” (Veríssimo, [1903] 1907, p. 206-7). Posteriormente, sobretudo após a década de 1950, a obra passa a figurar em alguns estudos de teoria literária. Carmélia Maria Aragão (2008) faz, em sua pesquisa, um levantamento da fortuna crítica da obra, que gira essencialmente em torno da sua “estética híbrida” e da complexidade da personagem Luzia. Em relação aos traços estéticos, Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 204-8 *apud* Aragão, 2008, p. 61) afirma ser o romance

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

Este pequeno excerto sumariza a dificuldade dos estudiosos em identificar a obra dentro de uma corrente estética específica. Otto Maria Carpeaux, por exemplo, de acordo Colares 1965, p. 18 -19 *apud* Aragão, 2008, p. 62), considera, Domingos Olímpio “um dos últimos naturalistas da literatura brasileira”, mas quando se refere ao romance, diz, em suas primeiras críticas sobre esta obra, que “a verdade, porém, é que *Luzia-Homem* ao longo de seu entrecho, bem pouco oferece de tais tonalidades [naturalistas] específicas”. Vista por alguns críticos como influência do sincretismo que acompanhava o nascer do novo século, essa indefinição estética do romance também chegou a ser analisada como um grande defeito. É o caso de Wilson Martins (1978, p. 233-235 *apud* Aragão, 2008, p. 64-65) que, tecendo dura crítica, considera *Luzia-Homem* um livro superestimado e confuso, seu autor “trêfego e desajeitado” e interpreta a personagem prin-

cial como uma “lesbiana que se ignorava”. Entretanto, o mesmo amálgama de tendências leva a leituras mais ousadas, como a de José de Leite de Oliveira Jr. (2004) que realiza um estudo em que aponta a influência da pintura na composição da narrativa e afirma se tratar de um romance impressionista.

Diante de tantas controvérsias, um ponto em comum levantado pela maioria dos estudos teóricos sobre *Luzia-Homem* é o seu lugar enquanto obra precursora dos romances regionalistas.

Domingos Olímpio não foi o primeiro autor a escrever sobre a grande seca nordestina, tendo sido antecedido, pelo menos, por Rodolfo Teófilo, com o romance *A fome*, lançado em 1890. No entanto, como explica Herman Lima (1961, p. 14-16 *apud* Aragão, 2008, p. 62):

A *Luzia-Homem*, por esse lado, cabe, inegavelmente, a palma no gênero, pois se trata de um genuíno romance, sendo mesmo sua estruturação, como se acentuou antes, das mais sólidas. Se ao escritor faltava a dutilidade estilística para a fixação de certos conflitos psicológicos de que o livro é fértil, por sinal, o romancista, no entanto, se mostra em todo o vigor de sua criação [...]. Significativo, por excelência, dessa fidelidade aos cânones do realismo é o recurso de Domingos Olímpio à narração oral por parte de alguns dos personagens, sempre que traz do passado alguma ação relacionada com o drama principal.

Ao se referir ao gênero regionalista, Antonio Candido ([1959] 2013, p. 529) também situa Domingos Olímpio na origem dessa tradição, quando diz que

O regionalismo dos românticos [...] constitui, na sua linha-tronco, uma das melhores direções de nossa evolução lite-

rária, vindo, através de Domingos Olímpio, ramificar-se no moderno romance, sobretudo no galho nordestino, onde vemos a região condicionar a vida sem sobrepor-se aos seus problemas específicos.

Na análise de Sodré (1969, p. 414 *apud* Aragão, 2008, p. 63), lemos comentário semelhante:

Luzia-Homem (1903) assinala, apesar dos seus laivos românticos, um instante curioso do regionalismo nordestino, quase inteiramente calcado no quadro da seca e dos seus efeitos sobre as criaturas, projetando-se para o futuro, como ponte para a literatura que o pós-modernismo apresentaria.

