



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ROSANGELA ALVES DA SILVA

**MARIA MELONA E MARTINA CHAPANAY: APROXIMAÇÕES
E DISTANCIAMENTOS DO TOPOS DA DONZELA GUERREIRA**

CASCADEL – PR
2021



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ROSANGELA ALVES DA SILVA

**MARIA MELONA E MARTINA CHAPANAY: APROXIMAÇÕES
E DISTANCIAMENTOS DO TOPOS DA DONZELA GUERREIRA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dr.a Valdeci Batista de Melo Oliveira.

CASCADEL – PR
2021

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Alves da Silva, Rosangela
Maria Melona e Martina Chapanay : aproximações e
distanciamentos do topos da donzela guerreira / Rosangela
Alves da Silva; orientador(a), Valdeci Batista de Melo
Oliveira, 2021.
99 f.

Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Oeste
do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação,
Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras,
2021.

1. Literatura Comparada. 2. Crítica Sociológica. 3.
Donzela Guerreira. I. Batista de Melo Oliveira, Valdeci.
II. Título.

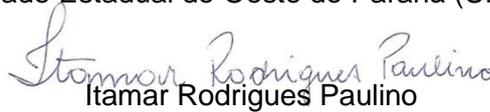
ROSANGELA ALVES DA SILVA

MARIA MELONA E MARTINA CHAPANAY: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTO DOS TOPOS DA DONZELA GUERREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, pela seguinte banca examinadora:



Orientador(a) - Valdeci Batista Melo Oliveira
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Itamar Rodrigues Paulino
Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA)



Luciane Thomé Schröder
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Helionora da Silva Alves
Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA)



Aparecida Feola Sella
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Cascavel, 5 de março de 2021



Prof. Dra. Dantielli Assumpção Garcia
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras/Unioeste
Portaria n. 1240/2020-GRE

*Dedico à minha primeira família:
mãe, irmãs, irmão e à memória de meu pai,
por todo apoio, carinho e cuidado ao longo da vida.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pelas infinitas bênçãos recebidas.

À Unioeste e ao PPGL, pela oportunidade de participar do programa.

A minha orientadora Profa. Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira, por todo suporte técnico e humano direcionado a mim ao longo desses dois anos. Você é uma grande inspiração para minha vida.

Ao meu querido amigo Prof. Dr. Wagner de Souza, por estar sempre presente em cada etapa acadêmica da minha vida, torcendo por mim e me apoiando.

Às queridas professoras e professores do PPGL, por compartilharem seus conhecimentos e humanidades, por serem suporte e fontes de luz.

Aos professores da banca, pela disponibilidade, cuidado e minúcia com que leram este texto e sugeriram mudanças. A construção deste trabalho só foi possível graças ao suporte de vocês.

Ao meu companheiro Carlos, pela cumplicidade, paciência e amor de todos os dias.

Ao meu filho Guilherme, pela parceria, compreensão e apoio.

As minhas sobrinhas e sobrinho, por me mostrarem sempre que a vida é bem menos complicada do que parece ser.

Ao meu melhor amigo Higor, pelo suporte emocional e presença constante na minha vida.

A minha amiga e comadre Tathiane, por me motivar e me esperançar nos momentos de fraqueza.

As minhas amigas Amanda e Jucélia, pela cumplicidade nas aulas, pelas partilhas e pelo suporte, essenciais para que eu chegasse à fase final do mestrado.

Ao meu amigo Sandro Bochenek, pelas trocas de experiência, conselhos e por ser presença significativa no meu dia a dia.

A todas as minhas amigas e amigos, que se orgulham de mim, torcem e comemoram cada conquista em minha vida.

Sou muito abençoada por tê-los por perto.

*“De sete filhas que tenho
nenhuma é varão.
Responde a filha mais velha,
com toda a resolução:
– Venham armas e cavalo
Que eu serei filho varão!”*

Cantiga da tradição oral – Ariano Suassuna.

SILVA, Rosangela Alves da. **MARIA MELONA E MARTINA CHAPANAY: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS DO TOPOS DA DONZELA GUERREIRA.** 2021. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2021.

Orientadora: Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira.

Defesa: 05 de março de 2021.

RESUMO

O presente estudo apresenta como tema o *topos* da donzela guerreira e suas aproximações e distanciamentos em duas personagens de obras literárias de gêneros distintos: Maria Melona, personagem ficcional do romance regionalista *Os Desvalidos* (1993), de Francisco Dantas, e Martina Chapanay, construção de María Rosa Lojo no conto argentino *El Maestro y la Reina de las Amazonas* (2001). Ambas as obras analisadas apresentam confluências entre elementos da ficção e da história, trazendo como pano de fundo contextos sociais que possibilitam o surgimento da figura da donzela guerreira. No romance de Dantas esse espaço se caracteriza como o cangaço nordestino do início do Século XX, e na obra de Lojo a Argentina de 1800, em época de batalhas pela independência do país das colônias espanholas. A presente pesquisa visa responder ao seguinte questionamento: Quais são as singularidades e analogias das personagens Maria Melona e Martina Chapanay que demonstram os possíveis distanciamentos e as aproximações entre elas e de outras composições literárias? Para tanto, a metodologia utilizada é a literatura comparada, juntamente com a crítica sociológica e a revisão bibliográfica (CARVALHAL, 2006; CORTÁZAR, 1993; FRYE, 1974; GALVÃO, 1998; GOLDMANN, 1976; LARAIA, 1932; LOURO, 1997; LUKÁCS, 2000; OLIVEIRA, 2005). A partir desses estudos, as personagens supracitadas são analisadas sendo evidenciados os elementos que as aproximam e ao mesmo tempo as distanciam da figuração da donzela guerreira, objetivo geral que orienta o presente trabalho, delimitando seus objetivos específicos, quais sejam: apontar e analisar as especificidades de cada personagem, como a caracterização de cada período histórico que permeia as obras, suas adaptações culturais e sociais, além das possíveis analogias ou peculiaridades que as aproximem entre si ou de outras figurações literárias. Nesse ínterim, a presente pesquisa apresenta os fatores preponderantes para o surgimento da figuração da donzela guerreira no contexto latino-americano, evidenciando as singularidades de cada personagem, além de promover reflexões sobre como se constrói essa relação entre historiografia e ficção e como ela contribui para a análise da condição feminina na América Latina a partir do corolário patriarcal.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada. Crítica Sociológica. Donzela Guerreira. Francisco Dantas. María Rosa Lojo.

SILVA, Rosangela Alves da. **MARIA MELONA Y MARTINA CHAPANAY: ACERCAMIENTOS Y DISTANCIAS DEL TOPOS DE LA DONCELLA GUERRERA.** 2021. 99 f. Disertación (Maestría en Letras) – Programa de Postgrado en Letras, Universidad Estatal del Oeste de Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2021.

Supervisor: Dr. Valdeci Batista de Melo Oliveira.
Defensa: 5 de marzo de 2021.

RESUMEN

El presente estudio tiene como tema el *topos* de la doncella guerrera y sus aproximaciones y distancias en dos personajes de obras literarias de diferentes géneros: Maria Melona, personaje de ficción de la novela regionalista *Os Desvalidos* (1993), de Francisco Dantas, y Martina Chapanay, construida por María Rosa Lojo en el cuento argentino *El Maestro y la Reina de las Amazonas* (2001). Ambas obras analizadas presentan confluencias entre elementos de ficción e historia, trayendo como telón de fondo contextos sociales que posibilitan la aparición de la figura de la doncella guerrera. En la novela de Dantas este espacio se caracteriza como el cangaço nordestino de principios del siglo XX, y en la obra de Lojo, Argentina en 1800, en una época de batallas por la independencia del país de las colonias españolas. Esta investigación tiene como objetivo dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las singularidades y analogías de los personajes María Melona y Martina Chapanay que demuestran las posibles distancias y similitudes entre ellas y otras composiciones literarias? Para eso, la metodología utilizada es la literatura comparada, junto con la crítica sociológica y la revisión bibliográfica (CARVALHAL, 2006; CORTÁZAR, 1993; FRYE, 1974; GALVÃO, 1998; GOLDMANN; 1976; LARAIA, 1932; LOURO, 1997; LUKÁCS, 2000; OLIVEIRA, 2005). A partir de estos estudios, se analizan los personajes antes mencionados, mostrando los elementos que los unen y al mismo tiempo los alejan de la figura de la doncella guerrera, objetivo general que orienta el presente trabajo, delimitando sus objetivos específicos, a saber: señalar y analizar las especificidades de cada personaje, como la caracterización de cada período histórico que permea las obras, sus adaptaciones culturales y sociales, además de las posibles analogías o peculiaridades que las acerquen entre sí o con otras figuras literarias. Mientras tanto, la presente investigación presenta los factores preponderantes para la aparición de la figuración de la doncella guerrera en el contexto latinoamericano, destacando las singularidades de cada personaje, además de promover reflexiones sobre cómo se construye esta relación entre historiografía y ficción y cómo ella contribuye al análisis de la condición femenina en América Latina desde el corolario patriarcal.

PALABRAS CLAVE: Literatura Comparada. Crítica Sociológica. Doncella guerrera. Francisco Dantas. María Rosa Lojo.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1 QUEM É A DONZELA GUERREIRA?	15
1.1 UMA QUESTÃO SOCIAL	15
1.1.1 Transgressoras e indomáveis	19
1.1.2 Mulheres e guerreiras	22
1.1.3 Onde surge a donzela guerreira	26
2 A DESVALIDA MARIA MELONA – A DONZELA GUERREIRA DO CANGAÇO .	30
2.1 LUKÁCS E BAKHTIN: AS CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE	48
3 O RESGATE DA MEMÓRIA DA LENDÁRIA MARTINA CHAPANAY EM <i>EL MAESTRO Y LA REINA DE LAS AMAZONAS</i> (2001), DE MARÍA ROSA LOJO ..	56
3.1 POE E CORTÁZAR: AS CARACTERÍSTICAS DO CONTO	74
4 A AMBIVALENCIA NA FIGURAÇÃO DE MARIA MELONA EM <i>OS DESVALIDOS</i> E DE MARTINA CHAPANAY EM <i>EL MAESTRO Y LA REINA DE LAS AMAZONAS – DONZELAS E GUERREIRAS</i>	80
4.1 NOTA SOBRE AS POSSIBILIDADES DE REPRESENTAÇÃO FICIONAL DAS PERSONAGENS A PARTIR DA OBRA ANATOMIA DA CRÍTICA, DE NORTHROP FRYE (1974)	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

*“La leyenda de las fabulosas Amazonas sudamericanas, que vivieron en las márgenes del río Marañón, no nos parece un desvarío histórico si se la compara con la realidad de estas mujeres argentinas”
(Marcos Estrada).*

A presente pesquisa apresenta como tema o *topos* da donzela guerreira, suas aproximações e distanciamentos em duas personagens de obras literárias latino-americanas. A primeira delas é Maria Melona, personagem de ficção do contemporâneo romance regionalista *Os Desvalidos* (1993), do brasileiro Francisco Dantas, e a segunda, na atualidade, da figuração ficcional da histórica personagem Martina Chapanay, pelo conto argentino *El Maestro y la Reina de las Amazonas*, que faz parte do livro *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), de María Rosa Lojo.

Sobre a figura da donzela guerreira, sabe-se que ela tem suas origens distantes, não sendo possível apontar com exatidão para sua gênese, embora a obra mais antiga da qual se tem informação é a anônima balada chinesa do século V, *Mulan*. Existem algumas peculiaridades que caracterizam a heroína tida como donzela guerreira, contudo, as diversas personagens que permeiam as literaturas espalhadas pelo mundo e que se encaixam neste motivo mostram que mesmo em contextos e culturas diversas e, ainda que seja muito antiga, essa figura persiste e ressurge onde quer que o patriarcalismo impere.

Propõe-se, portanto, nesta dissertação, analisar à luz de teóricos que tratam da temática, duas personagens que se aproximam do *topos* da donzela guerreira, embora em culturas distintas. Maria Melona, que tanto por não ter vivido existência factual quanto por ser de papel e criação do imaginário ficcional de Dantas, pode ser vista como um acesso metonímico às famosas e históricas mulheres cangaceiras Maria Bonita e Dadá, que povoam o imaginário brasileiro na literatura regionalista, no cinema, na TV e na literatura de cordel, assim como as ficcionais cangaceiras Diadorim e Maria Moura, dos romances *Grande Sertão: Veredas* (1956) e *Memorial de Maria Moura* (1992). Nas mais das vezes, especialmente na literatura brasileira, o

motivo¹ da donzela guerreira é plasmado na forma artística romance ou cordel. A novidade veio quando pela efabulação da famosa escritora argentina María Rosa Lojo, o referido motivo abriu espaço no conto como forma artística, muito diferente do romance, para nele figurar a saga de uma histórica mulher, chamada Martina Chapanay, que viveu entre os anos de 1800-1874 e participou ativamente das lutas pela construção da Argentina como nação. Este tem por nome *El Maestro y la Reina de las Amazonas* (2001).

A presente pesquisa visa analisar as duas personagens apresentadas, buscando evidenciar peculiaridades que as aproximam do *topos* da donzela guerreira e que ao mesmo tempo as distanciam do modelo, quer das personagens históricas como Joana D'Arc e Jovita Feitosa, por exemplo, quer das muitas outras mulheres guerreiras ficcionais, tendo por sustentação teórica os estudos acerca da temática apresentados no livro de Walnice Nogueira Galvão, intitulado *A Donzela-Guerreira – um estudo de gênero* (1998), e *Figurações da donzela-guerreira nos romances Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço* (2005), de Valdeci Batista de Melo Oliveira que também se embasa nos estudos de Galvão (1998), a fim de contribuir para a área dos estudos literários comparados e também para futuras pesquisas acerca do *topos* em questão, trazendo considerações sobre como esse movimento de figuração ocorre em um contexto latino-americano partindo de um antagonista comum: o patriarcado.

Galvão, referência no estudo do *topos* donzela-guerreira, afirma que a figura da donzela guerreira se faz presente em diversas culturas, histórias e literaturas, sendo recorrente em diversos clássicos universais e apresentando um perfil bastante singular no que diz respeito à família, tratando-se, por vezes, da filha única ou mais velha, criada pelo pai sem a presença materna, a qual, para se sujeitar a essa condição, não pode ter marido nem filhos. Para lançar-se na batalha, a donzela corta os cabelos, usa trajes masculinos, esconde seus seios, banha-se e trata de seus ferimentos escondida e, comumente, é descoberta quando é ferida, tendo seu corpo desvendado (GALVÃO, 1998).

¹ Os *topoi* da literatura podem se transformar em motivos se sua repetição possibilitar constituir uma gramática narrativa, segundo Oliveira (2005) o termo motivo possui sustentação em diversos autores, principalmente a partir da definição de Meletínski (1998) “chamamos motivos a alguns microenredos que contêm um predicado (ação), o agente, o paciente e que veiculam um sentido mais ou menos independente e bastante profundo” (MELETÍNSKI, 1998, p. 125 apud OLIVEIRA, 2005, p. 13).

Oliveira (2005), por sua vez, traz um estudo de cunho analítico, em que utiliza como base as pesquisas de Galvão (1998) sobre a temática da donzela guerreira ao mesmo passo que analisa personagens femininas de romances nacionais: *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, *Dona Guidinha do Poço* (1981), de Manuel de Oliveira Paiva e *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa. Oliveira faz um trabalho minucioso sobre a tessitura das obras nas quais se encontram as personagens-objeto de seu estudo, traçando apontamentos fundamentados do que diz respeito ao regionalismo presente nas duas obras, a ambientação de cada uma delas e, principalmente, acerca das especificidades de cada uma, que acabam, em certa medida, as distanciando do modelo original do *topos* da donzela guerreira.

Ao longo do tempo, o *topos* foi incorporando elementos figurativos cujo nexo íntimo, que se dão por necessidade ou probabilidade e cuja eficácia de ajuntamento, entrelaçamento e relações entre esses elementos possibilitadores da intriga (ágon= peripécias/sucessos + clímax + agnognosis/reconhecimento + desenlace) possibilitam construir uma “sintaxe narrativa” no sentido do *mythos* (entrecho, trama, enredo, conflito) grego clássico, nomeado pelos pósteros como narrativa canônica, ou seja, aqueles componentes que foram descritos por Aristóteles em sua *Poética* como formadores da composição das ações.

A título de ilustração, e tomando por base os estudos de Galvão (1998) e Oliveira (2005), pode-se dizer que a personagem de Francisco Dantas, Maria Melona, é, também, um construto ficcional cuja relação metonímica guarda semelhanças com as guerreiras históricas já apontadas (Joana D’Arc e Jovita Feitosa).

Nesse sentido, quer as figuras históricas quer as ficcionais, todas elas possuem caracteres que divergem do *topos* em discussão neste trabalho, Melona é figurada dentro de um cenário regionalista extremamente decadente, no qual a vida social se desenrola como se fora um cadinho parado e perdido no tempo devido ao atraso econômico e sociocultural. Ao contrário do que ocorre com a personagem Martina Chapanay, um decalque da figura histórica e tida, pelo vulgo, por santa popular, ela foi uma guerrilheira atuante nas guerras civis argentinas do século XIX, cuja história faz parte do folclore argentino, tendo sido recriada por meio de diversas ficções, há séculos, sendo que na narrativa em questão, especificamente, é retratada a partir de outro viés, não estando em campo de batalha.

Para apresentar algumas das donzelas guerreiras mais conhecidas na literatura universal, Galvão (1998) cita Atalanta, da Grécia antiga, a heroína Camila, do clássico *Eneida*, Electra, Antígona, Joana d'Arc entre outras tantas personagens que, embora protagonizem ações, condutas e caracteres diversos e em distintas composições a partir da vida social de sua cultura, história e *lócus* enunciativo, compartilham de um perfil estável, demonstrando-se destemidas, fortes, inteligentes e objetivas. Características que, neste estudo, apontam para uma mesma direção: a resistência ao patriarcado.

Assim, embora haja muitos traços do *topos* da donzela guerreira nas personagens aqui estudadas, a presente pesquisa busca responder ao seguinte questionamento: Quais são as singularidades e analogias das personagens Maria Melona e Martina Chapanay que demonstram os possíveis distanciamentos e as aproximações entre elas e de outras composições literárias? Para tanto, utiliza-se, também, nesta pesquisa, o modo de representação ficcional trazido por Northrop Frye, em sua obra *Anatomia da Crítica* (1974).

A metodologia que orienta o desenvolvimento do presente estudo é a da literatura comparada, juntamente com o da crítica sociológica, acrescidos da revisão bibliográfica (CARVALHAL, 2006; CORTÁZAR, 1993; FRYE, 1974; GALVÃO, 1998; GOLDMANN; 1976; LARAIA, 1932; LOURO, 1997; LUKÁCS, 2000; OLIVEIRA, 2005). A partir desses estudos, analisam-se e interpretam-se as personagens Maria Melona e Martina Chapanay, com o intuito de trazer à baila elementos que as aproximem e/ou as distanciem do *topos* da donzela guerreira, objetivo geral que orienta o trabalho, de modo a atender aos demais objetivos da pesquisa, quais sejam: apontar e analisar especificidades de cada personagem, como caracterização do período histórico de cada obra, adaptações culturais e sociais de cada uma delas, e possíveis variações e peculiaridades que as aproximem entre si e também de outras figurações literárias.