Salientada uma das dimensões que garante a importância de *Luzia-Homem* na historiografia literária brasileira, podemos apontar outra de igual relevância: o ineditismo de se ter como protagonista de um romance uma retirante nordestina. Olímpio inaugura tal feito ao criar Luzia, mulher que migra em direção ao litoral para sobreviver à grande seca. Baseada em um acontecimento histórico dramático, a trama faz referência direta à seca que assolou o estado do Ceará e outras regiões nordestinas durante três anos e que deixou cerca de 500.000 mortos. A personagem fictícia faz referência à grande onda de migrantes que, segundo dados estatístico, era composta de 110.000 pessoas¹. A miséria causada pelo fenômeno climático e agravada pela falta de estrutura para acudir a população é a matéria inspiradora do romancista.

1 Para saber mais, acessar a reportagem *500 mil mortos: a tragédia esquecida que dizimou brasileiros durante 3 anos no século 19*, da BBC, disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-5ef8617a-d-045-4f5e-932d-d41d9292ee51>. Acesso em: 14 ago. 2025.

Luzia se caracteriza pela sua força física descomunal, seu caráter sólido e sua integridade inabalável. É uma mulher que trabalha na construção civil em troca de uma porção de ração diária, sendo explorada pelo poder público em um regime de semi-escravidão, juntamente com todo o grupo de retirantes que aporta na cidade de Sobral em busca de trabalho. A complexidade da personagem, a sua origem mítica e os seus trejeitos de heroína levaram não só à exaltação em relação à sua composição como à possível explicação da permanência da obra no imaginário popular, a despeito dos grandes intervalos em que a obra caiu num relativo esquecimento por parte da crítica. A esse respeito, o comentário crítico de Almeida (1999, p. 177-181 *apud* Aragão, 2008, p. 68-69) é bem representativo:

Domingos Olímpio deixa perceber que não conseguiu libertar-se dos clichês do folhetim romântico, que nele se combina de forma deficiente aos elementos naturalistas de sua formação intelectual, gerando um hibridismo pouco convincente [...] prefere o caminho conhecido e de efeito seguro: o apelo ao sentimentalismo, glosando uma vez mais o desgastado tema da prostituta arrependida e de alma pura [...]. Em Luzia-Homem a parte mais positiva está na construção da heroína, que consegue sobreviver à inépcia estilística do autor e afirma-se como um dos personagens mais marcantes da ficção brasileira dessa fase [...].

Pode-se perceber um fenômeno curioso no caso Luzia-Homem. O impacto da personagem é tamanho que por vezes, a criatura parece se emancipar do criador. Como apontado na crítica acima, nem mesmo a “inépcia do autor” é capaz de desarticular a personagem. A mesma impressão fica ao longo da leitura do livro. Existe uma tensão não só de Luzia em relação ao povo da ci-

dade, mas também em relação ao narrador. Se utilizando de longas descrições de forte apelo imagético, a voz narrativa paira sobre os personagens e a todo momento estabelece um jogo de contrastes, no intuito de deixar a protagonista em destaque. Parece, muitas vezes, que a descrição das hordas esfumaçadas de mendigos esqueléticos e miseráveis serve para que se sobressaia com mais nitidez o corpo forte e nutrido de Luzia:

Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher, que tanto impressionara o francês Paul, encobria os músculos de aço sob formas esbeltas e graciosas das morenas moças do sertão. Trazia a cabeça sempre velada por um manto de algodãozinho, cujas orelhas prendia aos alvos dentes, [...].

Eram pedaços de multidão, varrida dos lares pelo flagelo, encalhando no lento percurso da tétrica viagem através do sertão tostado, como terra de maldição ferida pela ira de Deus; esquálidas criaturas de aspecto horripilante, esqueletos automáticos dentro de fantásticos trajes rendilhados de trapos sórdidos, de uma sujidade nauseante, empapados de sangue purulento das úlceras, que lhes carcomiam a pele, até descobrirem os ossos, nas articulações deformadas (Olimpio, [1903] 2002, p. 12 e 18).