Este texto se organiza da seguinte forma: A primeira seção aborda a contextualização do *topos* da donzela guerreira, apresentando suas características originais, os motivos e os cenários ideais para o seu surgimento e suas possíveis variações no âmbito da literatura, ou seja, se ocupa de discutir as questões sociais que implicam no surgimento e caracterização da mulher guerreira como transgressora e indomável.

A seção de número dois, intitulada “A desvalida Maria Melona – a donzela guerreira do cangaço”, aborda a contextualização histórica e social do pano de fundo da obra – o Nordeste brasileiro do início do século XX –, concomitante à contextualização do excerto do enredo de *Os Desvalidos* (1993), que traz a história de Maria Melona e uma análise acerca da condição feminina da época, com amparo nos estudos de Lukács (2000) e Bakhtin (1988) como orientação teórica para a caracterização e discussão sobre o romance.

A seção intitulada “O resgate da memória da lendária Martina Chapanay em *El Maestro y la Reina de las Amazonas* (2001), de María Rosa Lojo” traz uma contextualização histórica da célebre guerrilheira Martina Chapanay, apresentando um estudo que analisa diversas versões populares acerca de sua história, além da contextualização da obra estudada e uma análise sobre como ocorre essa ficcionalização de Chapanay no texto de Lojo. A partir de Poe (1976 apud PORTO, 2015) e Cortázar (1993), a seção também se destina ao estudo das características do gênero conto.

“A ambivalência na figuração de Maria Melona em *Os Desvalidos* e de Martina Chapanay em *El Maestro y la Reina de las Amazonas* – donzelas e guerreiras” é o título da quarta seção desta pesquisa e apresenta uma análise sobre a dualidade que circunda a história das personagens apresentadas e do *topos* supracitado, uma vez que o próprio termo donzela guerreira traz essa ambiguidade em sua carga semântica. Além de trazer, no subitem 4.1: “Possibilidades de representação ficcional a partir da obra *Anatomia Da Crítica*, de Northrop Frye (1974)” a aproximação das personagens Maria Melona e Martina Chapanay de outras possibilidades de representação ficcional, levando em consideração suas características nas obras apontadas, seu *locus* enunciativo, suas ações e silenciamentos.

Por fim, as considerações finais darão conta do que se pôde analisar acerca das analogias e especificidades entre as personagens, a partir de todo o percurso socio-crítico desenvolvido, apontando para suas possíveis figurações no *topos* da donzela guerreira, buscando também proporcionar momentos reflexivos sobre como a historiografia e a composição das obras analisadas abordam a relação feminina diante do corolário patriarcal.

1 QUEM É A DONZELA GUERREIRA?

1.1 UMA QUESTÃO SOCIAL

Segundo Lima (1980) a obra literária se constitui como modo peculiar de olhar para o mundo e retratá-lo, pois sendo constituída a partir de um determinado contexto histórico, com tempo e lugar específicos, todos esses elementos figuram, em certa medida, a vida social que carrega desse *lócus* os valores, as angústias, os medos e as esperanças que animam as relações dessa mesma vida social. Candido (2000) traz considerações importantes acerca da dimensão a ser abarcada no trabalho de crítica literária, em suas palavras:

[...] quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (CANDIDO, 2000, p. 6).

Tratando da questão de gênero e papéis sociais², a figura da donzela guerreira representa as mulheres que transgrediram os limites que lhe foram estabelecidos pelo patriarcalismo, contestando os limites impostos aos seus corpos, afetos e psicologias. Nessa frequência, a mulher que ousa ocupar o lugar do homem, ainda que à revelia, consegue para si uma série de direitos que ela jamais teria enquanto ocupasse o papel social tradicional imposto à mulher, e é isso que estas personagens literárias mostram: ocupam lugares privilegiados (ditos masculinos), podendo desenvolver ações, alcançar méritos e *status* que jamais seriam alcançados na condição feminina estipulada pelo ideário patriarcal.

² Quando utilizamos o termo papéis sociais, partimos da herança histórica patriarcal trazida pelos europeus no final do Século XVI, que se instituiu no período da colonização do Brasil, em que à mulher (branca), eram estipuladas funções sociais secundárias, de servidão ao homem, servindo, esta, apenas para procriar, ficar responsável pelo trabalho doméstico e servir ao seu marido. “Trata-se da caracterização de um sistema de organização das relações sociais, baseada em critérios de divisões desiguais de tarefas entre homens e mulheres e da atribuição de espaços e atividades específicas de forma naturalizada. Afirmam-se por meio dessas atividades, papéis sociais sob a forma do enquadramento de funções e posições na sociedade” (ALMEIDA, 2010, p. 22-23).

Haja vista as duas personagens analisadas na presente pesquisa pertencerem a espaços regidos pelas leis do patriarcalismo, faz-se necessário conceituá-lo, uma vez que a reflexão sobre seus fundamentos auxiliará na compreensão sobre como se constroem socialmente as identidades femininas e as relações de gênero dentro da abordagem patriarcal. De acordo com Almeida (2010),

O patriarcado é um conceito que surge inicialmente para designar um regime de organização familiar, onde o pai como chefe tinha o poder irrestrito sobre os membros da família. Também foi adotado para nomear um sistema de relações em que os donos de grandes extensões de terra (coronéis latifundiários) tinham um domínio sobre todas as pessoas que residiam em sua propriedade (ALMEIDA, 2010, p. 22).

A priori, o conceito pode ser pensado como uma forma organizacional de relações de poder e submissão, em que se denominam, de forma hoje naturalizada, os ditos papéis sociais a serem ocupados por homens e mulheres em uma sociedade.

Assim, a divisão e a imposição de papéis sociais e lugares a serem ocupados pelas mulheres há séculos caracterizam a exclusão destas de várias esferas da sociedade, as deixando à margem de tomadas de decisões políticas, mercado de trabalho, e até as tomadas de decisão sobre o próprio corpo. A elas o patriarcalismo tem designado o papel de coadjuvantes, meras auxiliares do homem, que é quem detém todo o poder do falo. Hartmann (1994) fala a respeito da opressão sofrida por parte das mulheres:

Entiendo por patriarcado un conjunto de relaciones sociales que tiene una base material y en el cual hay relaciones jerárquicas entre los hombres y una solidaridad entre ellos, que les permiten controlar a las mujeres. El patriarcado es por lo tanto el sistema de opresión de las mujeres por los hombres (HARTMANN, 1994, p. 256 apud ALMEIDA, 2010, p. 24).³

A figura da donzela guerreira é recorrente onde impera o poder do patriarcalismo, uma vez que às mulheres pertencentes a esse tipo de sociedade, impõem-se papéis sociais secundários, mais especificamente aqueles que dizem respeito ao ciclo fisiológico da vida. Hannah Arendt (2007) chama as atividades que

³ Nossa tradução livre: Entendo por patriarcado um conjunto de relações sociais que tem uma base material e nas quais existem relações hierárquicas entre os homens e uma solidariedade entre eles, que lhes permite controlar as mulheres. O patriarcado é, portanto, o sistema de opressão das mulheres pelos homens.

envolvem este ciclo de labor, para com ele justificar um dos dois planos da condição de ser humano: aquele em que as ações têm como intuito a preservação da espécie. O labor predica as atividades básicas, objetivas, mecânicas, que visam a mera subsistência da vida biológica. Em si, o labor é um limitador da capacidade criativa humana. O outro plano, segundo a autora, é aquele em que as ações dizem respeito à individualidade de cada ser e neles as ações atendem às necessidades específicas de promover o reconhecimento pessoal perante o social, sendo ações cuja marca individual e subjetiva é descrita como o trabalho.

Arendt (2007) diz que na Grécia antiga cabia aos escravos e às mulheres executarem as atividades do labor. Depois de tanto tempo, na grande maioria das vezes, à mulher ainda cabe os cuidados com a manutenção do ciclo vital (nutrição, procriação, repouso) numa faina que nunca termina, pois a vida biológica depende dela. Este, que é o grande esforço do labor que mantém a vida, faz desaparecer a relação da mulher com o mundo, com a criação, portanto, do homem. Isoladas nesse papel “[...] devoradores da vida e constantemente ocupado com eles” (ARENDR, 2007, p. 157), as mulheres são, nessas atividades, enredadas como um *animal laborans* e nelas ficam alienadas de tempo e de espaços para a ocupação de outras esferas de atuação como aquelas da vida sócio-política.

Nesse papel, as mulheres são servidoras e apoiadoras dos homens, mas não têm vida para si mesmas. Vivem para servir ao homem. Galvão (1998) estimula essa reflexão quando disserta que

Essa radicalização intransigente dos papéis femininos parece ser um ideal da cultura masculina. Enquanto o homem transita sua integridade através de várias esferas de atuação, em cada esfera sua expectativa é encontrar a disposição uma especialização feminina. Assim, ele pode ser esposo-pai e boêmio, sem mais do que a habitual esquizofrenia; mas para tanto são necessárias pelo menos duas mulheres com papéis diversos. Em círculos modernos mais arejados é comum a especialização entre esposa-mãe, que fica em casa, e colega – os prazeres do lar com uma, os do mundo portas afora, do intelecto e do sexo, com outra (GALVÃO, 1998, p. 32-33).

Assim, entende-se que essa delimitação de papéis sociais atua como ponto fundamental para a presente análise, uma vez que a donzela guerreira assume, ao usurpar o *lócus* masculino, o seu papel social, negando todas as funções predeterminadas pela sociedade ao gênero feminino.

Acerca da configuração do *topos*, este se distancia das mulheres que se fizeram presentes em campos de batalha, quer sejam elas ficcionais ou reais; estas, ditas “mulheres guerreiras” não são escassas nos registros históricos. Helder Thiago Maia (2018) traz potentes reflexões acerca da importância da delimitação do *topos* em questão, ao passo que a homogeneização das personagens que se encaixam neste motivo, segundo o autor, acaba por não apresentar e/ou delimitar suas características específicas, que por vezes, as distanciam dessa figuração. Segundo Maia (2018),

As mulheres guerreiras, portanto, experimentam uma masculinidade guerreira durante um tempo determinado, o período da guerra, sem deixar, no entanto, de se apresentar e serem reconhecidas como mulheres cisgêneras. Podemos pensar esse paradigma a partir, por exemplo, da personagem histórica-literária Anita Garibaldi, através das obras *A Guerrilheira* (1979), de João Felício dos Santos, e *Anita* (1999), de Flávio Aguiar (MAIA, 2018, p. 101).

A respeito da literatura nacional, Oliveira atenta para o fato de que o surgimento da donzela guerreira é abordado “em circunstâncias topográficas bem específicas que engendram e, ao mesmo tempo, limitam os elementos constitutivos da composição, manutenção e *performance* do motivo” (OLIVEIRA, 2005, p. 21). A autora aponta, ainda, para a comum escolha entre os escritores nacionais, em utilizarem espaços não urbanos na constituição das tramas, optando por cenários rurais que exalam relações fechadas de dominação, mandonismo e conservadorismo, como a máxima manifestação do patriarcalismo. Guacira Lopes Louro (1997) diz que “para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos” (LOURO, 1997, p. 21). Portanto, não é à toa que essa escolha aconteça nessa frequência, um ambiente em que a figura feminina é rebaixada e submissa ao homem é propício ao surgimento da figura da donzela guerreira, haja vista que uma das suas características é se travestir de homem para exercer um papel que jamais faria na condição de mulher.

Nesse contexto, é possível perceber que o surgimento da donzela guerreira é um movimento de resistência contra o sistema patriarcal e à imposição de papéis sociais que podam e delimitam sua participação na sociedade. Não se trata aqui de questões de capacidades físicas ou intelectuais, mas sim de uma condição imposta à

mulher desde sempre, a de manutenção da vida, que a restringe ao âmbito familiar, não sendo-lhe dada a oportunidade de participar de outras esferas sociais.

1.1.1 Transgressoras e indomáveis

De acordo com Louro (1997), é o aspecto social que se construiu em volta dos sexos que determina as identidades dos sujeitos, uma vez que é nele que se estabelecem relações por meio de discursos, as quais constituem hierarquias entre os gêneros. Laraia, já em 1932, trata dessa questão social que envolve a relação entre os sexos, contribuindo para nossa reflexão. Segundo o autor,

A espécie humana se diferencia anatômica e fisiologicamente através do dimorfismo sexual, mas é falso que as diferenças de comportamento existentes entre pessoas de sexos diferentes sejam determinadas biologicamente. A antropologia tem demonstrado que muitas atividades atribuídas às mulheres em uma cultura podem ser atribuídas aos homens em outra. A verificação de qualquer sistema de divisão sexual do trabalho mostra que ele é determinado culturalmente e não em função de uma racionalidade biológica (LARAIA, 1932, p. 19).

Nas obras analisadas na presente pesquisa, podem ser percebidas sociedades regidas pelo patriarcalismo, que impõem à mulher a condição de servidão ao homem, não-lhe sendo possível o poder de tomada de decisões ou de se interessar por qualquer outro assunto que não seja de ordem doméstica. Contribuindo para o presente processo de análise, Antonio Candido (2000) pontua que

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; não como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isso se dá [...] o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica (CANDIDO, 2000, p. 8).

Nesse ínterim, podemos concluir que o patriarcalismo se apresenta, então, como um antagonista comum das duas obras literárias supracitadas, nas quais as personagens analisadas fogem do estereótipo da mulher tida como bela, recatada,

doméstica e de sexo frágil, ambas se recusando a obedecer às ordens ou imposições masculinas.

Em *Os Desvalidos* (1993), Maria Melona, que por seus trejeitos não tão discretos, como convinha à mulher naquela época, poderia ser julgada sobre sua conduta como indecorosa. Ao conhecer Filipe, lançou mãos dos ardis que dispunha e o envolveu em sedução:

E então a salvadora, já agora se fazendo de rogada, torna a vir rodar nos braços reaquecidos, dona de uns sestros assim meio estudados, de uma faceirice resvalante... como se de algum modo recuasse os seus manejos em decente compostura, certa de que tem, neste homem com jeito de passarinho, um partidão direito e reservado: amaina o rebolado e lhe escora o ombro pra dançar mais afastada, que não quer lhe parecer uma criatura de costumes ligeiros [...] (DANTAS, 1993, p. 59).

Nota-se que Maria Melona, embora seja uma personagem diversa das mulheres que seguiam o padrão comportamental imposto à figura feminina da época, tinha ciência de que a reputação feminina frente à sociedade era fundamental para que ela fosse respeitada, e assim se recompõe diante de Filipe quando percebe que pode ser este um bom partido para contrair matrimônio, a fim de lhe parecer “criada no severo” (DANTAS, 1993). No entanto, o narrador, ciente da malícia e maledicência do povo, completa a cena: “Todo mundo ali já comenta que ela está se recompondo só de tenção feita para agarrar o besta!” (DANTAS, 1993, p. 59).

Já a descrição de Martina Chapanay, feita na obra de Lojo pelo padre de San Juan, não deixa dúvidas de que ela era uma exceção à regra quando se tratava de papéis sociais femininos, conforme se lê no trecho:

*[...] Aquí en San Juan hasta las piedras saben de ella. Estuvo en la montonera de Facundo, y peleaba mejor que muchos varones. Cuando mataron a Quiroga y las montoneras se disolvieron se hizo salteadora de caminos, y ahora presta servicios a los estancieros como baqueana y rastreadora. Nadie se le compara para guiar una caravana, o para recuperar a buen precio el ganado perdido... que a veces ella misma roba. Claro que los pobres la quieren y nadie la denunciaría o la molestaría. Como que siempre ha repartido sus ganancias con ellos*⁴(LOJO, 2001, p. 131).

⁴ Nossa tradução livre: Aqui em San Juan até as pedras a conhecem. Esteve no grupo de guerrilheiros de Facundo, e lutava melhor que muitos homens. Quando mataram Quiroga e os grupos de guerrilheiros de desfizeram se tornou assaltante de estrada, e agora presta serviços aos pecuaristas como guia e rastreadora. Ninguém se compara a ela para guiar uma caravana, ou para recuperar a um bom preço o gado perdido... que às vezes ela mesma rouba. Claro que os mais pobres a amam e ninguém a denunciaria ou a incomodaria. Porque sempre compartilhou seus ganhos com eles.

Percebe-se, na citação, que na figuração de Lojo a personagem histórica ganha destreza e audácia, além de ficar evidente a sua disposição de guerrilheira, guia ou rastreadora, ofícios tidos como masculinos, não sendo ingênua a comparação feita pelo próprio padre quando este diz que “[...] *y peleaba mejor que muchos varones*”⁵ (LOJO, 2001, p. 131).

Portanto, sobre os casos de ambas as personagens estudadas, embora uma seja criada por um escritor homem e outra por uma escritora mulher, pode-se afirmar que elas não seguem à risca os protocolos patriarcais de comportamentos femininos. Ambas são ousadas, tanto em condutas quanto em ações inapropriadas ao corolário patriarcal e religioso da época, que esperava de ambas, comportamentos de modéstia e timidez, como futuras mulheres casadas. Essas posturas, cobradas pelas sociedades que apresentam como antagonista comum o patriarcado, são constructos culturais e processuais, conforme destaca Louro (2008):

Que instâncias e espaços sociais têm o poder de decidir e inscrever em nossos corpos as marcas e as normas que devem ser seguidas? Qualquer resposta cabal e definitiva a tais questões será ingênua e inadequada. A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo. Por muito tempo, suas orientações e ensinamentos pareceram absolutos, quase soberanos (LOURO, 2008, p. 18).

Essa poética de pintar caracteres que rompem com o estatuído, desde o início das obras em tela, é expertise dos dois autores no trabalho de construção da verossimilhança, pois como diz Guimarães Rosa: “passarinho que se debruça – o voo já está pronto!” (GUIMARÃES ROSA, 1956, p. 13), para dizer da disposição inicial da formação psicológica da personagem Valtêi. Assim, desde o início, ambas demonstram ser figuras destemidas e fora do estatuído comportamental feminino, o que demonstra que ambos os autores plasmam as futuras atuações de tais personagens dentro das condições de possibilidades preparadas desde o início das narrativas, de modo a não romper com o estatuído para a plausibilidade de atuação

⁵ Nossa tradução livre: [...] e lutava melhor que muitos homens.

de cada uma delas, o que atesta mestria no manejo da criação de personagens ficcionais e expressa a verve de ambos os autores.

1.1. 2 Mulheres e guerreiras

Mulheres que guerreiam há séculos não são incomuns nem na História tampouco na literatura, conforme pontua Galvão (1998): “Mulheres que guerreiam há muitas, povoando a imaginação e a história. São diferentes da donzela-guerreira por terem maridos e filhos, ou ainda por aparecerem em bando” (GALVÃO, 1998, p. 47). Ao iniciar assim o capítulo “O sexo fraco em pé de guerra”, Galvão aponta para a existência de mulheres guerreiras e evoca as Valquírias, das sagas nórdicas, e as Amazonas, guerreiras gregas, ambas que viviam e lutavam em bandos e como mulheres. Essas Amazonas clássicas emprestam o nome para as Amazonas brasileiras, índias Konduris⁶, mulheres destemidas e valentes. No entanto, ao se travestir de homem, a donzela guerreira se distancia dessas figuras, assumindo um papel de poder na sociedade onde o *status quo* masculino impera. Tal postura não deve ser encarada como uma afronta ao sistema patriarcal, tampouco existe exclusivamente por sua causa, sua aparição causa estranhamento, pois ela não se enquadra em nenhum dos papéis específicos esperados para as mulheres (GALVÃO, 1998).

As possibilidades literárias trazem inúmeros motivos para o surgimento da donzela guerreira, cada um pautado em uma realidade sociológica a ser ilustrada de maneiras distintas, no entanto, algo em comum em sua construção dá origem ao *topos* em questão. Nas palavras de Galvão,

Para melhor compreender a donzela guerreira, é preciso compará-la com as demais. Entre tantos destinos de mulher, ela se destaca, de saída, por ser

⁶ Segundo Guapindaia (2008), as primeiras informações coube à expedição de Francisco Orellana (1541-1542), o cronista dessa expedição era Frei Gaspar de Carvajal ([1542] 1941), e a ele coube fazer o primeiro relato das populações indígenas ao longo do Rio Amazonas, entre o trecho que seria hoje a cidade de Santarém até as proximidades de Oriximiná, em que os indígenas viviam em grandes aldeias e estavam lutando entre si. Carvajal narrou um combate entre os espanhóis e as mulheres guerreiras, na foz do Nhamundá, motivo pela qual batizaram de Amazonas, o rio Mar. Segundo o frei soube por um índio aprisionado pelos espanhóis, as guerreiras moravam acima do Nhamundá e sua chefe, chamada Konduri, tinha um domínio político que se estendia sobre outros chefes da região até a foz do rio Tapajós.

outra: Ela não é mãe, nem esposa, nem prostituta, nem feiticeira, etc. Seu nicho muito especial deve ser procurado ali onde não radica nenhuma dessas (GALVÃO, 1998, p. 34).

A literatura traz incontáveis mulheres inscritas em diversos papéis sociais distintos, assim, ao invocar o motivo da donzela guerreira, automaticamente são lembradas as diversas mulheres trazidas na História e na literatura que vão para a guerra e assumem papéis de liderança e força, contudo o que as diferenciam dos *topoi* em questão são suas condições, ou por aparecerem em bando, como as Valquírias e as Amazonas, ou por terem maridos e filhos.

Apresenta-se, a seguir, a caracterização da donzela guerreira proposta por Galvão:

Ei-la que ressurge a nosso lado em carne e osso, tal como Mu-lan, a chinesa do século V, indo à guerra contra os tártaros para substituir o velho pai carente de filho [...] Invoque-se Santa Joana D'Arc, Palas Atena, Durga-Parvati ou Iansã – a que roubou o raio de dentro da boca de Xangô tornando-se senhora das tempestades e das mulheres de cabeça forte, a padroeira de todas elas nunca falta em qualquer panteão. E está no céu, como Bellatrix, a Guerreira, estrela gama da constelação de Órion. Essa personagem frequenta a literatura, as civilizações, as culturas, a história, a mitologia. Filha de pai sem concurso de mãe, seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade. Sua potência vital é voltada para trás, para o pai; enquanto ela for só do pai, não tomará outro homem. Mulher maior, de um lado, acima da determinação anatômica; menor, de outro, suspensa do acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que natureza e sociedade lhe oferecem. Os traços básicos da personagem mantêm sempre uma mesma configuração, privilegiadora de algumas áreas da personalidade. Sua posição é numinosa na série filial, como primogênita ou unigênita, às vezes a caçula; o pai não tem filhos homens adultos ou, o que é quase regra, não os tem de todo. Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivança, sustos –, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e guerreira; e morre. Entretanto, a imolação da personagem está associada à sua atuação na vida pública. Destina-se à morte, real ou simbólica; mas, ao irromper da esfera privada de atuação, ganha outras dimensões, crescendo cada vez mais até atingir a grandeza e provocar um terremoto em nossa estreita conformidade (GALVÃO, 1998, p. 11-12).

Assim, inaugurando o termo donzela guerreira, evidencia-se a balada chinesa anônima *Mu-lan*, que tem mais de cinco séculos e traz a história de uma heroína que se traveste de homem e vai à guerra no lugar do seu pai. A história é conhecida também por sua versão de animação da Disney (1998), apresentando, junto ao seu

arsenal de princesas encantadas, essa personagem que negaria todas as características das princesas que vieram antes dela, a jovem Mu-lan.

Vindo de longa data, o mito da donzela guerreira ultrapassou as fronteiras do tempo e do espaço, tornando possível a sua representação em obras literárias mundialmente conhecidas. O cenário das obras é recorrente: o campo de batalha. É ali que as donzelas guerreiras têm a possibilidade de mostrar a que vieram, não como mulheres em uma guerra, mas como homens e lutando ao lado destes, tendo o respeito e o reconhecimento tal qual um soldado homem. Um exemplo clássico da figuração da donzela guerreira na literatura nacional é a personagem Diadorim, de *Grande sertão: veredas* (1956), conforme cita Galvão:

Diadorim é órfã de mãe e filha única de grande chefe guerreiro. Os cabelos cortados, o peito apertado em gibão de couro, vestida de homem, virgem, banhando-se sozinha de madrugada ainda no escuro, escondendo-se no mato para tratar ferimentos, é, como todas as outras, exemplar na bravura. É uma bravura ‘masculina’, ou seja, de guerra, de luta, de perícia nas armas, de altivez, de não suportar chacota, de desafiar para a briga, de estoicismo ante duras provas do corpo e do espírito, como fome, sede, cansaço, medo. E só se revela mulher ao morrer, quando o corpo cosido de facadas é retirado das roupas de jagunço para o amortalhamento (GALVÃO, 1998, p. 173).

Aponta-se ainda que “[...] embora de maneira discreta, observa-se a presença de um sem-número de brasileiras, desde o início da colonização, desempenhando missões bélicas e mexendo com a fantasia de mulheres e homens” (GALVÃO, 1998, p. 85). Essas mulheres ilustram parte da produção literária nacional, protagonizando obras ficcionais e ficando gravadas na memória literária brasileira.

Sobre essas mulheres guerreiras é relevante destacar o estudo já citado de Maia (2018), no qual o autor se propõe a analisar o paradigma literário das donzelas guerreiras, além de problematizar um possível “uso exagerado do termo para ler diferentes dissidências literárias de gênero” (MAIA, 2018, p. 91), propondo então o desdobramento do motivo da donzela guerreira em: mulheres masculinas, mulheres guerreiras, donzelas guerreiras e as transgeneridades guerreiras.

A partir de sua pesquisa, que também apresenta como base os estudos de Galvão (1998) e Oliveira (2005), além de serem citadas várias pesquisadoras que se dedicam a estudar o motivo em questão em obras nacionais e internacionais, Maia (2018) caracteriza a donzela guerreira como sendo

[...] uma personagem que é entendida e narrada como uma mulher que se apresenta para a guerra como homem e vive durante um período, geralmente longo, como homem, assumindo inclusive um nome masculino; exceto a família dessa personagem, nenhuma outra personagem sabe dessa transição entre gêneros, o segredo e a 'descoberta' do trânsito entre gêneros são dois pontos importantes da narrativa [...] (MAIA, 2018, p. 96).

Em seu estudo, Maia reconhece que esse não deve ser encarado como um modelo pronto e fechado sobre o motivo, inclusive no que diz respeito à motivação pela qual a donzela guerreira decide ir para o campo de batalha, segundo o pesquisador, “Afastando-se um pouco mais das primeiras textualidades, consideramos que a fragilidade e a lei paterna não são um traço recorrente ou realmente significativo para a maior parte das donzelas-guerreiras [...]” (MAIA, 2018, p. 97). Outro ponto a ser levantado, retomando Galvão (1998), se refere ao ato de cortar os cabelos:

Essa celeuma sempre feita em torno dos cabelos da donzela-guerreira levanta uma interrogação. Por que seria o cabelo um sinal de reconhecimento de que estamos diante de uma donzela-guerreira? Outras distinções de sexo não parecem mais importantes, se considerarmos que a genitália, os seios ou a barba, por exemplo, são muito mais diferenciadores que o cabelo? E por que a donzela-guerreira *tem* de cortar o cabelo, mesmo nas épocas em que não é tão rígido o preceito de cabelo-curto-para-homem e cabelo-comprido-para-mulher? (GALVÃO, 1998, p. 174-175).

Como explicação para essa característica específica do modelo de donzela guerreira, Galvão expõe que o processo de cortar o cabelo tem a ver com simbologias, em que o cabelo estaria relacionado à força. “Ao sacrificar sua cabeleira, a donzela-guerreira estaria sacrificando também sua especificidade enquanto mulher, aceitando que os valores masculinos preencham sua cabeça, transformem-se em ideais dela” (GALVÃO, 1998, p. 175).

Existem outras características que, em certa medida, afastam as personagens Maria Melona e Martina Chapanay do motivo em questão, uma vez que cada uma delas traz especificidades no que concerne à época em que vivem, ao lugar onde habitam e o *lócus* enunciativo em que estão inseridas. A título de ilustração, evoca-se a personagem Luzia-Homem, citada nos estudos de Galvão (1998) e analisada na obra de Oliveira (2005), que é um exemplo nítido dessas condições, conforme esta aponta: “Cabe à Luzia-Homem o lugar de primeira personagem, em nossa ficção, a

se aproximar do motivo da donzela-guerreira, embora possua características próprias” (OLIVEIRA, 2005, p. 55).

A partir das considerações dos três autores, nota-se que as diversas donzelas guerreiras apresentam especificidades quanto a sua caracterização, “singulares que as diferenciam de outras personagens” (MAIA, 2018, p. 98), no entanto, faz-se necessário propor reflexões acerca dessas divergências a fim de não homogeneizar a representação da donzela guerreira em obras completamente distintas.

1.1.3 Onde surge a donzela guerreira

Ao se pensar no ambiente propício para a aparição da donzela guerreira, há que se pensar em condições tanto espaciais quanto sociais, uma vez que ambas não podem ser dissociadas, conforme aponta Laraia (1932): “O determinismo geográfico considera que as diferenças do ambiente físico condicionam a diversidade cultural” (LARAIA, 1932, p. 21). Neste sentido, o lugar apresentado aqui, trata-se do ambiente tanto físico, quanto cultural, recorrente na aparição da donzela guerreira, ainda que adaptado em cada obra. Assim, a “donzela-guerreira necessita da criação de uma ambientação restrita à sua atuação que [...] materializa-se em ambientes distanciados da modernidade, tanto no tempo, quanto no espaço” (OLIVEIRA, 2005, p. 23). É essencial compreender que a escolha por esses espaços não é ingênua,

Como é sabido, nesses contextos, as atividades sociais são estandardizadas por *mores* suficientemente rígidos para se garantir a supremacia do *status quo* masculino, permitindo ao homem fazer da mulher uma criatura muito diferente dele, por uma linha de demarcação das atribuições de direitos e deveres entre os sexos (OLIVEIRA, 2005, p. 23).

Um espaço utilizado para representar esse campo de batalha nos romances nacionais é o cangaço, uma vez que este se apresenta como um ambiente hostil, de poucos recursos e constantes conflitos, palco ideal para o surgimento das guerreiras, conforme aponta Galvão:

Ainda em nosso século, as guerreiras estiveram de novo sob as atenções devido a sua participação no cangaço. Hobsbawm, no apêndice a segunda edição de *Bandits*, fala de algumas, tentando uma classificação em que identifica três casos. O primeiro é o da guerreira-consorte, como Maria Bonita,

que é esposa e mãe, cozinhando e costurando enquanto segue o marido na vida fora-da-lei. O segundo distingue as mulheres de apoio logístico, que ficam fora do bando. E o terceiro é o das guerreiras propriamente ditas, de que menciona alguns nomes, especialmente nos Balcãs, no Peru (onde atuou a famigerada Marimacho) e na Espanha, todas elas renomadas pela perícia nas armas e pela bravura (GALVÃO, 1998, p. 81-82).

Assim, no movimento de análise comparativa entre as obras analisadas, é necessário manter no radar da pesquisa os motivos que permitem que os enredos sejam criados e que os aproximem entre si, num trabalho de minúcia, percebendo elementos que possam ir além das características explícitas de cada obra, conforme pontua Carvalho (2006):

A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparatista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações, mas que as análises em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações (CARVALHAL, 2006, p. 52).

Percebe-se, assim, que ambas as obras utilizadas na análise do presente trabalho apresentam uma sociedade regida pelo patriarcalismo, nas quais os estigmas sociais sobre o ser masculino e o ser feminino ocupam lugares específicos, o que torna a aparição da donzela guerreira viável.

De acordo com Oliveira (2005),

O mais evidente é a escolha de um *locus* único e comum, cuja recorrência deve obedecer a certas coordenadas socioculturais. Estas serão detentoras das condições para a instituição da gramática figurativa das narrativas que representam esse *topos* [...] O máximo dessa diferença deve vir marcado já na aparência, pela diferenciação dos trajes e da compleição física, evitando assim equívocos desde a primeira impressão (OLIVEIRA, 2005, p. 21-22).

Na obra de Dantas (1993), o palco para a figuração de Maria Melona enquanto guerreira é o cangaço nordestino, espaço ocupado exclusivamente por homens, o que torna extremamente necessária a ocultação de sua identidade feminina. Já no conto de Lojo, embora a sociedade retratada seja também patriarcal, a personagem não precisa negar sua natureza feminina, contudo, recorrentemente há a comparação de sua postura com a dos guerrilheiros homens que atuavam junto dela. Oliveira (2005) pontua que “É nesse ambiente abafado que se dará a performance dramática da donzela-guerreira. Disso resulta seu inequívoco enraizamento no solo patriarcal-rural.

Ou seja, penso que, sem a configuração desse *locus* específico, a orquestração do motivo se inviabilizaria” (OLIVEIRA, 2005, p. 22).

Ressalta-se aqui que essa característica não é exclusiva do *topos* da donzela guerreira, outros *topoi* também dependem do ambiente para que o seu surgimento seja possível. Tratando-se de uma guerreira, o campo de batalha é o lugar ideal para o seu surgimento, de acordo com Oliveira:

Portanto, assim como outros *topoi*, a donzela-guerreira necessita da criação de uma ambientação restrita à sua atuação que, no caso de nossos romances, materializa-se em ambientes distanciados da modernidade, tanto no tempo, quanto no espaço [...] sendo assim, qual espaço seria palco ideal à performance da donzela-guerreira? Obviamente, o campo de batalha. É no tilintar das armas e no ricochetear das balas que surge o cenário próprio à realização das tarefas que possibilitam a heroicização da figura (OLIVEIRA, 2005, p. 22).

O estudo de Oliveira permeia as obras nacionais, assim, relacionando-o ao romance de Dantas, pode-se notar que para o surgimento da personagem Zé Queixada, o cangaço se mostra como o cenário ideal, pois é o campo de batalha mais desafiador que Maria Melona poderia provar para continuar sua busca pela completude. Ainda de acordo com Oliveira (2005),

[...] a largueza das dimensões do nosso sertão dá relevo crucial à figuração do motivo donzela-guerreira, pois permite construir uma espécie de cenário épico, com amplitude necessária às provações, andanças, combates e lutas em que a personagem se envolve para provar-se a si mesma (OLIVEIRA, 2005, p. 24).

No entanto, é interessante notar que a figura da donzela guerreira, ao mesmo tempo que necessita de um ambiente regido pelas leis e convicções patriarcais, não aparece onde existe a fobia misógina, conforme Oliveira (2005) destaca em seu estudo:

Ao observarmos sua aparição, vemos que se, por um lado, ela está restrita a sociedades de cariz patriarcal, mesmo porque fora desse contexto o motivo perde sua razão de existir, por outro lado (o que não deixa de ser curioso), a donzela-guerreira não aparece em sociedades cujo regime patriarcal seja abertamente marcado pela fobia misógina, como nas religiões chamadas fundamentalistas, nas quais a sexualidade feminina é tão oprimida que se pasteurizam até as possibilidades de imaginá-la fora das imposições do Alcorão (OLIVEIRA, 2005, p. 42).

Assim, do mesmo modo que o ambiente possibilita a existência do *topos*, ele também a restringe, não sendo possível a figuração da donzela guerreira em territórios sob o regime dessas religiões, ditas fundamentalistas.

Em se tratando da ambientação do conto de María Rosa Lojo, a personagem Martina Chapanay aparece montada em seu cavalo na praça da cidade argentina de San Juan quando inicia sua empreitada de observação ao professor da escola local. Depois, em um segundo momento, quando ela o sequestra e o leva para seu esconderijo, o ambiente é descrito como “[...] *una especie de anfiteatro en la montaña, protegido por peñascales*”⁷ (LOJO, 2001, p. 133), não havendo um momento de peleia, tampouco um campo de batalha para se estar.

O que remete ao campo de batalha no conto de Lojo é a descrição da personagem Martina feita pelo padre local, trecho já citado anteriormente, e a conversa entre ela e o professor, acerca de suas lutas ao lado de Facundo Quiroga. Uma vez que o texto se caracteriza como um conto de extração histórica e traz, em certa medida, uma mescla entre o modo ficcional e a História da Argentina, a figuração da personagem Martina Chapanay faz a ligação desta com a figura histórica que representa, mesclando dados da historiografia com ficção.

Desse modo, o leitor assume papel ativo na construção de sentidos do texto, conforme pontua Cortázar (1993) quando diz que “[...] o que há é uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá logo entre certos contos e certos leitores” (CORTÁZAR, 1993, p. 155). Desse modo, o leitor que conhece sobre a história da formação da Argentina e reconhece a figura histórica e lendária Martina Chapanay do grupo de guerrilheiros de Facundo Quiroga, ativa essa memória sobre o campo de batalha e o movimento acerca do ambiente acontece.

⁷ Nossa tradução livre: [...] uma espécie de anfiteatro na montanha, protegido por penhascos.

2 A DESVALIDA MARIA MELONA – A DONZELA GUERREIRA DO CANGAÇO

Na maioria dos estudos acadêmicos acerca do romance *Os Desvalidos* (1993), de Francisco Dantas, destacam-se a decadência do sertão e das personagens que constituem o entrecho romanesco, sendo menos estudada a construção histórica do cenário do Nordeste do início do século XX, a história do cangaço, e o papel destinado à mulher dentro deste contexto, em específico da personagem Maria Melona.

As relações entre as áreas da História e da Literatura são plasmadas pelo cronotopo romanesco que, como afirma (BAKHTIN, 1988, p. 211), faz uma “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”, em sua “expressão de indissolubilidade”, entre essas duas dimensões. O romancista mescla, no enredo, figuras históricas e literárias com o cenário, o tempo e o contexto social do Nordeste do início do século XX, contando com a presença da figura histórica de Virgulino Ferreira da Silva, o famoso Lampião. A trama ficcional conta a história da vida de Coriolano, nome consagrado pela peça homônima de Shakespeare⁸ e, no romance, uma personagem que enfrenta a miséria e vivencia a decadência do povo sertanejo e o temor pelo cangaço, sobrevivendo com o mínimo, uma vez que o Nordeste do início do século XX, além de contar com uma diversidade climática árida, também era vítima de uma má distribuição econômica.