Da mesma forma se opera no tocante ao caráter. Terezinha e as outras prostitutas fazem parecer ainda mais puras as intenções da protagonista. No entanto, observando mais atentamente, o narrador não parece captar Luzia completamente: uma mulher, migrante, que se molda pela sua relação com o trabalho desde pequena, e que faz o que está ao seu alcance para sobreviver. Ela não cabe em seu julgamento, também moralista, conservador, classista e misógino. Fica evidente, por diversas vezes, o desprezo com que descreve os famintos e a ado-

ração que nutre pelo promotor e sua mulher. É notável, na cena em que Luzia vende seus cabelos, a sublimação da violência da situação e a exaltação da suposta bondade dos representantes da elite sobralense. O episódio faz referência a uma prática real da época, movida pelo desespero de mulheres vítimas da grande seca, como explicita Falci (2004, p. 205):

Uma coisa as nordestinas do sertão pareciam ter em comum: o apreço pelos longos cabelos. Basta dizer que, na seca de 1877, mulheres famintas, esqueléticas, chegaram na casa do major Selemérico, em Oeiras, antiga residência do presidente da província, e, em agonia de morte, ofereciam cortar o cabelo em troca de água, água.

Apesar de todo o esforço hercúleo que Luzia empreende para sobreviver às intempéries, sustentar a mãe, salvar Alexandre e chegar ao litoral, acaba assassinada ao final da trama, a poucos metros da promessa de um recomeço. Luzia desaparece da narrativa da mesma maneira que surge: vítima da seca, da violência do patriarcado e do abandono do Estado, evidenciando que enquanto não houver um projeto político-social-econômico que privilegie toda a população, muitos e muitas estarão condenados à miséria e à morte.

Por sua vez, o romance *As mulheres de Tijucopapo* é o livro de estreia da autora, tradutora, jornalista e crítica literária Marilene Felinto. Nascida em Recife em 1957, Felinto migra em 1968 para São Paulo, local onde mora ainda hoje. Graduada em Letras pela USP, trabalhou como colunista no jornal *Folha de São Paulo*, foi colaboradora na revista *Caros Amigos* e escreveu romances, contos, crônicas e ensaios críticos, além de traduzir

para o português diversos romances e contos de autores como Virgínia Woolf, Edgar Allan Poe, Joseph Conrad, Patrícia Highsmith e Charles Bukowski. Atualmente, teve o romance *As mulheres de Tijuco Papo* relançado pela editora Ubu, que também publicou sua última obra, de 2025, intitulada *Corsária*.

Ao ser publicado, o romance *As mulheres de Tijuco Papo* é premiado pela União Brasileira dos Escritores no concurso de obras inéditas e vence o prêmio Jabuti na categoria “Revelação de autor”. A obra é caracterizada por uma estética arrojada e por um conteúdo impactante. Narrado em primeira pessoa, temos Rísia, uma mulher nordestina e retirante residente na cidade de São Paulo, como protagonista. Enquanto caminha em direção à sua terra natal, a personagem conta sua história, expressando seus sonhos, seus traumas e seus delírios. O texto, no entanto, é marcado pela não-linearidade e pela densidade psicológica. Rísia se dirige a Nema, mas está fisicamente sozinha, peregrinando à margem da estrada oficial, traçando seu próprio itinerário existencial, contando, à sua maneira, a sua trajetória particular.

O modo peculiar que Marilene Felinto desenvolve sua narrativa é poético e potente, mas parece, de acordo com o teórico Dau Bastos, ter afastado o livro do leitor mediano. O estudioso explica o fenômeno e ao mesmo tempo resume as características estéticas e ideológicas da narração empreendida:

O olhar opera também a priori, implodindo a falsa ligação entre os acontecimentos, desfigurando ainda mais as manchas de realidade constituintes do texto e desmontando a conectabilidade dos eventos que integram a narrativa. Para não se extraviar, o leitor depende de sua própria capacidade

de reinventar os elos entre os segmentos. Conta ainda com re-frões e outros imãs linguísticos: as recorrências compensam a diluição. O estilçamento musicalizado se faz igualmente presente. As cenas raramente surgem inteiras e mais parecem escombros. O vocabulário alterna pompa com belicismo e obscenidade. Os temas nunca são explícitos, tampouco desenvolvidos linearmente, mas se impõem pela insistência com que emergem ao longo do livro. Acontece que o leitor está sempre à tona, principalmente quando o texto impõe uma grande assimetria. Assim, podemos afirmar que o fracasso comercial desse e dos demais livros da prosadora não é apenas reflexo da miséria em que vive o mercado editorial brasileiro. Afinal, os escritores nacionais que fazem prosa apenas fluente se alçam com relativa facilidade à lista dos mais vendidos, enquanto a autora perde a paciência com o desprezo que sofre. Na abertura do volume de contos *Postcard*, publicado em 1991, chega a dizer que está atravessando uma “fase aguda de desânimo [...] no que se refere a publicar livros de ficção aqui no Brasil” (Bastos, 2013, p. 40-1, grifos do autor).

O livro de Felinto pode não ter se popularizado tanto entre os leitores na altura de seu lançamento, mas despertou interesse da crítica e dos estudiosos de literatura, se revelando ao passar do tempo um romance extremamente importante, bem realizado e representativo da realidade nacional e das disparidades regionais. Dessa maneira, existem abordagens interessantes em relação à obra, principalmente produções acadêmicas e artigos em revistas literárias. Solange Cate Araújo Vieira (2001, p. 42-3), faz uma leitura do texto centrada na dor, e quando se refere ao “movimento errante de um narrador dilacerado”, aponta como a palavra é um campo espinhoso tangenciado pela personagem, pois sua “dor é indizível em palavras”, mas que o resultado, quando a mesma vocifera, é uma narrativa que se configura como “gengiva exposta, carne viva, uma descarga de ânsias e

dores num curto-circuito de alta-voltagem”. O sofrimento de Rísia tem raízes profundas que se conectam a abandonos afetivos e também à violência imposta pela miséria. Migrar para São Paulo na tentativa de escapar da pobreza significa ampliar o perímetro desse isolamento, pois a retirante nordestina não é bem-vinda na capital: “E ainda atiravam-me pedras em São Paulo, os filhos da mãe na rua. Tive de vir-me embora. Tive de vir-me embora para não endoidecer. É incrível como as coisas podem me endoidecer” (Felinto, 1982, p. 33). A solidão da trajetória de vida da narradora se concretiza na solidão de seu retorno à Pernambuco:

Eu estava no lugar solitário que é o lugar de uma queda, o araso quase que total. Nenhuma mãe serviria mais. [...] Eu estava no lugar solitário que é o lugar de uma queda; um lugar longínquo, tão longínquo que é como um lugar onde nunca fui mas imagino que a chuva vá, o lugar onde deve ser o depois da terra, essa terra preta que aloja os pingos da chuva. Eu era um pingo de chuva, uma dor. [...] As mulheres nem imaginavam como eu já estava sozinha (Felinto, 1982, p. 125-6).

O relato da narradora seria, em última instância, um “pedido de socorro” (Vieira, 2001, p. 43) e, ao mesmo tempo, a (re)constituição da heroína solitária que, ao se (re)integrar ao seu grupo de mulheres-mães, tem ímpetus revolucionários movidos pela sede de justiça social: “Vim fazer a revolução que derrube, não o meu guaraná no balcão, mas os culpados por todo o desamor que eu sofri e por toda a pobreza em que vivi” (Felinto, 1982, p. 133).

Assim como a dor é chão que sustenta, dilacera e impele Rísia a seguir em frente, também o é a raiva. A gana bélica de Rísia, promovida pela sua revolta diante

de tudo o que passou e que desagua na revolução, é declarada já no início do romance:

Me disseram que eu vivo é em guerra. Em pé de guerra. E vivo mesmo, acrescento que vivo em batalha, em bombardeio, em choque. E só vou conseguir sossegar quando matar um. É que quando eu era pequena alimentei durante todo o tempo a ideia de matar meu pai. Não matei. Não o matarei mais. Mas ficou a vontade, essa de matar um (Felinto, 1982, p. 18).