De acordo com estudos de Menezes (2010) ambos os Coriolanos se configuram como personagens em crise por sua perspectiva de vida e de mundo, que acaba por não acompanhar as épocas em que vivem. Ainda em consonância com o autor,

Outro ponto a ser enfatizado no comportamento de Coriolano de Dantas, a exemplo do Coriolano de Shakespeare, é sua relação com a honra e o seu enraizamento à tradição. No caso do personagem-narrador de Dantas, que honra precisa ser preservada? Será a honra da aristocracia, como na versão de Shakespeare, ou a dos desvalidos que sofrem por causa dos coronéis e de suas práticas mandonistas, patriarcalistas e patrimonialistas? Estabelecer

⁸ “Coriolano (1608), uma das quatro tragédias romanas de Shakespeare, é considerada por críticos como Harold Bloom sua peça mais política. Com base na biografia do militar Caio Marcio Coriolano, que integra *As vidas paralelas de nobres gregos e romanos*, do historiador Plutarco (Séc. 1 DC), a obra retrata um momento específico dos primórdios da república (Séc. 5 AC), quando o povo ganha o direito de ser representado por tribunos junto aos patrícios” (MEDEIROS, Fernanda. **Precisamos falar sobre Coriolano (1608), de Shakespeare**. PUC. Rio de Janeiro. 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=37447@1>) Acesso em 21 jan. 2021.

uma única resposta a este questionamento impede a aproximação desses dois polos que mantêm contato direto, mesmo que pareçam distanciar-se ao se consubstanciarem em pontos extremos. Coriolano de Dantas coloca-se como um homem cumpridor de seus deveres, de suas promessas; um homem de cabelo nas ventas que não leva desaforo para casa, como o Coriolano da peça de Shakespeare (MENEZES, 2010, p. 95).

As duas personagens, a de Shakespeare e a de Dantas, compartilham características relevantes, como a dificuldade de adaptarem-se às épocas e contextos sociais em que vivem, além de vivenciarem dramas e crises de valores pessoais e morais a todo tempo (MENEZES, 2010). O autor disserta ainda que

A eterna solidão que ambos os Coriolanos, o de Shakespeare e o de Dantas, enfrentam no final da vida – sem lar, sem família e sem amigos – não descortinaria também uma leitura dos vários Coriolanos que através dos tempos vivenciam o drama humano da sobrevivência? Personagens solitários que arcam com o peso de terem permanecido presos a valores de um passado que sucumbem ao processo de constituição de uma nova ordem social – no caso de Coriolano de Shakespeare, a passagem de Monarquia para a República. Já o Coriolano de Dantas representa, como já foi dito, a transição de uma sociedade que vive o final da Primeira República e o início do Estado Novo no Brasil (MENEZES, 2010, p. 98).

A região nordestina, no período da República do Brasil, que abarca o final do século XIX e o início do século XX, foi marcada pelo coronelismo, que detinha o poder nas mãos dos grandes fazendeiros que se aproveitavam das miseráveis condições sociais e climáticas do lugar. Eram os latifundiários que detinham grandes porções de terras e, conseqüentemente, o poder, enquanto o restante da população era obrigado a exercer ofícios com pouquíssimo retorno e sem nenhuma perspectiva de ascensão social.

Neste cenário surgiram os cangaceiros, caracterizados como grupos ou “bandos” de homens armados que invadiam e saqueavam fazendas e até sequestravam os coronéis, a fim de obter algum lucro financeiro com seus resgates. Os cangaceiros eram marginalizados da sociedade e, devido à condição que possuíam, levavam uma vida resistente ao sistema.

Grande parte da população, para além do respeito, temia e acatava suas ordens, uma vez que os cangaceiros precisavam muitas vezes de refúgio e que se fizessem vistas grossas quanto ao seu aparecimento nas cidades. No entanto, essa prática era condenada pela polícia, já que ao não denunciar o bando de Lampião, as

pessoas estariam protegendo e encorajando suas práticas, portanto, desacatando a lei.

Por descrever o sertão e a vida do sertanejo do início do século XX, a trama ficcional desperta o interesse do leitor sobre como se consolidou a construção social daquele lugar, além de promover reflexões sobre as ações daquele povo, inclusive acerca da vida de Lampião. O professor Dr. Wagner de Souza (2007), acerca da obra, disserta que

Francisco Dantas, em *Os desvalidos* [...] revisita o tema do sertão, dos cangaceiros, dos fracos e oprimidos, dando voz aos marginalizados, inserindo-se, pelas peculiaridades da forma de produção, nas tendências pós-modernas. Tomando a história de Lampião, permite que este fale sobre sua vida, do cangaço, da miséria, das desventuras de alguém que conheceu de perto e dos problemas sociais nordestinos, promovendo o entrecruzamento das formas de expressão (SOUZA, 2007, p. 98).

Desse modo, a obra preenche lacunas da História oficial por meio da ficção, trazendo para a boca da cena personagens marginalizadas no discurso histórico oficial. O romance, ainda de acordo com Souza (2007), “[...] apresenta uma releitura da história sobre o cangaço e o cangaceiro, usando o entrecruzamento dos discursos histórico e ficcional para propor uma revisão da história, isto é, de como foi contada pelos meios oficiais” (SOUZA, 2007, p. 98).

Ainda sobre a relação entre História e ficção, convém considerar a afirmação de Veyne (1998), quando explana que

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é dos atores; é uma narração [...] Como o romance, a história seleciona, simplifica e organiza (VEYNE, 1998, p. 18).

Nesse âmbito, o estudo comparatista se atenta às relações criadas entre narrativa ficcional a partir de dados históricos, a fim de propor análises que levem à compreensão das escolhas feitas pelos autores na construção de suas obras, conforme pontua Carvalho (1991):

Voltada não só para as investigações inter-literárias, a Literatura Comparada vai privilegiar confrontos que digam mais sobre os procedimentos textuais. É o caso, por exemplo, das comparações da literatura com os escritos históricos, que analisa a presença em ambos de esquemas narrativos

semelhantes e semelhantes esquemas de compreensão. Tais estudos levam à identificação de certas qualidades e certas operações de linguagem que caracterizam a produção textual (CARVALHAL, 1991, p. 13).

Dantas, no romance em tela, recobriu o discurso histórico sobre Lampião e o cangaço com personagens anônimas esquecidas pela escrita historiográfica, e com elas despertam vazios e reflexos obnubilados, expõem novas facetas não percebidas antes, como uma forma de colocar em xeque o que foi dito pela História e o que nela foi silenciado, colocando em dúvida o que fora reconhecido como veracidade acerca de determinado fato. Linda Hutcheon (1991), citada por Souza (2007), convida a refletir:

[...] a metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio de questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade (HUTCHEON, 1991, p. 127 apud SOUZA, 2007, p. 99).

Assim, com uma linguagem amena e fluída, *Os Desvalidos* (1993) traz a história de Coriolano, personagem que se caracteriza como um sertanejo que vive à sombra do temor que sente por Lampião e seu bando. Sua trajetória de vida é marcada pela decadência e pela miséria. No entanto a presente pesquisa procura se ater à história de Filipe (tio de Coriolano) e de Maria Melona, personagem que este trabalho se propõe a analisar.

Nota-se que ao utilizar figuras marginalizadas no discurso oficial, Dantas se propõe a dar voz a um discurso inexistente, conforme disserta Souza (2007):

[...] alguns protagonistas da metaficção historiográfica poderão ser os marginalizados, periféricos, que serão apresentados como personagens principais, mesmo não sendo figurado como tal na historiografia. Observe-se ainda o desejo de recontar-se a história, tornando o revisionismo pedra de toque no caso de alguns romances. Assim, o romance tematiza a representação da literatura oral e da canônica, o popular e o oficial, o cordel e o erudito. A produção de Dantas chega a um resultado feliz ao problematizar por diferentes ângulos a questão dos excêntricos (SOUZA, 2007, p. 118).

Filipe se caracteriza como uma dessas personagens ex-cêntricas por estar à margem da versão oficial da História, era mercador e amansador de cavalos, e

guardava desde a infância o sonho de ser caixeiro-viajante, era um homem bem apessoado e simpático, conforme descrito no livro:

[...] era decerto um partidão que logo viria a ser muito assediado pelas moças desimpedidas que queriam tomar estado, lhe cobiçavam os patacos e se sentiam atraídas pelo fascínio falado de sua grácil macheza [...] Mas ele, assim irresistível no seu perfil de pássaro arisco que não se deixa apanhar, e sem conceder a ninguém uma nesga de intimidade – passa entre as mulheres, mesmo as mais envolventes e prendadas, sem mostrar nenhum entusiasmo, largando atrás do andar realengo o cheiro dos atrativos com seu rastro de mistério por que tantas se embonecam e suspiram (DANTAS, 1993, p. 55).

Sobre vozes à margem da sociedade – na presente obra – a personagem feminina Maria Melona é a melhor ilustração para o caso, pois as mulheres tiveram, desde o início da colonização do país, suas vozes silenciadas, não sendo narrado, pelo viés histórico, nenhum fato que contasse com sua participação efetiva, uma vez que seu papel na sociedade se resumia ao coadjuvantismo. De acordo com Menezes (2010), acerca da obra em questão,

Compreender o papel da mulher no sertão a partir de narrativas ficcionais como esta possibilita desvendar o universo simbólico em que a mulher se permite ser sujeito. No caso em apreço, essa mulher quebra as amarras sociais para, a partir das fissuras que a estrutura social lhe permite, encontrar seu percurso (MENEZES, 2010, p. 100).

Deste modo, Maria Melona representa as mulheres de um local e época específicos que tiveram suas vozes silenciadas pela História oficial, discursos abafados de quem não podia se impor diante das decisões masculinas. Vale ressaltar também que a personagem possui pouquíssimas falas na obra analisada, sendo os seus pensamentos expostos pelo narrador, em terceira pessoa.

Seguindo com a história sobre Filipe, por nunca se render aos encantos das mulheres, o povo começou a maldar dele, dizendo que devia ser “um molengo, sem sustança para mulher” (DANTAS, 1993, p. 56). E foi logo na sequência dessa maledicência que ele conheceu a formosa Maria Melona – cujo segundo nome soa como uma crítica à ênfase melodramática da nossa herança romântica – “[...] numa noitada de pagode apimentado, e cantoria animada” (DANTAS, 1993, p. 56), por quem se apaixonou. O narrador assim a descreve:

Uma criatura de corpo solto e bem-apanhado, cor de castanha, truncada e bem arreada, cabelão cacheado! Molecona desempenada e peituda, com uma patoca de carmim em cada banda do rosto, e a brasa do olho redondão e desvelando o felino apetite! (DANTAS, 1993, p. 56).

Destaca-se aqui, não isento de interesse, o discurso do narrador em descrever Filipe a partir de suas características psicológicas e comportamentais, e Melona a partir de seu corpo, além de sugerir – reforço: não isento de interesse – que ela se mostrava como uma mulher ousada e sensual: “desvelando o felino apetite” (DANTAS, 1993, p. 56).

E foi nessa mesma noite, depois de dançar com Melona e se sentir completamente arrebatado por sua beleza e carisma, que Filipe a pediu em casamento, e a moça, se fazendo de rogada, esperou por duas semanas para dar-lhe a resposta. Filipe estava apaixonado, só sabia pensar na moça, e depois da resposta positiva, passaram a se encontrar.

Maria Melona queria se casar o quanto antes, pois não aguentava mais viver na solteirice. Evidencia-se aqui o desejo impetuoso dela em constituir uma família, de semelhante modo à personagem Luzia-Homem, do romance de Domingos Olímpio, que segundo Galvão: “Do ponto de vista da donzela-guerreira, o romance aparece como uma tentativa, frustrada, como em muitas histórias dela, de crescer, acatar seu quinhão biológico, (re)vestir-se de mulher, amar, desejar casar e ter filhos” (GALVÃO, 1998, p. 174). Filipe, no entanto, sempre arrumava um jeito de aumentar o prazo para o casamento. Propôs ele então, o prazo de um ano, alegando precisar ajeitar a casa em que vivia para receber a noiva, mas Maria já sem paciência com esse prazo que nunca se findava, tomou uma atitude:

Malsatisfeita com esse tempo interminável... Maria Melona o encara vigorosa e positiva, com o corpo suando despeitado, a palpitar os amarelos olhos já tingidos de encarnado, aguçando no noivo a timidez. Mais truncada ela se exalta dilatada, assoprando pela venta esparrachada, e três vezes bate o pé que só se casará no prazo de seis meses. E nem mais um dia! Ouviu? Arrebita os beiços, dá uma rabanada de traíra, e vai por aí pintando e bordando! (DANTAS, 1993, p. 64).

Mais uma vez, aqui, atenta-se para o fato de o discurso do narrador propor, a todo instante, no que concerne à Melona, uma postura ousada e afrontosa, o que contribui para a caracterização do perfil da personagem. Filipe concordou então com tudo que Melona disse, com medo de perder a noiva para alguém mais “animado”. No

entanto, não se alegrou com os preparativos do casamento, se pôs cada vez mais desanimado e silenciado. Esse comportamento dele não tinha outro motivo, não estava animado com o casamento, apenas, e Maria percebera seu comportamento, mas já tinha tudo arranjado em seus pensamentos e anseios:

Depois de maridada ele veria! Ia esfolá-lo, ia lhe cobrar esses tempos de atraso a juro e facadas! Pelo que já rastejara e intuía seu faro feminino, tinha fé em si mesma, na sua ardência de azeite de castanha, que uma vez pelo padre abençoados, saberia muito bem botar fogo nas ruindades dele. Remédio para homem descansado para banda de mulher, é tudo o que nela mais sobrava. Ai! Ele ia de pegar fogo na quentura destes braços! Ia fazer de seu coraçãozinho, um mico buliçoso e descarado! (DANTAS, 1993, p. 66).

Nesse trecho fica evidente que embora Maria houvesse percebido o desânimo de Filipe sobre os preparativos do casamento, o que lhe restava era esperança para seguir com seu desejo de constituir uma família, o que justifica todo o seu empenho e determinação em conquistar Filipe, pois ansiava encaixar-se no papel de esposa, aquele esperado para as mulheres de sua época a partir do corolário patriarcal. Sobre essa postura, citamos Arruda (2001), que propõe uma análise sobre o desejo humano e o seu poder sobre os comportamentos e escolhas feitos durante a vida. Segundo o autor,

Os modos de ser e comportamentos característicos do nosso cotidiano, denotam uma dificuldade ou incapacidade de desenvolver a vivência de uma subjetividade ou de reconhecê-la no outro. Trata-se de uma anulação da vida interior, substituída pela aderência ao concreto, imediato, passando o valor humano a ser determinado pelas posses materiais e a capacidade para a ação em detrimento do pensamento (ARRUDA, 2001, p. 393).

Enfim, era chegado o dia do casamento, os amigos presentes, padrinhos, parentes e convidados, de um lado uma roda de homens desejando ser Filipe na noite de núpcias, e de outro, as mulheres, invejosas da felicidade da noiva e desejando o prazer de ser ela neste dia (DANTAS, 1993). É certo, a partir da leitura da obra, que as personagens Filipe e Maria Melona não combinavam, no entanto, é mais certo ainda, que a união dos dois provocava olhares enciumados e invejosos, e que essa união não teria um bom final, haja vista a prévia não aprovação do povo.

Diante dos olhares cheios de inveja lançados para o casal,

Maria Melona, criatura de faro adivinhadeiro, dá fé da pontinha de malícia a rabejar, e aí então é que fremente radia estabanada, voluptuosa, se requebrando num derretimento... revirando os olhos amarelos em recados que doem nas invejosas! E embonecada de muita tinta, estala a risada divertida em remoques que destoam do branco do véu e da grinalda! E o noivo ali, ansiado, suspeito, como se estivesse se botando para alguma empreitada, sabendo de antemão que era uma coisa falhada. E Coriolano a fitá-lo penalizado, vendo seu tio se obrigando a esta viagem suicida (DANTAS, 1993, p. 67).

Diante dessa passagem do enredo da história, nota-se que, tanto Filipe quanto Coriolano, já antes mesmo que alguma coisa ocorresse, possuíam um sentimento de cautela, beirando o mau agouro, de que esse casamento seria uma tragédia. Assim, depois de casada, Maria Melona foi limpando seu nome, pois muito embora não houvesse nada que manchasse sua reputação, corria uma má fama sobre ela “por conta de se mostrar atrevida e despachada, destoando assim, da regra costumeira” (DANTAS, 1993, p. 68). Cabe aqui fazer uma ressalva quanto à condição feminina em uma sociedade regida pelo modelo patriarcal e os padrões impostos por ele, que tornavam a mulher submissa ao homem, estando esta, sempre à margem, sendo oprimida e subjugada por uma sociedade machista e fechada.

O patriarcalismo tem seus princípios fundamentados nas escrituras sagradas, as quais, por sua vez, trazem modelos de boa conduta que devem ser seguidos pelas mulheres mostrando como elas devem agir em sociedade, a fim de controlá-las, estando estas sempre em papel secundário, sendo submissas aos seus maridos.

No Velho Testamento, os livros de *Gênesis*, *Levítico*, *Deuteronômio*, *Provérbios*, *Eclesiastes* e *Eclesiástico*⁹ trazem julgamentos e condenações à mulher por diversos motivos, como o adultério, a falta de submissão, o fluxo menstrual, a virgindade e até mesmo por seu humor. O trecho a seguir encontra-se no livro de *Deuteronômio*, capítulo 22, versículos 20 e 21, e fala da desconfiança do marido sobre a virgindade da esposa:

Contudo, se a denúncia for verdadeira, se não acharem as provas da virgindade da jovem, levarão a jovem até à porta da casa do seu pai e os homens da cidade a apedrejarão até que morra, pois ela cometeu uma infâmia em Israel, desonrando a casa do seu pai. Deste modo extirparás o

⁹ O livro de *Eclesiástico* encontra-se nas traduções de bíblias católicas, sendo um dos livros desconsiderados pela versão da Bíblia Protestante, assim como os livros Tobias, Judite, Sabedoria, Baruc, 1 e 2 Macabeus (e partes de Ester e Daniel).

mal do teu meio (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1991, DEUTERONÔMIO, 22:20, 21).

O *Eclesiástico* por sua vez, fala da mulher insubmissa, comparando-a a maldição na vida do homem, lembrando do pecado original cometido por Eva e pelo qual – segundo as escrituras – ainda todas as mulheres respondem, conforme se lê:

Não há cólera que vença a da mulher, prefiro morar com um leão ou um dragão a morar com uma mulher perversa. A perversidade de uma mulher muda a sua fisionomia, obscurece-lhe o rosto como o de um urso. O seu marido senta-se entre amigos e contra a vontade geme amargamente. Pouca maldade é comparada com a da mulher, caia sobre ela a sorte dos pecadores. Como uma ladeira arenosa para os pés de um velho, assim é uma mulher faladeira para um marido tranquilo. Não te deixes prender pela beleza de uma mulher, não te apaixones por uma mulher. É motivo de ira, descaramento e grande vergonha uma mulher que sustenta o seu marido. Coração abatido, semblante triste, coração ferido: eis a obra de uma mulher má. Mãos inertes, joelhos vacilantes, assim é a mulher que não proporciona felicidade ao marido. Foi pela mulher que começou o pecado, por sua culpa todos morremos. Não dê saída à água, nem liberdade de falar à mulher má. Se ela não obedece ao dedo e ao olho, separa-te dela (ECLESIAÍSTICO, 13: 13-26).

Quando se trata da temática patriarcal, há de se estabelecer uma ligação entre a base que sustentava (ou sustenta) essa estrutura de poder social masculina, que tem seus princípios arraigados na Bíblia Sagrada, e o trajeto histórico percorrido desde o período da colonização do país até então. Sobre isso lembra-se que abafar a voz feminina sempre foi uma prática no Brasil desde o período da colonização. Emanuel Araújo (2011) disserta que

[...] das leis do Estado e da Igreja, com frequência bastante duras, à vigilância inquieta de pais, irmãos, tios, tutores, e à coerção informal, mas forte, de velhos costumes misóginos, tudo confluía para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiais (ARAÚJO, 2011, p. 45).

Assim, retornando ao romance em questão, destaca-se, no enredo da obra, o esforço de Maria Melona em seguir o modelo de mulher “honrada” esperado para a época:

Sempre mais adiantada e prestativa do que tio Filipe, caprichava em se arrumar ao gosto dele, em servi-lo agradada, lhe passando o carinho da cara satisfeita; só destoando desse compasso e virando fera mesmo, na hora de defendê-lo contra alguma injustiça encaminhada. Aí então... era um Deus nos

acuda! Fremia venenosa a venta esparrachada! E ai de quem levantasse o dedo, ou batesse a língua em cima de seu homem! (DANTAS, 1993, p. 69).

Mais uma vez destaca-se a força do narrador ao caracterizar Melona (isso se torna pertinente uma vez que a personagem quase não possui falas ao longo do texto) – o que, simbolicamente, torna-se mais um artifício que reitera a condição feminina, visto que é o outro que a conta, e não ela própria – o qual deixa transpassar, por meio de seu discurso, a sutileza de Melona enquanto esposa, ao mesmo tempo da existência de uma natureza forte, determinada e ardilosa.

Os dois se casaram e tiveram prosperidade durante certo tempo, o que causou inveja nos concorrentes de Filipe, os quais iniciaram burburinhos que colocavam em dúvida a fidelidade de Maria, alguns inclusive tentaram, fracassadamente, seduzi-la, no entanto ela se mostrava leal e fiel ao marido:

Dona de um calete bem fornido, ela não deu um só passo em falso, que não era da laia de prevaricar. Evitara até mesmo aqueles modos concedidos de mulher solteira, só para não dar pasto à maledicência, e pra levar ao ridículo os fulanos encarregados de emporcalhar a sã reputação (DANTAS, 1993, p. 69-70).

Como os comentários acerca da conduta de Maria Melona não tiveram o fim esperado, começou a se espalharem boatos de que os cavalos que Filipe amansava voltavam a choutar. A partir daí Filipe se mostrou desgostoso da vida que levava desde que se casara com Maria Melona, pois embora tivesse tido, por um tempo, prosperidade em seus negócios como cavalariano, as maledicências dos rivais de profissão, que o taxavam como trapaceiro, o desestabilizaram, e foi então que Maria, vendo seu homem entristecido e inclusive tratando-a mal, teve a ideia de reacender a grande paixão que ele tinha pela mala de metais, conforme se lê:

Danada de sabida e vendo a viola no caco, bem como a boa ocasião que se lhe oferecia – se apressou a ajudá-lo a tornar a ter fé na vida, arrancando o condenado do delírio para a pauta de seus brios, pela única fenda que restava: – Anda, Filipe! Cadê tua sina de caixeiro-viajante? (DANTAS, 1993, p. 72).

É pertinente destacar aqui o perfil solidário e cuidadoso de Melona enquanto esposa, que estava sempre atenta às necessidades do marido e pronta para o defender ou apoiar. Ora, que são essas características, se não exatamente o

esperado para o perfil de mulher casada daquela época, ou como uma guerreira, características daquela que luta por sua relação?

Filipe se animou com o apoio da esposa, além do mais, este era seu sonho desde criança, e no que ele acreditava piamente ser sua sina. No entanto, ele sentia que sua ida custaria caro, era como um pressentimento de que algo ruim fosse acontecer. E aconteceu. Assim que saiu de casa, aqueles que jogaram o nome de Filipe na lama não se deram por satisfeitos e foram atrás de Maria Melona, esperando que ela fosse infiel ao marido.

É certo que haviam cuspidos Filipe da praça, e por isso já se davam por pagos e por ganhos. Mas olhe que também eram machos! Não iam suportar a injúria e a direiteza de Maria Melona! Mulher afrontadora! E muito metida a besta! Chegara a hora de bater e se vingar! E tome-lhe assédio! E tome-lhe cantadas! Mas topam com uma honra inquebrantável. Com o marido longe, ela sabia que tinha de ser mais direita do que todas. A criatura virara uma muralha! Aí então os salafrários maquinam raivosos, dão meia-volta e vão missionar Coriolano, rapazinho já com boa leitura, mas sem nenhuma experiência em artes de homem com mulher. E então lhe entopem a cabeça de tanta encomenda malsã, de tanta safadeza inventada, que ele passou a viver numa abertura diabólica, contando as horas nos dedos, entregue de corpo e alma ao minuto do retorno de tio Filipe [...] (DANTAS, 1993, p. 76).

Sobre esse trecho é indispensável destacar a força inquebrantável de Maria Melona diante dos assédios pelos quais passou, além de sua destreza diante do papel de mulher casada que ocupava, características que, mais uma vez, a aproximam do modelo feminino esperado para a época, mas não como submissa, e sim, como dotada de capacidade e força para re-conduzir o seu parceiro na dificuldade, sustentada por uma “honra inquebrantável”.

Outro ponto importante a ser evidenciado é a inversão dos papéis no que diz respeito à expressão sexo frágil. Sem cair no erro do anacronismo, tampouco mesclar ficção com realidade, propõe-se uma pausa para reflexão sobre a discussão gerada em torno de uma suposta fragilidade masculina no que concerne ao seu ego. O trecho em evidência mostra que a macheza ilustrada por parte dos desafetos de Filipe, supõe, simultaneamente, uma fraqueza quando seus objetivos não são alcançados, passando estes então a ficarem furiosos com o não-sucesso de suas investidas diante da postura de Melona, o que os leva a apelarem para a invenção de uma história que pudesse manchar a reputação da moça, como uma forma de compensar o seu orgulho ferido.

Depois de algum tempo fora, ao chegar em casa, a primeira coisa que Filipe recebeu foi a notícia trazida por Coriolano, seu sobrinho, de que fora traído por Melona e, sem nem bem digerir o que acabara de ouvir, sentenciou: “– Ela já vinha de vento mudado! Enfim, agora disse pra que veio ao mundo...” (DANTAS, 1993, p. 77), e Maria Melona apenas foi embora, sem nem questionar a tomada de decisão de Filipe. Sobre essa passagem, trazemos à discussão as considerações de Menezes (2010) sobre a obra:

O marido encontra-se distante, em viagem, e o povo começa a comentar sobre os dois. Mas, em sua sociedade patriarcal e machista, ela se torna a grande punida por ser mulher. Uma espécie de Maria Madalena do sertão sem um Jesus Cristo para salvá-la e sem um ‘Conselheiro’ para orientá-la (MENEZES, 2010, p. 112).

É inevitável pensar, diante da leitura do texto, que Filipe desde o início da relação dos dois esperava por algo ruim no que concernia à postura de Maria, muito embora a trama aponte, todo o tempo, para uma outra construção, em que ela se reveste do papel de esposa, ocupando com maestria este lugar social, sem cometer nenhum deslize. No entanto, percebe-se, também, que para a sociedade da época, o discurso masculino apresentava uma força muito maior que a “postura” de uma mulher pudesse revelar de si.

Outro ponto que merece destaque aqui, acerca do fragmento apresentado, se refere ao comportamento de Melona ao ser colocada para fora de casa sem nem ao menos questionar o que estava acontecendo, mesmo ela estando certa de que tudo havia sido uma grande armação, pois tinha ciência de como havia se portado durante o tempo de casada – tanto diante dos olhares de Filipe quanto longe deles. Nesse momento da leitura, a participação do leitor é fundamental, uma vez que as obras literárias contribuem para este movimento de humanização, em que cada leitor, ao manter contato com determinada obra, evoca seus conhecimentos de mundo, suas subjetividades e contribui para que haja uma construção de sentido sobre o que foi lido.

Nesse ínterim, o leitor passa a questionar: por que Maria Melona não se impôs diante do ocorrido? Por que não questionou e defendeu sua própria honra, uma vez que sempre o fazia quando dizia respeito à honra de Filipe? O que houve com a força impetuosa que trazia dentro de si quando decidia lutar por algo? Maria Melona estava

feliz dentro do papel social com o qual havia sonhado por toda a sua vida? Para refletir acerca dessas perguntas, o papel do leitor é fundamental, pois assim se consolida a interação entre ele e a obra, a partir da qual o texto ganha significado.

Certo tempo depois do ocorrido, Coriolano se deu conta do que havia feito, soube que os homens que maldaram de Melona eram os mesmos que haviam tentado desviá-la do casamento e que, sem sucesso, decidiram inventar tal traição. Mas o que estava feito, estava. Neste trecho, atenta-se para o fato de que, mesmo sabendo que estava errado em sentenciar Maria Melona por um suposto adultério, Filipe não voltou atrás em sua decisão e tampouco foi procurá-la.

Diante de sua sentença, Maria que o esperava com enorme alegria depois do tempo que estiveram distantes, bem que poderia ter questionado os comentários, afinal, não passavam de fuxicos trazidos por um rapaz que nada – ou muito pouco – conhecia da vida entre homem e mulher. No entanto, ela não disse uma só palavra, arrumou uma pequena trouxa com seus pertences e pôs-se casa afora:

Mulher dilacerada! Sabia que daí pra frente estava perdida, solta no mundo execrada na mais suja ventania, indefesa na dentada dos cachorros; mas não deu o gosto de lhe ouvirem uma só palavra, que não aguentava se desculpar de tamanha injúria, se sabendo a mulher mais certa e mais honrada! (DANTAS, 1993, p. 79).

As características de uma sociedade regida pelo patriarcalismo se tornam evidentes quando se nota que a decisão pelo fim do casamento acontece unicamente por parte de Filipe, não sendo dado o direito de voz à Maria, que foi expulsa de casa sem rumo, infeliz e injustiçada.

Como possíveis respostas aos questionamentos supracitados, talvez Melona não tenha se imposto diante da decisão, escolhendo não defender sua honra ou contar sua versão para Filipe por submissão, por aceitar a decisão de seu esposo, ou ainda por pensar ser inútil relutar contra a maledicência do povo. Para defender seu marido não lhe faltava força tampouco disposição, no entanto quando fora necessário para si, ela não demonstrou outra atitude se não a aceitação, o que nos leva a questionar a sua satisfação em ocupar o papel social de esposa, com o qual sempre sonhara e buscava desempenhar de maneira honrosa.

Muito tempo depois da separação dos dois, Coriolano se deparou com o bando de Lampião, e qual a sua surpresa em encontrar entre os cangaceiros, a própria Maria Melona, no entanto, vestida como homem. Nas palavras de Coriolano:

Quase cai de costas com o avantesma de um cangaceiro, de cara num esgar defeituosa, uns ares encardidos e tudo o mais derreado por via de algum castigo! [...] Minha Mãe de Deus!... Estrela da Manhã! [...] E não é que é mesmo Maria Melona, de punhal, calça e fuzil, bem mudada em homem macho, e me trazendo, sob a casca avariada de tanta ruína, o atestado certinho de sua antiga alegria? (DANTAS, 1993, p. 105).

Sobre a motivação que levou Maria Melona a ingressar no cangaço, Menezes (2010) propõe a seguinte análise:

Renegada, ela recusa as opções que a sociedade lhe oferece, traveste-se de homem, entra para o cangaço. Ao ingressar no bando de Lampião, um 'Barrabás', que se refugia no banditismo em um misto de reação e protesto contra uma sociedade latifundiária, conservadora e excludente, ela consegue romper duplamente com as regras estabelecidas: a da sociedade e do cangaço (MENEZES, 2010, p. 112).

Neste momento da trama, Maria Melona aparece já travestida de homem, como jagunço do bando de Lampião, ápice na leitura da obra, uma vez que isso não era esperado. Coriolano foi recrutado pelo próprio Lampião para prestar serviços para o bando, remendando as botinas e os artefatos usados por eles, assim, neste tempo pode conversar em particular com Melona, que embora no início relutante, acabou por contar-lhe como viveu depois da separação com seu tio e como foi parar no meio do bando de Lampião, explicando que ali ninguém sabia sobre sua verdadeira identidade, e a conheciam como Zé Queixada. Em diálogo entre os dois, Coriolano, com medo, se desculpa pela injustiça por ele cometida:

– Culpa me ponha, dona Maria, mas má tenção não tive não. – Se eu lhe pego de bom jeito naquela quadra, ia era lhe cortar a língua afiada, seu caluniadorzinho safado! Mas enfim – completa Maria Melona num maneio de cabeça – a desgraça foi feita e pronto! Não vale a pena remexer no que não presta. Mas tem uma coisa: não conte a ninguém que sou mulher! Se bater com a língua nos dentes, já sabe, eu apronto a sua morte, dou cobro à sua vilania! Meu nome aqui é Zé Queixada (DANTAS, 1993, p. 109).

Numa das poucas falas da personagem no enredo da obra, Melona se mostra agora dona de uma força e determinação antes desconhecida, quando ela ainda

tentava se encaixar no papel social de esposa honrada. No entanto a personagem não apresenta aqui o motivo pelo qual decidiu fazer parte do bando, o que se constata, contudo, é que ela o faz voluntariamente, traço apontado por Oliveira (2005) como característico do *topos* analisado, segundo a autora: “quando a donzela guerreira é levada a se separar do *corpus* social a que pertence, ela o faz voluntariamente, visando a um fim bem específico, que é o da ocultação da sua condição feminina” (OLIVEIRA, 2005, p. 81).

Passados alguns episódios da trama, o bando de Lampião foi parar na estalagem de Coriolano em busca de comida. Lampião reconheceu Coriolano e disse saber também de um cavalariano chamado Filipe, o qual ele intimava para que guiasse seu bando por um caminho alternativo. Neste momento ocorreu um conflito em que Zerramo, amigo de Filipe que também estava no local, pediu para ir no lugar do amigo, mas Lampião não se agradou de sua ousadia, e durante uma luta entre os dois, Zerramo levou um tiro de um dos capangas do bando. Durante o calor do conflito, surgiu do meio dos cangaceiros uma guerreira, chamada Saitica, que puxou Filipe para a garupa de seu cavalo,

E quem se arrisca a salvar o tio Filipe? É aquela guerreira, Saitica, que ia com o bando visitar um filho em Serra Negra. É a mesma arrojada Maria Melona, que também fora por um tempo Zé Queixada, perdida de nome em nome numa ruma de estradas à cata de preservar, no desamparo deste mundo emborcado, o remoído calete de animosa mulher [...] Mulher tirana, mas também compadecida, fêmea voraz para o moderado apetite de seu homem, mas aqui doando a própria vida a favor dele. Mulher chagada para os senhores e senhoras de lisura, mas pura como um arcanjo, sem esperteza de qualquer conveniência. Não passa de uma torna-vingem, escaldada dos homens linguarudos que a meteram numa terrível inferneira (DANTAS, 1993, p. 207).

Aqui, Maria Melona se apresenta como uma mulher guerreira do bando de Lampião, e não mais travestida de homem. Essa dupla participação feminina no cangaço, lugar delimitado apenas aos homens, é analisada por Menezes (2010) quando este disserta que

O cangaço, desde a sua origem, esteve ligado à questão da masculinidade. Apenas homens podiam fazer parte dos bandos. A liberdade de atuação exigia que o cangaceiro não se sentisse preso a quase nada, de modo que os valores defendidos por eles foram sendo transmitidos àqueles que, encantados com a liberdade de atuação ou fugindo de alguma perseguição, entravam para suas fileiras. Desse modo, é compreensível o porquê da transformação de Maria Melona em Zé Queixada. Esta é a possibilidade

aventada no romance *Os desvalidos* para inserir uma mulher no cangaço antes da entrada de Maria Bonita. Esta seria a responsável pela revogação da lei que proibia a presença feminina entre os cangaceiros (MENEZES, 2010, p. 106-107).

Percebe-se que Melona, ao ser recebida por Lampião como a guerreira Saitica, quebra com paradigmas relacionados à presença feminina no cangaço. No entanto, para merecer um lugar no bando, ela antes precisou provar (como homem) sua força e audácia como cangaceiro, o que, em certa medida, a aproxima da personagem Martina Chapanay no conto já citado, que guerreia assumindo a identidade feminina, contudo precisa provar um eterno comportamento masculino, mostrando em tudo o que faz ser igual ou superior aos feitos dos *gauchos* de seu bando.

De volta à obra de Dantas, no reencontro com Filipe, Melona contou toda sua trajetória até ali, que voltou para Rio-das-Paridas atrás dele, mas que não o encontrou. Revelou então que quando partiu, colocada para fora de casa por ele, estava esperando um filho, que agora já era um homem adulto. Fica claro o motivo pelo qual ela decidiu fazer parte do bando de Lampião, quando esta demonstra em seu discurso que não sabia mais como viver sem Filipe, conforme se lê:

Correra mundos... vagara pela vida abjurada... entrara no cangaço, primeiro se fazendo de homem, e só depois como mulher se dera a conhecer, quase perdendo a vida por esse afrontamento, que Virgulino, ofendidão, relutara e relutara em perdoar; matara aí uns macacos, sete vezes fora baleada – tudo por desgosto desse mundo sem Filipe, por desespero de achá-lo, ou mais depressa morrer... A rosa do olho amarelo outra vez aqui crepita, trespassada no olhar do homem seu, agora duro e vidrado! Em vão lhe dirá o que fora a sua vida agonizante... as promessas que fez, as estradas que andou, as mandingas encomendadas, tudo hipotecado em busca dele, movida pela fé de o rever! Mulher desamparada, pulando de mão em mão, carregando na barriga o filho que os dois geraram, parido em Serra Negra, pra onde ela ia visitá-lo, homem já feito, sem parecença com a mãe, mas tendo a cara do pai. E ainda de quebra, o mesmo veludinho entremeado na voz (DANTAS, 1993, p. 208).

Neste trecho Melona revela que Lampião descobriu sua falsa identidade de Zé Queixada e que ela quase perdeu sua vida por isso, mas que depois de tanto relutar, ele deu o seu perdão e desde então ela se mostrava como uma guerreira mulher, Saitica. A partir da descrição da próxima cena, percebe-se claramente que Maria ainda é apaixonada por Filipe, no entanto, ele não retribui em nenhum momento a nenhuma das tentativas dela em conversar ou trocar carícias. Estava em choque. Então ela, que

depois de tentar se declarar para seu amor, recobra a lucidez, e em desespero toma consciência da desgraça:

Aloja-lhe a cabecinha partida na pelanca dos peitos murchos como uma mochila vazia, onde um dia ele fungara assanhado, bebendo, na cava da peitaria, o seu alento de homem. Ela fala... fala... agarra-o pelos ombros, beija-lhe nos olhos tentando afervorá-los. E o seu Filipe aí ausente, desinteirado de si, a ponto de não bulir uma só prega da pestana, nem mesmo quando Maria Melona se dá conta da própria perdição, e arqueja carpindo a crua dor, berrando o desespero na voz afolozada pelo repuxado da bochecha, onde em moça lhe sorria vadiando a pinta menineira! (DANTAS, 1993, p. 208-209).

Pouco depois, já no fim do romance, se apresenta o fatídico fim de Maria Melona:

Filipe caiu na mão da foça volante, que o amarrou a nó-de-porco a dois passos da mulher desarvorada, que a gritos, coices e dentadas, serviu de pasto a todo um batalhão, estuprada ante seus olhos vidrados, para depois ser retalhada a facadas, oferecida de bandeja aos urubus (DANTAS, 1993, p. 216).