A pungência de toda essa revolta da personagem acaba por determinar esteticamente a narrativa que “contém uma carga demolidora, capaz de quebrar a rotina, a mesmice, de rebentar o ramerrão asfíxiante que envolve a sociedade para, desta forma, desmascarar o mundo, revelar o real através do estilhaçamento da realidade injusta, sufocante” (Machado, 2010, p. 63). No relato, há muita dor, uma dor que inunda tudo quando Rísia mergulha em suas memórias e que transborda em forma de um “ritmo jazzístico” (Machado, 2010, p. 69), pois o discurso é marcado pelas instabilidades, pela não linearidade que abarca lapsos temporais e espaciais, mudanças repentinas de assunto e delírios. Entretanto, há algo de estável na narrativa, um aspecto que parece trazer Rísia de volta, redirecioná-la e lembrá-la daquilo que busca: as repetições. A todo o momento, há uma ideia fixa, que é ver as flores. O texto começa dessa forma: “Quando eu chegar lá, e com certeza já terei visto flores, quero ver flores vermelhas [...] Ainda não vi flores. Quero ver flores. [...] Quero ver flores” (Felinto, 1982, p. 14). No capítulo final, quando chega em Tijucopapo e pari a si mesma após uma viagem de nove meses, finalmente declara: “Nós nos retiramos, Lampião e eu, para o centro duma campina onde as flores eram vermelhas, afinal, e Lampião escreve-

ria a carta que eu citasse” (Felinto, 1982, p. 131). As flores funcionam como sinalizadores do caminho de retorno da retirante, fazendo referência a algo de delicado que permanece sob tanta aspereza.

Ao construir uma personagem como Rísia, Felinto reflete, de vários ângulos, os problemas que estão imbricados na modernização do Brasil, que sempre foi elitista, excludente e dependente da exploração sem limites da classe trabalhadora. Quando Rísia e sua família partem para São Paulo, vão para sobreviver à fome, para tentarem se incluir no mercado trabalho e para terem melhores oportunidades. No entanto, as massas provenientes das periferias só interessam aos centros como mão de obra barata. Rísia, no fim das contas, consegue se estabelecer financeiramente na capital sudestina, mas torna evidente, ao longo de toda a sua narrativa angustiante, as sequelas oriundas das violências do processo migratório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A migração feminina é um fenômeno muito estudado recentemente, não só por causa do significativo aumento de mulheres nos fluxos migratórios, mas também por tudo o que caracteriza a trajetória de um ser migrante do sexo feminino, pois

Analisar a migração a partir da reconstrução das experiências das mulheres envolve considerar uma série de circunstâncias que afetam especificamente a realidade de milhares de migrantes. O gênero, concebido como uma construção social baseada na diferença sexual, constitui os ideais, as expectativas e as expressões de masculinidade e feminilidade em uma sociedade, influenciando a forma como a subordinação

e a desigualdade são reproduzidas, afetando particularmente as mulheres migrantes. Devido à sua condição de mulheres e migrantes, à sua origem étnica e à sua filiação de classe, elas estão expostas a múltiplas formas de discriminação, aumentando sua vulnerabilidade e exclusão social (Magliano, 2007, p. 4, tradução livre).

Rísia e Luzia, personagens centrais dos romances aqui analisados, têm entre si semelhanças que não são levianas: são mulheres, são nordestinas e são migrantes. O fato de serem mulheres singulariza de forma substancial as narrativas e as suas vinculações com a realidade. O caso de Luzia pode parecer óbvio, afinal, muitas das complicações do enredo se estabelecem por causa da aparente desarmonia do gênero da personagem com sua força física e com seu trabalho de pedreira. Contudo, há no romance uma questão muito problemática e representativa do universo feminino migrante: o assédio que Luzia sofre de Crapiúna. A violência de gênero não é, obviamente, exclusiva dos contextos migratórios, mas acaba se tornando característica nesta conjuntura justamente pela vulnerabilidade em que se encontram essas mulheres. Em determinada altura do texto, revela-se que a perseguição que Luzia sofre do soldado é tão ameaçadora que ela, movida pelo medo, planeja mudar de cidade:

Luzia encontrara em Sobral abrigo e fáceis meios de subsistência; mas pressentia iminente perigo no capricho ou paixão brutal de Crapiúna. Era forçoso procurar outro refúgio, e por isso espreitava, ansiosa, os mais ligeiros sintomas da moléstia da mãe, sinais de melhora, para empreenderem a anelada viagem aonde a distância a preservasse dos contínuos sustos e vexames afrontosos (Olimpio, [1903] 2002, p. 39).

Quanto a Rísia, as associações do feminino com as forças opressivas do patriarcado se dão de formas diversas. Há pelo menos dois enfoques que podem ser explorados: o primeiro é a complicada relação de Rísia com seu pai. Entende-se que a complicação se dá pela relação abusiva do pai com a mãe e com ela mesma, o que a afeta profundamente. Ao longo de toda a narrativa, Rísia fala da vontade de matar o genitor e demonstra sua ira: “Mas eu odiei meu pai, odiei. Isso sim. Até o ponto de incorporar esse ódio todo que me atrapalha. Porque ódio, menino, ódio é fogo” (Felinto, 1982, p. 22). O segundo enfoque é o vínculo da protagonista com as outras mulheres. O relacionamento de Rísia com sua mãe também tem seus abalos: “Mamãe me cansava de indiferença, mamãe era uma merda” (Felinto, 1982 p. 25), mas é sobretudo regado da necessidade de (re)conexão, afinal, a protagonista caminha em direção ao local de nascimento da mãe para se reencontrar: “Minha dor de cabeça é da vida. E começou com o nascimento de minha mãe. E se estende hoje a todas as partes minhas. Desse meu corpo que vai. Que vai ver se renasce em Tijucopapo onde nasceu mamãe” (Felinto, 1982, p. 27). É nesse retorno, que significa também redescoberta, que acaba encontrando as mulheres de Tijucopapo, conhecidas por resistirem à investida dos holandeses invasores no século XVII, armadas de água quente, pimenta e muita coragem. Ainda que empreenda seu retorno sozinha, a mensagem de resistência às opressões misóginas se vincula a um movimento coletivo, por meio da sororidade que se estabelece entre infinitas gerações de mulheres.

Luzia, heroína naturalista, sofre as pressões do patriarcado para ser enquadrada naquilo que se entende por feminilidade na época, mas não pode, não consegue

e não quer. Sua força descomunal lhe permite trabalhar na construção civil, e ela aceita para sair da condição miserável que a rodeia. Ao longo da narrativa, notamos uma mudança de comportamento na personagem, que sai da obra da cadeia e vai trabalhar como costureira, à medida em que se deixa apaixonar por Alexandre. O que parece ser uma tentativa de “domesticação” de Luzia aos moldes do ideal feminino, é contraposto no capítulo final, quando Luzia morre — e mata —, protegendo-se de uma tentativa de estupro de Crapiúna, não sem antes lhe arrancar o olho, numa cena violentíssima. Esse episódio final é extremamente significativo, pois revela que a força e a determinação de Luzia permanecem, apesar de seu final trágico. A morte da personagem simboliza, em última instância, a saída impossível, a condenação dessa mulher migrante à aniquilação pela misoginia, pela miséria, pela falta de estrutura e oportunidade.

Rísia, heroína contemporânea, a viajante que anda literalmente pela margem do caminho de volta em busca de sua identidade, resolve que ser migrante em São Paulo não basta, é preciso falar, ser, existir, encontrar as origens para ressignificar o futuro. Enquanto desloca-se, equaciona sua vida pela palavra, mira o passado e segue em frente. Quando regressa, não chega no presente, mas aporta antes, e se depara com heroínas amazônicas, meio reais, meio imaginadas, e com elas planeja fazer revolução na Paulista. Nesse sentido, a simbologia do retorno é essencial, uma vez que “voltar” faz parte da realidade do migrante, pois “[...] o *retorno* está intrinsecamente ligado ao fenômeno da migração, em função da presença naturalmente provisória do migrante, sendo lembrado o tempo todo que ele não é daquele lugar, aquela não é sua terra” (Sayad, 2000, *apud* Bertoldo, 2017, p. 5). Levando em