O fim trágico da personagem revela sua impotência diante do bando de Lampião, que traído no momento em que ela decide proteger Filipe, decreta a sua morte. Mais uma vez, percebe-se que Maria Melona decide defender seu amado, como lhe era costumeiro durante a vida de casada, mesmo tendo Filipe acreditado nas mentiras do povo e mesmo ela sabendo que isso lhe custaria a própria vida. Estaria no amor sentido por Maria a fraqueza que sempre a colocava vulnerável, ou seria esse o motivo da grande força que a motivava a lutar por aquilo que acreditava?

A forma brutal com que Melona foi agredida, estuprada, retalhada e por fim servida aos urubus finda a saga desta guerreira no romance, personagem que se apresentou de tantas maneiras distintas durante as descrições do narrador, mas que sempre manteve seu principal traço de personalidade: sua força e ousadia. Maria Melona lutava por aquilo que queria, sempre em busca de algo que fizesse sentido em sua vida: fosse o casamento, o cangaço, ou seu amor por Filipe.

Menezes (2010) expõe, acerca das motivações de Melona, que

Dentro dessa discussão torna-se importante perceber como Maria Melona respondeu à demanda de sobreviver em um mundo patriarcal que se sustentava sob a égide da violência. A morte simbólica dessa mulher e o nascimento de um novo personagem, Zé Queixada, foram para ela uma

alternativa plausível. Ela, diante do mundo dos coronéis e dos cangaceiros, despiu-se de sua condição de mulher e assumiu a única alternativa que lhe restara: tornar-se um cangaceiro. De modo geral, a decisão foi tomada a partir de um sentimento de opressão. Ela se sentiu oprimida pela vida e por seus pares tinha agora poucas opções, dentre as quais se encontrava a prostituição. Entretanto, para desviar-se dessa opção e sobreviver, ela se traveste de cangaceiro, já que naquele momento a atuação no cangaço era proibida para as mulheres. Esta opção, consoante consigo mesma, retira a tensão entre o Outro – desejo de fora, o desejo da sociedade – e do supereu (MENEZES, 2010, p. 106).

É importante refletir, nesse viés, sobre a condição do povo retratado na obra e, também, sobre o contexto sócio-histórico vivenciado por ele. Trata-se de um povo desvalido, miserável e decadente que apenas sobrevivia em uma região fadada à miséria por questões políticas de má distribuição de renda. Que alternativas tinha Melona ao ser colocada para fora de casa pelo marido com um filho no ventre, a prostituição ou as esmolas? Esses fatores devem ser levados em consideração ao pensarmos em uma possível motivação que a levou a usurpar a figura masculina de Zé Queixada no cangaço, uma forma de resistência ou talvez de sobrevivência. Costa (1994) também propõe uma análise acerca do “desejo” que movia a personagem:

Essa postura do narrador, prismatizando a figura ficcional e criando subterrâneos de sentidos para as pessoas históricas aparece também na excepcional criação de Maria Melona – também ela múltipla: Zé Queixada e Saitica – protagonista de uma saga de sedução, amor e morte. Maria Melona, uma Diadorim de cabeça para baixo no seu exterior, mulher que se traveste em homem para voltar a ser – Diadorim restituída – um abismo de paixão vital e movediça, envolvendo e abrigando o amor único e titubeante de Filipe (COSTA, 1994, p. 26-27).

Assim, a partir da história de Maria Melona, conclui-se que a personagem – desde o início de seu romance com Filipe – tenta se encaixar no modelo de mulher esperado pela sociedade. No entanto, percebe-se que mesmo com seu esforço em fazer tudo aquilo que era considerado “direito” para uma mulher casada, os boatos, cochichos e as histórias inventadas a seu respeito falaram mais alto que sua postura, sendo esta, lançada à própria sorte, tendo ainda um filho para criar.

Desse modo, diante da caracterização da figura da donzela guerreira, evidencia-se aqui a personagem Maria Melona como possível pertencente a esse *topos*, uma vez que ela – a partir da desventura de ser mandada embora de casa por uma mentira sobre sua conduta – não se mostra como uma mulher frágil, muito pelo

contrário, demonstra grande força em se travestir de homem e ocupar uma posição de respeito que jamais provaria enquanto mulher. Oliveira (2005) diz que

[...] Diante de uma donzela-guerreira, coube ao desvalido Coriolano experimentar do próprio medo para comprovar que sua tia Maria Melona nada tinha da suposta fragilidade atribuída às mulheres, embora essa fragilidade fosse uma das 'verdades' mais caras às exigências da cultura patriarcal, como universo propício à figuração desse *topos* (OLIVEIRA, 2005, p. 41).

No entanto ao tentar acomodar Maria Melona na descrição de donzela guerreira apontada por Galvão (1998), percebe-se que a personagem em questão não cumpre com todos os requisitos para ser classificada como tal. A composição da personagem conta com variações evidentes, como ter sido casada, ter um filho e, o motivo que a leva para o campo de batalha – no livro representado como o sertão nordestino –, não ser representar a figura de seu pai.

Mesmo sendo essas variações, as quais distanciam Melona da figuração da donzela guerreira, evidentes, também são os motivos que a aproximam desse *topos*. Diante de um problema que tira dela todas as suas possibilidades de ser próspera e aceita em uma sociedade regida pelos princípios patriarcais, ela busca, ao se travestir de homem e assumir um papel masculino, um *status quo* de respeito e aceitação, o qual não alcançaria enquanto mulher. E é exatamente este o cerne da donzela guerreira apresentado nos estudos de Galvão (1998) e de Oliveira (2005), no entanto, daria ele conta de caracterizar uma personagem em determinada figuração literária, mesmo tendo esta, peculiaridades inegáveis que a afastam do *topos* em questão?

2.1 LUKÁCS E BAKHTIN: AS CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE

Francisco Dantas é um escritor brasileiro reconhecido por seu trabalho sobre a identidade nacional, dando ênfase à condição social do povo marginalizado, seus costumes, variações linguísticas e, em especial na obra em estudo, à decadência do povo nordestino. Segundo Fonseca (2007)

Esse escritor sergipano é conhecido como “o operário da linguagem”. Ele costuma narrar em seus textos as multiplicidades de situações que a vida contemporânea propõe e usa como espaço físico o sertão, porém esse local é sempre demarcado através de um olhar renovado (FONSECA, 2007, p. 16).

Escrever a partir de um viés nacionalista exige sensibilidade e minúcia de quem o faz, pois se tratando do povo brasileiro, não se pode afirmar uma homogeneidade nem a partir de questões climáticas, econômicas, linguísticas ou culturais. Há uma pluralidade nacional que deve ser respeitada, e é o que Dantas propõe ao construir suas obras, de acordo com Fonseca (2007)

[...] é sabido que nenhuma identidade é composta por uma mistura homogênea. Os elementos que compõem a expressão linguística dos escritores contemporâneos e que também são encontradas na obra de Dantas, como o requinte, a formalidade, a linguagem popular e os ditos populares se completam e se chocam no texto. O que conclui o trato que o autor dá às palavras, voltando-se para a própria mensagem, para a melhor seleção e combinação dos vocábulos. Efeito que causa mais prazer à leitura e garante a retratação da identidade nacional em sua obra. O leitor se enxerga como compatriota dessa nação, usuário dessas expressões, ser vivente desse meio e desse tempo. Essa receptividade correlaciona Literatura, Nacional e Identidade (FONSECA, 2007, p. 20).

Ainda nas palavras de Fonseca (2007):

Não dá para se ter certeza do que está por trás de jogo de vozes. Dantas situa através das lentes dos narradores e do protagonista uma visão desenganada da existência, fonte do humor difuso. Ele apresenta um mundo onde a brutalidade e a astúcia trazem as máscaras da coragem e da honra. Representa um solo fértil de imaginação, um povo místico que herdou de sua formação (negro+índio) um estado de magia. E da fusão desse misticismo com a estética de tensão transfigurada do romance, esse trabalhador da forma, metamorfoseia a Identidade Literária Nacional com uma narrativa pitoresca (FONSECA, 2007, p. 21).

Desse modo, o romance *Os Desvalidos* (1993) possibilita uma leitura reflexiva sobre a decadência do povo sertanejo no período que abarca o fim do Século XIX e início do Século XX, marcado profundamente – na região nordestina – pelo coronelismo e pela miséria vivida pelo povo, resultado de profundos problemas sociais e políticos, como a má distribuição de renda e falta de infraestrutura básica.

Como a presente pesquisa se propõe a comparar duas personagens de obras de gêneros distintos, Maria Melona, do romance nacional *Os Desvalidos*, de Francisco Dantas, e Martina Chapanay, do conto argentino *El Maestro y la Reina de las Amazonas*, de Maria Rosa Lojo, se faz necessário trazer à baila considerações acerca de teorias do romance e do conto (esta, a ser tratada no item 3.1). Segundo Carvalhal (2006): “Desse modo, ao lermos um texto, estamos lendo, através dele, o gênero a

que pertence e, sobretudo, os textos que ele leu (aí não exclusivamente literários) (CARVALHAL, 2006, p. 55).

A começar com o gênero romance, apresentam-se aqui considerações de Georg Lukács, em sua obra *Teoria do Romance* (2000). Segundo o filósofo, o que o mundo grego apresentava como epopeia clássica era um gênero que refletia os sentimentos e pensamentos da humanidade daquela época, em que homem e universo coexistiam de maneira harmoniosa e as relações entre as divindades e a humanidade eram o que sustentava esse equilíbrio. Assim, o homem grego não conhecia a solidão, e a epopeia dava forma a uma totalidade da vida, homogênea, equilibrada e fechada em si mesma. Com o passar dos séculos, ao sair de cena, a epopeia deu lugar ao romance, que seria marcado pelo rompimento dessa harmonia entre sujeito e universo, pois a totalidade da vida – retratada na epopeia – já não era mais evidente, no entanto, havia a busca constante pela totalidade extensiva da vida, ainda que em meio a um ambiente fragmentado. De acordo com Lukács (2000),

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Nesse ínterim, segundo Lukács (2000), o gênero romance traz como herança da epopeia o objetivo de dar forma à totalidade extensiva da vida, o que é exatamente o oposto do objetivo da tragédia, que seria dar forma à totalidade intensiva da essencialidade. No entanto, como o romance daria conta desse fim, uma vez que não há mais cisão entre o sujeito e o mundo, não havendo uma totalidade? É exatamente nessa característica contraditória que Lukács aponta para a grandeza estética do romance: “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2000, p. 60). Ainda sobre a ideia de totalidade, o filósofo pontua que “O romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio – alturas que o indivíduo épico jamais pode alcançar” (LUKÁCS, 2000, p. 84).

Segundo Goldmann (1976)

[...] o romance caracteriza-se como a história de uma pesquisa de valores autênticos de um modo degradado, numa sociedade degradada, degradação que, no tocante ao herói, manifesta-se principalmente pela mediatização, pela redução de valores autênticos ao nível implícito e ao seu desaparecimento enquanto se apresentam como realidades manifestas. É evidente que se trata de uma estrutura particularmente complexa, e seria difícil imaginar que ela pudesse ter nascido um dia da escrita invenção individual, sem fundamento algum na vida social do grupo (GOLDMANN, 1976, p. 15).

Por não haver a presença das divindades, o ser humano presente no romance fica à mercê de sua própria sorte, passando a protagonizar conflitos com o espaço e com a própria realidade. Desse modo surge um herói solitário que se sente menor que o mundo, não há uma adequação entre aventura e interioridade, caracterizando-se como um herói problemático de caráter degradado, que não se sente capaz para buscar suas próprias realizações pessoais. Ainda de acordo com Goldmann (1976)

De fato, a criação do romance como gênero literário nada tem de surpreendente. A forma extremamente complexa que representa na aparência é aquela em que os homens vivem todos os dias, uma vez que são obrigados a procurar toda a qualidade, todo o valor de uso, de um modo degradado, pela mediação da quantidade, do valor de troca, e isso numa sociedade onde todo o esforço para se orientar diretamente no sentido do valor de uso não teria outro resultado senão engendrar indivíduos também degradados, mas de um modo diferente – o do indivíduo problemático¹⁰ (GOLDMANN, 1976, p. 8).

Emerge assim, um conflito entre as aspirações e intenções deste, e é essa dualidade responsável por caracterizar o herói, que também será chamado por Lukács como herói demoníaco, que se configura como o oposto do herói da epopeia, uma vez que está em constante conflito com o mundo, estando longe dos deuses, não apresentando reflexões ante suas aventuras, apenas lançando-se em busca de seus ideais, como podemos pensar na personagem Maria Melona.

A alma do herói repousa, fechada e perfeita em si mesma, como uma obra de arte ou uma divindade; mas essa essência só pode exprimir-se no mundo exterior em aventuras inadequadas, que apenas para o enclausuramento maníaco em si mesmo não têm poder de refutação; e seu isolamento, à semelhança de uma obra de arte, separa a alma não somente de cada realidade externa, mas também de todas as regiões na própria alma não aprisionadas pelo demônio [...] E essa estrutura da alma tem de atomizar completamente a massa possível de ações [...] Assim é que a rigidez da

¹⁰ “A forma de romance que Lukács estuda é a que caracteriza a existência de um herói romanesco por ele definido, com muita felicidade, na expressão herói problemático” (GOLDMANN, 1976, p. 8).

psicologia e o caráter da ação, atomizado em aventuras desoladas, condicionam-se mutuamente e permitem revelar com toda a clareza desse tipo de romance: a má infinitude e a abstração (LUKÁCS, 2000, p. 102-103).

Para Lukács, a objetividade épica seria característica inerente à forma do romance, no entanto, esta é, a todo momento, contradita nesse gênero, uma vez que o indivíduo solitário vive sua subjetividade. Assim, é por meio da ironia que o romancista encontra meios para restaurar – em parte – a objetividade do mundo fragmentado.

O herói demoníaco apresentado por Lukács está sempre em busca da totalidade da vida, no entanto, devido aos conflitos entre a exterioridade e sua interioridade, não consegue fazê-lo, pois traz consigo questionamentos maiores que as respostas que o mundo exterior pode oferecer, tornando problemático o sentido de sua existência. Assim, a personagem Maria Melona, depois de ter sido rejeitada por Filipe, parte para um mundo cheio de conflitos no intuito de buscar algo que estava perdido, um sentido que pudesse torná-la inteira, algo que fizesse sentido naquele mundo em que ela não se encaixava, por ser como era, uma mulher guerreira, que mesmo dentro de um papel social a ser assumido, reconfigura, sem perder sua essência, crenças e posicionamentos.

Para Mikhail Bakhtin, em sua obra *Epos e romance* (1988), o romance é uma forma de expressão inacabada que apresenta uma constante evolução, assim como o homem, sendo, portanto, difícil estabelecer uma teoria do presente gênero. Desse modo, o crítico não apresenta uma definição que o limite a uma forma determinada, pois em suas palavras

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas (BAKHTIN, 1988, p. 397).

Ainda segundo o crítico,

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode

compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele (BAKHTIN, 1988, p. 400).

Dessa forma, Bakhtin (1988), embora não apresente uma forma única e acabada do romance, dá pistas em seu texto sobre suas particularidades, atentando para algumas especificidades do gênero que o tornam único e, repetidas vezes deixa evidente que a grandeza do romance ultrapassa os lindes da crítica literária constituída até então. Acerca de suas considerações sobre o romance, ele pontua que “certamente, não é uma teoria do romance [...], Mas, não obstante, elas testemunham sobre a natureza do romance como gênero não menos, senão até mais que as teorias do romance existentes (BAKHTIN, 1988, p. 403). Segundo o crítico,

1. O romance não deve ser ‘poético’ no sentido pelo qual os outros gêneros literários se apresentam como tais; 2. O personagem do romance não deve ser ‘heroico’, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços inferiores, quanto os elevados, tanto os cômicos, quanto os sérios; 3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida; 4. O romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo (BAKHTIN, 1988, p. 402-403).

Acerca da estruturação do gênero, Bakhtin apresenta três elementos básicos que o distingue dos demais gêneros existentes:

Aponto três dessas particularidades fundamentais que distinguem o romance de todos os gêneros restantes: 1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado (BAKHTIN, 1988, p. 403-404).

Assim, ele apresenta, na sequência, uma comparação entre os gêneros epopeia e romance, atentando para traços distintivos entre os dois, como a existência de um passado pronto e acabado no primeiro e um plurilinguismo existente entre a língua e o objeto constitutivo do segundo

Neste mundo ativamente plurilinguístico entre a língua e o seu objeto, ou melhor, o mundo real, estabelecem-se relações totalmente novas, que trazem

enormes consequências para todos os gêneros constituídos, formados na época de um unilinguismo fechado e surdo (BAKHTIN, 1988, p. 405).

Ainda sobre o romance, o crítico pontua que este

[...] está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários etc. Não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o ator da imagem do autor) redonda em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas mútuas relações dialógicas e nas combinações híbridas (BAKHTIN, 1988, p. 417).

Apontando para esse viés, Souza (2007) pontua que o romance *Os Desvalidos* “apresenta uma releitura da história sobre o cangaço e o cangaceiro, usando o entrecruzamento dos discursos histórico e ficcional para propor uma revisão da história, isto é, de como foi contada pelos meios oficiais” (SOUZA, 2007, p. 99). Nas palavras de Walter Mignolo (1993 apud SOUZA, 2007),

no caso do romance contemporâneo, a imitação do discurso historiográfico e antropológico provém de uma oposição aos discursos antropológicos e historiográficos que criaram uma imagem da história ou de comunidades marginalizadas que o romancista procura corrigir ou, pelo menos, enfrentar (MIGNOLO, 1993, p. 133 apud SOUZA, 2007, p. 98-99).

Nesse ínterim, o trabalho de Dantas na composição da obra em estudo é o de mesclar personagens e pano de fundo histórico com um discurso ficcional, a fim de que essa combinação apresente uma nova possibilidade para a realidade vivida no início do século XX no sertão nordestino.

Joseph Campbell, na obra *O herói de Mil Faces* (1997), apresenta a trajetória do herói em três fases distintas: a partida, a realização e o retorno. De acordo com Campbell, uma aventura pode começar a partir de um erro, que, como bem pontua o autor, não pode ser compreendido como mero acaso. De acordo com o pensamento freudiano, o autor pontua:

Eis um exemplo de um dos modos pelos quais a aventura pode começar. Um erro – aparentemente um mero acaso – revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas. Como Freud demonstrou, os erros não são um mero acaso; são, antes, resultado de desejos e conflitos reprimidos. São ondulações na superfície da vida, produzidas por nascentes inesperadas. E essas nascentes podem ser muito profundas, tão profundas quanto a própria alma. O erro pode equivaler ao ato inicial de um destino (CAMPBELL, 1997, n. p.).

Assim, refletindo a trajetória de Maria Melona, pode-se entender que o conflito gerado na chegada de Filipe a partir de sua atitude em acreditar no que ouvia sem nem mesmo pedir que ela contasse sua versão da história, pode ser considerado, de acordo com as reflexões de Campbell (1997), como o chamado da aventura, sendo o cangaço e o bando de Lampião aqui, o seu arauto.

Esse primeiro estágio da jornada mitológica que denominamos aqui 'o chamado da aventura' significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis (CAMPBELL, 1997, n. p.).