conta que Rísia não chega de fato em sua terra de origem, podemos compreender simbolicamente seu movimento como o retorno impossível. Em suma, a personagem, ao migrar pequena para São Paulo com a família e tentar voltar sozinha depois de adulta, nunca vai reencontrar aquilo que deixou pra trás.

Em suma, Luzia e Rísia, representam, cada qual em seu universo e momento específicos, duas pontas da história nacional. As personagens também têm uma importância em nossa historiografia literária: enquanto Luzia se configura como a primeira mulher migrante nordestina a protagonizar um romance brasileiro, Rísia é a primeira personagem migrante nordestina a assumir o papel de narradora. Ao pensarmos o processo de modernização do país neste intervalo de quase cem anos que separa as narrativas, em paralelo com a construção dessas protagonistas, podemos observar críticas profundas que relacionam as crueldades do projeto modernizador brasileiro, a violência do patriarcado, as terríveis desigualdades sociais e a produção artística. Não há Brasil moderno sem o fenômeno da migração, ao mesmo tempo em que a modernização conservadora força esse deslocamento. Da mesma forma, as mudanças no tecido social impelem mudanças estéticas nas produções artísticas, resultando em obras que podem refletir esses aspectos. Diante disso, como podemos notar, entre os romances de Olímpio e Felinto existe um acúmulo da literatura e da história da vida brasileira, que é necessariamente acessado quando conectamos essas duas obras e percebemos, inclusive, o quanto elas podem dialogar entre si e estabelecer, por meio dessa conexão, um reflexo daquilo que se alterou na realidade do país ao longo do século XX, mas também, aquilo que permaneceu enquanto práticas e valores ar-

caicos, tornando nosso processo de desenvolvimento nacional repleto de contradições que a literatura nos ajuda a compreender e assim, quem sabe, a superar.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Carmélia Maria. *Luzia-Homem*: aspectos da crítica sobre uma obra. 2008. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

BARROSO, Gustavo. Prefácio. In: Olympio, Domingos. *Luzia-Homem*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1929. p. 07-11.

BASTOS, Dau. A ficção feroz de Marilene Felino: ensaio sobre As mulheres de Tijucopapo. *Eutomia*, Recife, v. 12, n.1, p. 38-63, jul./dez., 2013.

BERTOLDO, Jaqueline. *Migração com rosto feminino*: múltiplas vulnerabilidades, trabalho doméstico e desafios de políticas e direitos. 2017. 90f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira* [1970]. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos [1959]. 14 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Luzia-Homem, de Domingos Olympio: criação de um mito mulher. *Revista Brasileira*, fase IX, ano II, n. 99, p. 13-18, 2019.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: BASSANEZI, Carla; DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MACHADO, Serafina Ferreira. *A raiva na literatura: uma leitura de As Mulheres de Tijucopapo*. 2010. 230f. Tese de Doutorado (pós-graduação em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

MAGLIANO, María José. Migración de mujeres bolivianas hacia Argentina: cambios y continuidades en las relaciones de género. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, Paris, v. 14, 2007.

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem* [1903]. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2002.

OLIVEIRA JR., José Leite de. *O pictórico em Luzia-Homem*. 3 ed. São Paulo: Saraiva, 2004.

OTSUKA, Edu Teruki. Questões de romance: notas sobre Antonio Candido e a crítica brasileira. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 30, p. 64-81, jul/dez, 2019.

SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. *O eixo e a roda*, Minas Gerais, v. 23, n. 1, p. 115-131, 2014.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1907.

VIEIRA, Solange Kate Araújo. As Mulheres de Tijucopapo: a escrita da dor. *Revista de Letras*, Ceará, v. 1/2, n. 23, p. 42-45, 2001.