Uma possível análise, a partir das considerações de Campbell (1997), é que para Maria Melona essa região se configura como o cangaço nordestino do final do século XX, mais precisamente, no bando de Lampião, onde ela experimentaria uma vida diferente daquela que levava até então, desfrutando das “regalias” provadas pelos homens pelo simples fato de serem homens em uma sociedade patriarcal, vivendo/experimentando o lugar do outro, justamente o outro que lhe trouxe dor e sofrimento. E, como homem, ela não apenas se travestiu, mas agiu; contudo, ao despir-se da carcaça masculina, Maria Melona se efetiva e se configura como a guerreira Saitica, uma valente mulher guerreira.

3 O RESGATE DA MEMÓRIA DA LENDÁRIA MARTINA CHAPANAY EM *EL MAESTRO Y LA REINA DE LAS AMAZONAS* (2001), DE MARÍA ROSA LOJO

*“Fue la gaucha-gaicho, la mujer-hombre, arrojada
y valiente.
Fue la gaucha rebelde que se convirtió en mujer
samaritana.
Fue la gaucha cerril que se convirtió en santa
gaucha.
Fue el gaicho de la región andina y de la travesía.
Martina Chapanay fue expresión del valor y
capacidad de la mujer de la travesía¹¹”.*
(José Casas)¹²

A obra *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), de María Rosa Lojo, apresenta um compilado de 14 contos que têm como principal característica a mescla entre história e ficção, apresentando, além de o pano de fundo histórico em seus enredos, também a participação de algumas figuras históricas que permeiam a memória coletiva da população argentina. Os contos vão além do que a História positivista construiu como discurso hegemônico, pois são criados, por meio de enredo ficcional, novas possibilidades de se contar como se constituiu a identidade do povo argentino. Dessa forma, utilizando uma linguagem amena e fluída, que se aproxima do espanhol utilizado cotidianamente pelos falantes hispano-americanos, a autora apresenta uma releitura crítica de um período extremamente relevante para a construção identitária do povo argentino. De acordo com Fleck (2013),

a leitura do romance histórico consiste numa sobreposição de diferentes visões de um mesmo passado. Passado este que já foi reconstruído pelo historiador – e que chega até nós por meio de seu discurso assertivo científico –, pelo romancista – cujo discurso é, normalmente, desmistificador – e que, no ato da leitura, deverá ser da mesma forma reconstruído, interpretado e compreendido pelo próprio leitor. Seu *background* é de suma importância, pois esta sua (re)leitura requer uma participação extraordinária dos conhecimentos acumulados ao longo da vida. O que se deve considerar neste caso é que todas as leituras serão hipóteses sobre o passado. História e literatura se distinguem, deste modo, pelo tipo de leitura que tentam provocar (FLECK, 2013, p. 6).

¹¹ Nossa tradução livre: Foi a gaucha-gaicho, a mulher-homem, ousada e valente. Foi a gaucha rebelde que se transformou em mulher samaritana. Foi a gaucha selvagem que se tornou santa gaucha. Foi o gaicho da região andina e da jornada. Martina Chapanay foi expressão de valor e capacidade da mulher da jornada.

¹² Disponível em: <https://fernandolizamamurphy.com/2016/10/16/martina-chapanay-bandolera-cuyana/> - consulta maio de 2020.

Quanto à organização da obra, ela traz uma linearidade temporal que parte do momento da conquista da América, por volta de 1500, depois abarca o período da fundação da nação argentina, a partir dos fatos apresentados pelo discurso hegemônico, se findando nos tempos modernos, em 1900. Essa organização permite que o leitor tenha uma visão ampla de como sucederam alguns fatos da história argentina, a partir de enredos ficcionais que envolvem figuras históricas.

Segundo Biancato e Fleck (2018b),

Essa linha temporal cronológica permitirá à escritora embarcar no projeto da (re)territorialização do espaço ocupado pelo discurso eurocêntrico, com perspectivas diferenciadas daquelas consagradas na história e o arraigamento identitário de um povo híbrido e mestiço, constituindo, assim, um sentimento de pertença entre a grande multiplicidade cultural reinante nessa territorialidade geográfica e simbólica (BIANCATO; FLECK, 2018b, p. 62-63).

Desse modo, o conto *El Maestro y la Reina de las Amazonas* (2001) traz como protagonista a personagem Martina Chapanay, que se caracteriza como uma representação da personalidade histórica do imaginário nacional argentino, que tem sua história reproduzida oralmente desde o século XIX por meio de lendas e também por várias obras literárias, conforme descreve Fanchin (2014):

*Martina Chapanay forma parte del folclore cuyano desde el siglo XIX. Pedro Desiderio Quiroga en 1865 y Pedro Echagüe en 1894 fueron los primeros autores que recopilaron referencias transmitidas oralmente y editaron sendas novelas. A partir de esos relatos ficcionales se ha continuado construyendo el imaginario popular de esta cuyana, en prosa, poesías y canciones, cada vez más difundido por las nuevas tecnologías comunicacionales*¹³(FANCHIN, 2014, p. 119).

Chapanay tem sua história recriada e recontada por diversos autores, o que causa, muitas vezes, desencontros de informações sobre sua vida, no entanto, o que se mantém em todas as obras conhecidas é a sua essência, conforme aponta Fanchin (2014): “*Las distintas versiones que han aparecido, aunque presentan datos*

¹³ Nossa tradução livre: Martina Chapanay faz parte do folclore de Cuyo desde o século XIX. Pedro Desiderio Quiroga em 1865 e Pedro Echagüe em 1894 foram os primeiros autores a coletarem referências transmitidas oralmente e editarem romances. A partir desses relatos ficcionais, a imaginação popular desta cuyana continuou a ser construída, em prosa, poesias e canções, cada vez mais divulgada pelas novas tecnologias comunicacionais.

*discordantes y a veces hasta incongruentes, siempre resaltan su arrojo y valentía*¹⁴ (FANCHIN, 2014, p. 120).

O estudo intitulado *La leyenda de Martina Chapanay*, de Susana Chertudi (1971), apresenta transcrições de 17 versões folclóricas transmitidas oralmente sobre a história de Martina Chapanay, em pesquisa datada de 1965, apoiada pelo Instituto Nacional de Antropologia da Argentina. “*Transcribimos seguidamente 17 versiones procedentes de la Colección de Folklore y la información obtenida en el curso de un viaje de investigación antropológica de campo a la provincia de San Juan [...]*”¹⁵ (CHERTUDI, 1971, p. 224). Muito embora as versões apresentem enredos diversos – se atendo a momentos e passagens distintos da vida de Chapanay presentes no imaginário popular – observa-se que as características pessoais são recorrentes quando descrevem Martina. Seguem trechos de alguns destes relatos:

*Versión nº 2. Martina Chapanay. (CF, Mendoza, legajo 118). Creo que nació en San Juan. Fue sirvienta en una casa de familia acomodada. Ignoro cómo vino a convertirse en jefe de salteadores de caminos. [...] La Martina era tan jinete como cualquiera de sus gauchos¹⁶, fumaba y bebía como ellos [...]*¹⁷(CHERTUDI, 1971, p. 224).

*Versión nº 3. Martina Chapanay. (CF, San Juan, legajo 1). Dice Cabañas que conoció a Martina Chapanay, mujer extraordinaria que desde pequeña se caracterizó por sus instintos varoniles, vistiendo como un gaucho sin que jamás la arredraran los peligros más inminentes. Manejó con habilidad tanto el facón como el trabuco, las boleadoras, el lazo, etc., e hizo una vida de bandolero durante 40 años, recorriendo los campos, saqueando a cuanto viajero encontraba [...]*¹⁸(CHERTUDI, 1971, p. 225).

¹⁴ Nossa tradução livre: As diferentes versões que apareceram, embora apresentem dados discordantes e às vezes até incongruentes, sempre destacam sua coragem e valentia.

¹⁵ Nossa tradução livre: Transcrevemos a seguir 17 versões procedentes da Coleção Folclore e a informação obtida durante o trajeto de uma visita de pesquisa antropológica de campo à província de San Juan.

¹⁶ Gaucho se caracteriza como um mestiço que, nos séculos XVIII e XIX, habitava a Argentina, o Uruguai e o Rio Grande do Sul, no Brasil, era um cavaleiro que trabalhava com gado, conforme definição do Dicionário da Real Academia Espanhola – RAE (s. d.; n. p.).

¹⁷ Nossa tradução livre: Versão nº 2. Martina Chapanay. (CF, Mendoza, arquivo 118). Acredito que nasceu em San Juan. Foi criada em uma casa de família rica. Não sei como veio a ser chefe de assaltantes de estrada. [...] Martina era tão cavaleiro como qualquer um de seus gauchos, fumava e bebia como eles [...].

¹⁸ Nossa tradução livre: Versão nº 3. Martina Chapanay. (CF, San Juan, arquivo 1). Cabañas disse que conheceu Martina Chapanay, mulher extraordinária que desde pequena foi caracterizada por seus instintos masculinos, se vestindo como um gaucho sem que nunca a aterrorizassem os perigos mais eminentes. Manuseou com habilidade tanto o facão como o trabuco, as boleadeiras, o laço, etc., e viveu uma vida de bandido durante 40 anos, percorrendo os campos, roubando todo viajante que encontrava [...]

Versión nº 6 [Sin título]. (CF, San Juan, legajo 26). [...] la famosa Martina Chapanay, la mujer más varonil que ha producido San Juan, de origen lagunero; rastreadora, enlazadora, boleadora, y quien conocía palmo a palmo el valle que media entre el Pie de Palo y las sierras de las Minas de la Huerta [...] ¹⁹(CHERTUDI, 1971, p. 226).

Versión nº 8. Anécdota. (CF, San Juan, legajo 46). [...] su carácter [...] era muy austero y gran habilidad en los descubrimientos de rastros: era rastreadora de fama. Si algún animal o hacienda era robada, inmediatamente era llamada Doña Martina Chapanay, seguros de que esta astuta mujer demarcaría la huella. Y así era, pues con solo mirar los rastros del o de los animales, decía perfectamente en qué dirección iban y dónde los encontrarían, tal era la práctica que tenía de los rastros [...] ²⁰(CHERTUDI, 1971, p. 228).

Versión nº 11. Martina Chapanay y Cruz Cuero. (CF, San Juan, legajo 60). [...] Dicen que la Martina Chapanay dominaba a sus gauchos y les superaba en audacia; montaba como los hombres potros sin domar, tenía rostro duro y figura varonil, usaba chiripá y fumaba cigarro que ella misma armaba. No tenía pretensión de hacerse rica sino que encontraba en la correría su placer [...] ²¹(CHERTUDI, 1971, p. 228).

Versión nº 14. Relato histórico. (CF, San Juan, legajo 127). Cuando yo era joven oí contar a mi padre que en estos parajes frecuentaba una mujer que por su valentía inspiraba terror hasta en los mismos gauchos pobladores de estos lugares; llamábase dicha mujer Martina Chapanay. [...] Desafiadora indolente de la naturaleza, pereció en una lucha reñida con un león, recibiendo una mortal herida de cuya causa terminó con sus días [...] ²²(CHERTUDI, 1971, p. 230).

Versión nº 16. Martina Chapanay. (CF, San Luis, legajo 77). Esta era una mujer gauchona, de altura más de mujer y de constitución o construcción de hombre bien desarrollado. Esa mujer se vestía de hombre de la época, con chiripá, vincha y facón a la cintura. Ella capitaneaba una pandilla de gauchos

¹⁹ Nossa tradução livre: Versão nº 6 [Sem título]. (CF, San Juan, arquivo 26). [...] a famosa Martina Chapanay, a mulher mais viril que San Juan já produziu, natural de La Laguna; rastreadora, laçadora, boleadeira, e quem conhecia palmo a palmo o vale que ficava entre o Pie de Palo e as serras das Minas de la Huerta [...]

²⁰ Nossa tradução livre: Versão nº 8. Anedota. (CF, San Juan, arquivo 46). [...] seu caráter [...] era muito retirado e tinha grande habilidade na descoberta de rastros: era rastreadora afamada. Se algum animal ou fazenda fosse roubada, imediatamente era chamada Dona Martina Chapanay, certos de que esta mulher astuta demarcaria a pegada. E assim era, pois somente ao olhar os rastros do ou dos animais, dizia perfeitamente em qual direção estavam indo e onde os encontrariam, tal era a prática que tinha com os rastros.

²¹ Nossa tradução livre: Versão nº 11. Martina Chapanay e Cruz Cuero. (CF, San Juan, arquivo 60). [...] Dizem que a Martina Chapanay dominava seus gauchos e os superava em audácia; montava como os homens potros indomáveis, tinha uma cara dura e figura viril, usava chiripá e fumava cigarro que ela mesma fazia. Não tinha pretensão de ficar rica, ao contrário, encontrava nos assaltos seu prazer.

²² Nossa tradução livre: Versão nº 14. Relato histórico. (CF, San Juan, arquivo 127). Quando eu era jovem ouvi meu pai contar que por estes lugares frequentava uma mulher que por sua valentia inspirava terror até mesmo nos gauchos colonos destes lugares; se chamava tal mulher Martina Chapanay. [...] Desafiadora indolente por natureza, pereceu em uma luta acirrada com um leão, recebendo uma ferida mortal cuja causa acabou com seus dias [...]

salteadores, que hacían sus correrías por los caminos de San Luis a Mendoza y a San Juan [...] ²³(CHERTUDI, 1971, p. 231).

Versión nº 17. La Chapanay. (CF, San Luis, legajo 106). La Chapanay fue una mujer de indomable valor que vivió en tiempo de los montoneros, en las cruzadas de Facudo Quiroga a San Juan, y cuya acción era jefear el gauchaje [...] ²⁴(CHERTUDI, 1971, p. 231).

Na análise dos relatos colhidos, a pesquisa citada apresenta um levantamento das principais características de Martina Chapanay e, segundo os dados, ela se caracteriza como “*jinete, domadora, rastreadora, cazadora de avestruces, manejo del facón, fumadora, bebedora como sus gauchos, peleaba mejor que un hombre*”²⁵ (CHERTUDI, 1971, p. 233-234).

O resumo oficial da pesquisa de Chertudi assim a descreve:

A mediados del siglo pasado actuó en el este de la provincia de San Juan una mujer de aspecto varonil, llamada Martina Chapanay. Era jefe de un grupo de salteadores de caminos que robaban hacienda y arreos con carga o asaltaban a viajeros, castigando a quienes se resistían ²⁶(CHERTUDI, 1971, p. 235).

A aproximação da figura histórica Martina Chapanay com o universo guerreiro é dada, justamente, por meio de um viés machista, o qual traz em seu discurso que fumar e beber é “coisa de homem”, e por ser isso que a fazia valente – passando ela a ser comparada com outros homens –, simplesmente ser mulher e lutar não caracterizava sua valentia, ou seja, pelo olhar dos narradores das histórias que permearam a vida de Chapanay, era no assemelhar-se com os homens que ela se destacava como um deles, não por sua força feminina.

²³ Nossa tradução livre: Versão nº 16. Martina Chapanay. (CF, San Luis, arquivo 77). Esta era uma mulher gauchona, mais alta que as mulheres e de constituição ou construção de homem bem desenvolvido. Essa mulher se vestia de homem na época, com chiripá, bandana e facão na cintura. Ela liderava um bando de gauchos assaltantes, que faziam seus assaltos pelas estradas de San Luis a Mendoza e a San Juan [...].

²⁴ Nossa tradução livre: Versão nº 17. A Chapanay. (CF, San Luis, arquivo 106). A Chapanay foi uma mulher de valor indomável que viveu no tempo dos guerrilheiros, nas cruzadas de Facundo Quiroga a San Juan, e cuja missão era chefiar os gaúchos [...].

²⁵ Nossa tradução livre: [...] cavaleira, domadora, rastreadora, caçadora de avestruzes, manuseava o facão, fumante, bebedora como seus gaúchos, lutava melhor que um homem.

²⁶ Nossa tradução livre: Em meados do século passado atuou no leste da província de San Juan uma mulher de aspecto viril, chamada Martina Chapanay. Era chefe de um grupo de assaltantes de estrada que roubavam fazendas e arreios com carga ou assaltavam os viajantes, castigando quem resistia.

Biancato e Fleck (2018a; 2018b) abordam – dentre outros aspectos – questões relacionadas à escrita da autora, que engendra o resgate da memória histórica argentina e elementos ficcionais. Nas palavras dos pesquisadores:

A escrita híbrida proposta por María Rosa Lojo entrelaça dados da história, artifícios da ficção e aspectos da memória coletiva argentina num texto fluído e verossímil no qual emergem, das sombras do esquecimento, figuras inusitadas e carismáticas (BIANCATO; FLECK, 2018a, n. p.).

Os romances de cunho histórico apresentam uma nova abordagem acerca da história, tanto de personagens ficcionais que, em certa medida, representam grupos de pessoas colocadas à margem da sociedade pelo discurso histórico oficial, quanto de personalidades históricas, que têm sua história contada a partir de um único posicionamento (em geral eurofocêntrico), o que contribui para que novas possibilidades relacionadas a elas sejam criadas, dando voz assim, aos esquecidos da/pela História.

As mulheres constituem um grupo desde sempre marginalizado pela hegemonia masculina, não tendo voz na construção dos discursos históricos, no entanto elas sempre estiveram presentes e atuantes durante a construção da História, ainda que os discursos oficiais tenham silenciado essa presença. Sobre isso Jean Scott (1992) disserta que

Por isso, reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como ‘verdadeiros’, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado. E isso é lutar contra padrões consolidados por comparações nunca estabelecidas, por pontos de vista jamais expressos como tais (SCOTT, 1992, p. 77).

A participação da figura feminina em fatos da pós-modernidade, no entanto, abriu caminhos para que as narrativas de extração histórica – termo utilizado por Trouche (2006 apud BIANCATO; FLECK, 2018a)²⁷ – apresentassem novas possibilidades de inserção das figuras antes marginalizadas, tanto por seu gênero

²⁷ “Fator paralelo, porém, de importância capital para a opção pelo composto ‘narrativas de extração histórica’, encontra-se no fato de que o diálogo com a história não se restringe ao âmbito do romance histórico, e sua linha de continuidade, ou ao âmbito das chamadas metaficcões historiográficas. Ao contrário, no universo do sistema literário hispano-americano, muito antes do século XIX, já encontramos significativa produção narrativa que toma o histórico como intertexto” (TROUCHE, 2006, p. 43 apud BIANCATO; FLECK, 2018a, n. p.).

quanto por sua origem, nas reflexões e questionamentos acerca dos fatos históricos. De acordo com Marques (2016): “A posição ativa da mulher na condição pós-moderna possibilitou às escritoras [...] a releitura desse quadro sociocultural no qual buscaram reinscrever a participação das mulheres (índias, mestiças e espanholas) ocultada pela historiografia” (MARQUES, 2016, p. 12).

Ainda de acordo com Marques (2016), a literatura argentina nem sempre apresentou em suas obras a figura do indígena, e quando esta aparecia, apresentava conotações negativas, demonstrando uma tentativa de apagamento desta na literatura nacional até o século XIX. “No entanto, às margens desse sistema canônico patriarcal, foram produzidos, na Argentina, alguns textos que problematizam a representação do indígena no momento do encontro com o europeu, em termos mais complexos” (MARQUES, 2016, p. 12).

As diversas versões disponíveis na rede sobre a biografia de Martina Chapanay apontam que ela era filha de um cacique huarpe²⁸ e de uma habitante de San Juan, e desde muito nova demonstrava grande habilidade ao montar cavalos e manusear facas e ferramentas. Martina se destacou na história argentina quando participou, ao lado de Facundo Quiroga, pela luta da independência de colônias espanholas. De acordo com Nascimento e Franklin,

Quando em 1810 se iniciou o movimento de independência das colônias espanholas na América, a Argentina situava-se como parte do Vice-reino da Prata, região que vivia auge da atividade comercial, tendo Buenos Aires como principal centro econômico (localizada às margens do rio da Prata). Daí saíram os principais líderes do movimento de libertação, ou seja, membros da elite comercial portenha, cujos ideais expressavam como pano de fundo o liberalismo e o iluminismo (NASCIMENTO; FRANKLIN, 2007, n. p.).

Nesse ínterim, as lutas que marcaram este período decisivo para a formação da identidade argentina foram protagonizadas por dois grandes grupos:

um defensor do Estado liberal e centralizador, organizado em torno do partido denominado unitário [...] e outro adepto do Estado Conservador e descentralizado, que almejava a autonomia das províncias argentinas sob o comando dos chefes locais, eram os federalistas (NASCIMENTO; FRANKLIN, 2007, n. p.).

²⁸ Os huarpes são indígenas naturais da Argentina, da região de Cuyo, província de San Juan, Mendoza e San Luis. Disponível em: <http://elportaldemendoza.com/pt-br/blog/os-huarpes/> Acesso em maio 2020.

A representação de Chapanay neste conto contribui assim, para que a figura do natural (indígena) seja evidenciada como participante do processo identitário do país, uma vez que sua história tem ligação direta com o período dos grandes embates e combates decisórios no que se refere a sua constituição. Quanto à temática que permeia o enredo do conto *El Maestro y la Reina de las Amazonas*, Biancato e Fleck (2018b) contribuem, afirmando que

Quanto à gênese do texto destacado, María Rosa menciona no posfácio do livro, que o conto se inspira em uma narrativa de Marcos Estrada (1962) – *“Martina Chapanay: realidad y mito”*, na qual Martina, na sua época de banditismo, havia estado em Pueblo Viejo para apossar-se de um jovem, pelo qual se sentia atraída. Lojo busca inspiração também na descrição de Martina Chapanay empreendida pelo biógrafo Pedro Echagüe (1884), na qual ela se mostra com especial curiosidade em aprender a ler e escrever (BIANCATO; FLECK, 2018b, p. 75).

A partir dessas considerações, a autora comenta: *“pensé que el encuentro amoroso podía coincidir con esta voluntad de aprendizaje. De ahí surge la idea del rapto del maestro que se desarrolla en esta historia”*²⁹ (LOJO, 2001, p. 333). Especificamente acerca da escrita de María Rosa Lojo, Biancato e Fleck (2018a) dissertam sobre a humanização de heróis nacionais, como é o caso da lendária Martina Chapanay:

Nas narrativas híbridas de Lojo, as personagens históricas são ficcionalizadas e tal processo lhes assegura a humanização necessária que lhes permite a possibilidade de contar uma ‘outra’ história, sob uma perspectiva diferente daquela exposta na historiografia hegemônica oficial. Nesse processo escritural, María Rosa faz sua opção por essa via da ‘humanização’ dos grandes heróis nacionais e pela ‘evidenciação de vozes silenciadas’ com relação àquelas personagens marginalizadas nos discursos oficiais (BIANCATO; FLECK, 2018a, n. p.).

A partir da composição da obra em análise, Lojo resgata no folclore argentino a memória da lendária guerreira Martina Chapanay por meio de uma linguagem amena, com um enredo que contempla, ao mesmo tempo, um fato inusitado e a vida cotidiana e, conforme muito bem pontua Jacques Le Goff (1986): “no seio do cotidiano há uma realidade que se manifesta de forma completamente diferente do

²⁹ Nossa tradução livre: [...] achei que o encontro amoroso podia coincidir com esta vontade de aprender. Daí surgiu a ideia do sequestro do professor que se desenvolve nesta história.

que acontece na outras perspectivas da história: a memória” (LE GOFF, 1986, p. 81 apud MARQUES, 2016, p. 15).

Assim, a obra de Lojo apresenta essa mesma Martina, corajosa e valente, no entanto, não em campo de batalha, tampouco atrás de justiça. A primeira parte do conto, intitulada “Pueblo Viejo y Pie de Palo, 1850”, descreve a chegada marcante de um cavaleiro a Pueblo Viejo:

*Apareció una mañana en Pueblo Viejo, cerca del mediodía. Al principio era sólo un remolino de azogue, con un sonido brillante de metales que chocan. Tantas prendas de plata lucía la cabalgadura que el jinete pasaba casi inadvertido y hasta achicado, como una mosca en una telaraña de revérberos y deslumbramientos*³⁰ (LOJO, 2001, p. 129).

A figura parou em frente à escola e ali ficou imóvel, até o findar das atividades, chamando a atenção dos alunos que acabaram dispersos. Estava o cavaleiro “*vestido como gaucho en día de fiesta*”³¹ (LOJO, 2001, p. 130). Assim, o professor teve seu primeiro contato com Martina, conforme ele mesmo descreve:

*Como yo no llevaba sombrero, lo saludé con una inclinación. Pero él, que sí iba con el chambergo puesto, se lo quitó en un golpe de sorpresa para que le cayeran sobre los hombros dos trenzas negras. Me sonrió entonces. No sé si realmente tenía los dientes muy blancos o si contrastaban en exceso con la piel morena, pero el efecto de relámpago fue tan intenso como la incisión rabiosa que el sol dejaba en los aperos de plata cuando se los avistaba de lejos. Me miró de arriba abajo, como midiéndome o estudiando para qué cosa podría yo servirle. Antes de que se volviera para la serranía sin decirme una palabra, aprecié los ojos garzos incompatibles con el color de la piel, y la boca grande y llena que se le dibujaba sola, sin ayuda alguna del carmín de Chile*³² (LOJO, 2001, p. 130).

³⁰ Nossa tradução livre: Apareceu uma manhã em Pueblo Viejo, perto do meio dia. A princípio era somente uma agitação na praça, com um som cintilante de metal se chocando. Tantos acessórios de prata iluminavam a montaria que o cavaleiro passava quase desapercebido e até encolhido, como uma mosca em uma teia de aranha iluminada e brilhante.

³¹ Nossa tradução livre: vestido como gaucho em dia de festa.

³² Nossa tradução livre: Como não usava chapéu, o cumprimentei com uma inclinação. Mas ele, que seguia com o chapéu, o retirou com um gesto de surpresa para que caíssem sobre seus ombros duas tranças pretas. Sorriu para mim então. Não sei se realmente tinha os dentes muito brancos ou se contrastavam excessivamente com a pele morena, mas o efeito de relâmpago foi tão intenso como reflexo raivoso que o sol deixava nos acessórios de prata quando se avistava de longe. Me olhou de cima abaixo, como me medindo ou estudando para que eu poderia lhe ser útil. Antes de que voltasse para a serra sem me dizer uma palavra, apreciei os olhos azuis incompatíveis com a cor da pele, e a boca grande e cheia que se desenhava sozinha, sem ajuda alguma do carmin do Chile.

A cena se repetiu ao longo de uma semana, a mesma figura estava sempre em frente à escola, chegando cada vez mais cedo, o que deixou as crianças cada vez menos curiosas com sua presença, no entanto o professor, ao contrário, cada vez mais apreensivo, por nem ao menos saber de quem se tratava. No domingo seguinte, na igreja, ele pode notar que as pessoas se afastavam dele, sempre cochichando, até que o padre foi ter com ele e perguntou: “¿Así que la Martina Chapanay lo anda buscando, maestro?³³” (LOJO, 2001, p. 131). E foi então que o professor soube de quem se tratava.

Alguns dias depois, ele solicitou uma licença onde trabalhava para ir até a cidade de San Juan para conversar com um advogado sobre a herança que um tio havia deixado para ele, e para a viagem separou apenas algumas mudas de roupas, uns sapatos e alguns livros, pondo-se na estrada com seu cavalo. Durante o trajeto foi surpreendido por Martina Chapanay, que o imobilizou e disse: “No se le ocurra moverse ni resistir, porque lo achuro. Vamos andando³⁴” (LOJO, 2001, p. 132). Toda observação feita por Martina em Pueblo Viejo tinha um único objetivo: sequestrar o professor. O que para a figura histórica Martina Chapanay era uma prática costumeira, no entanto, seu objetivo com esse sequestro foge à regra do que os relatos históricos apontam.

Certo de se tratar de um mal-entendido, o professor resolveu conversar com ela para que se esclarecessem os fatos: “Con el habla y la música se amansan hasta las fieras, pensé. – Señora. – No me llame señora, no soy pueblera. Mi nombre es Martina”³⁵(LOJO, 2001, p. 132). Sempre com respostas diretas, Martina Chapanay é criada, no presente conto, como uma mulher de personalidade forte, decidida, que luta por aquilo que deseja.

O professor tenta se justificar diante do sequestro alegando não ter dinheiro e nem tê-la ofendido para ser mantido prisioneiro, no entanto, Martina lhe diz que não são estes os motivos pelos quais ela o prendeu, e revela o que deseja:

– Bueno, siéntese – ordenó, indicándome una cabeza de vaca –. Ahora, empiece con su trabajo. – ¿Qué trabajo? – ¿No es usted maestro? ¿O no se

³³ Nossa tradução livre: Então a Martina Chapanay anda procurando por você, professor?

³⁴ Nossa tradução livre: Não pense em se mover nem resistir, porque eu te corto. Vamos andando.

³⁵ Nossa tradução livre: Com a fala e com a música se amansam até as feras, pensei. – Senhora. – Não me chame de senhora, não sou do povo. Meu nome é Martina.

*acuerda de que estuve mirándolo más de una semana? Me gusta como enseña. Tiene paciencia y no abusa de la autoridad*³⁶(LOJO, 2001, p. 136).

Martina havia sequestrado o professor para que este lhe ensinasse a ler e a escrever, o havia observado há vários dias na escola de Pueblo Viejo e aprovado a forma com a qual ele ensinava seus alunos, assim, em posição superior a de seu prisioneiro, ela ordenou que ele iniciasse o seu trabalho. O professor não a contestou, as aulas ocorreram de maneira intensiva e Martina aprendia com rapidez, conforme se lê:

*Desde aquella mañana trabajamos con el rigor de un ejército en entrenamiento. Ella misma había puesto horarios que cumplimentaba sin escamoteos. Aprendía con velocidad y solidez. Jamás olvidaba un signo, y era habilísima para captar al vuelo sus relaciones con todos los otros*³⁷(LOJO, 2001, p. 137).

Martina é descrita aqui como alguém, além de muito rápida e inteligente, disciplinada, como ilustra o próprio personagem narrador quando diz que trabalharam com o rigor de um exército em treinamento. Quando o professor por fim falou de suas preocupações com seus alunos que estavam sem aulas e sobre o advogado que o esperava, Martina, muito observadora e de raciocínio rápido, questionou como ele poderia se preocupar com os alunos e a herança ao mesmo tempo, se quando recebesse o dinheiro não seria mais professor daquela escola, e ele, já envergonhado com seus próprios sonhos, tratou de “*herirla donde más le doliera*³⁸” (LOJO, 2001, p. 138), e questionou sobre sua atuação ao lado do General Quiroga, colocando em dúvida a validação de suas batalhas. Martina assim o respondeu:

– No di la sangre por Facundo Quiroga. La di por mi tierra. Para que pudiéramos respirar sin pedirles permiso a los porteños, para que nos respetaran y nos dejaran ser lo que queríamos ser. Y di mucho más que mi sangre. Di un hijo que no pudo nacer, y di al único hombre que quise. Los dos

³⁶ Nossa tradução livre: – Bom, sente-se – ordenou, me mostrando uma cabeça de vaca –. Agora, comece com seu trabalho. – Que trabalho? – Você não é professor? Ou não se lembra de que estive te observando por mais de uma semana? Gosto do modo como ensina. Tem paciência e não abusa da autoridade.

³⁷ Nossa tradução livre: Desde aquela manhã trabalhamos com o rigor de um exército em treinamento. Ela mesma havia estipulado horários que cumpria sem vacilar. Aprendia com velocidade e solidez. Nunca esquecia de um sinal, e era muito hábil para pegar no ar suas relações com todos os outros.

³⁸ Nossa tradução livre: Machucá-la onde mais lhe doía.

*luchamos juntos más de diez años. Pero me lo mataron en La Ciudadela, al frente de las bayonetas*³⁹(LOJO, 2001, p. 139).

Neste trecho da obra se evidenciam a força e a destreza da personagem Martina Chapanay, quando esta afirma ter dado o sangue por sua terra, além de ter, pelas batalhas, perdido um filho e o único homem que desejou na vida. Por se tratar de um conto de extração histórica, o excerto remete à vida da figura histórica, que realmente lutou ao lado de Facundo e tem sua história viva entre as lendas que o povo argentino conta.

Chapanay continuou então suas considerações:

*- Em cuanto a Quiroga, mejor era que las minas estuviesen en manos de uno de los nuestros, y no de los porteños o de los gringos? Y por qué no iba gastarse su plata en las mesas de juego, se le daba la gana? No olvide, aparte, que él nació rico, y que sin embargo supo poner el pecho, no sólo por él sino por todos nosotros. Éramos libres y libremente lo acompañamos. Así como nos unimos a la montonera lo hubiéramos dejado, de no haberlo visto siempre a la cabeza, el primero en todas las cargas*⁴⁰ (LOJO, 2001, p. 139).

É relevante destacar que este trecho do conto de Lojo apresenta uma releitura dos fatos históricos a partir do viés ficcional de uma figura descentralizada, é a ressignificação de eventos históricos feita por outro ângulo, da margem. Segundo Jean-Claude Schmitt (1988) “a partir do centro, é impossível abarcar com o olhar uma sociedade inteira e escrever sua história de outro modo que reproduzindo os discursos unanímistas dos detentores do poder” (SCHMITT, 1988, p. 261).

Além da perspectiva da margem, as narrativas de extração histórica apresentam papel fundamental para que haja reflexões acerca da História trazida pelos livros didáticos, aquela apresentada pelo viés do vencedor. E esse papel é imprescindível para que haja um movimento crítico por parte do leitor, a fim de que

³⁹ Nossa tradução livre: - Não dei o sangue por Facundo Quiroga. Dei pela minha terra. Para que pudéssemos respirar sem pedir permissão aos portenhos, para que nos respeitassem e nos deixassem ser o que queríamos ser. E dei muito mais que meu sangue. Dei um filho que não pode nascer, e dei o único homem que eu quis. Nós dois lutamos juntos mais de dez anos. Mas o mataram em La Ciudadela, em frente às baionetas.

⁴⁰ Nossa tradução livre: Quanto a Quiroga, seria melhor se as minas estivessem nas mãos de um de nós, e não dos habitantes de Buenos Aires ou dos gringos? E por que não iria gastar seu dinheiro nas mesas de jogo se gostava? Não esqueça, além disso, que ele nasceu rico, e que, no entanto, soube colocar o peito, não só por ele, mas por todos nós. Éramos livres e o acompanhamos livremente. Assim como nos unimos ao grupo de guerrilheiros o teríamos deixado, se não tivéssemos visto sempre sua cabeça, o primeiro em todos os conflitos.

este possa reconhecer que podem existir/existem outras versões não contadas da História e, ainda, que a partir das releituras ficcionais, o leitor possa perceber que toda narrativa (seja ela histórica ou ficcional) parte da subjetividade de quem escreve. Sharpe (1992) disserta que

[...] a História vista de baixo ajuda a convencer aqueles de nós nascidos sem colheres de prata em nossas bocas, de que temos um passado, de que viemos de algum lugar. Mas também, como o passar dos anos, vai desempenhar um importante papel, ajudando a corrigir e a ampliar aquela história política da corrente principal que é ainda o cânone aceito nos estudos históricos britânicos (SHARPE, 1992, p. 62).

Os relatos apresentados pelo viés do vencedor acabam por deixar lacunas históricas, uma vez que é dada ênfase apenas às conquistas e vitórias dos detentores do poder, tornando toda a História incompleta, e não dando conta dos fatos ocorridos simultaneamente à margem da sociedade em questão. Segundo Schmitt, em seu ensaio “A história dos marginais” (1988):

[...] os historiadores da marginalidade começaram preenchendo estas lacunas da história tradicional, trazendo de volta à memória os esquecidos da história: simples vagabundos, criminosos obscuros, bruxos de aldeias ou prostitutas. [...] No caso presente, a pergunta é mais árdua ainda: como ouvir a voz dos marginais do passado, quando, por definição, ela foi sistematicamente abafada pelos detentores do poder, que falavam dos marginais, mas não os deixavam falar (SCHMITT, 1988, p. 284).

De acordo com Sharpe (1992), os fatos históricos serem contados a partir da margem possibilita que as chamadas minorias possam ter acesso a sua origem e à luta de seus antepassados, o que contribui para o seu processo identitário, haja vista que há tempos suas histórias têm sido abafadas pelo viés vencedor. O autor nos diz que

[...] a importância da história vista de baixo é mais profunda do que apenas propiciar aos historiadores uma oportunidade para mostrar que eles podem ser imaginativos e inovadores. Ela proporciona também um meio para reintegrar sua história aos grupos sociais que podem ter pensado tê-la perdido, ou que nem tinham conhecimento da existência de sua história (SHARPE, 1992, p. 59).

Assim, dar voz à personagem Martina Chapanay, neste contexto, atribui ao conto de Lojo uma responsabilidade histórica significativa, uma vez que à ela é dada

a oportunidade de apresentar outra versão do campo de batalha que envolvia esse período histórico tão importante para a Argentina, que foi a luta de sua independência das colônias espanholas.

A aprendizagem de Martina, no conto de Lojo, encerrou com a leitura da obra *Facundo o Civilización y barbárie*, de Sarmiento, livro que o professor levava em sua bolsa, o que dizia bastante sobre o seu posicionamento sobre o período das batalhas que envolveram os federalistas e o partido unitário, uma vez que o próprio Sarmiento fazia parte do segundo. O que fez com que Chapanay se indignasse com algumas passagens da obra, questionando os trechos que caracterizavam Quiroga. A personagem Martina assim pontuou:

- Su señor Sarmiento a veces parece una vieja contando chismes, y suele equivocarse fiero, de medio a medio. Casi no acierta una, ni siquiera cuando dice que Facundo vivía corriendo tras las hembras bonitas. Eran más las que a él le tenían echado el ojo, tanto por su fama como por su fortuna. Tampoco es verdad que hiciese la guerra de puro bruto: tanto él como nosotros sabíamos bien lo que queríamos y lo que nos convenía. Pero sí me gusta cómo lo pinta al Tigre peleando. Es tal como si lo viera ahora mismo con los ojos⁴¹ (LOJO, 2001, p. 139-140).

É interessante notar que, por meio do discurso da personagem Martina Chapanay, há uma releitura de quem foi Facundo Quiroga e de como sucederam os fatos sobre o período do movimento de independência das colônias espanholas na Argentina, colocando em dúvida a visão da história trazida no livro de Domingos F. Sarmiento, *Facundo: civilização e barbárie* (1996), datado originalmente de 1845. Sarmiento foi, no tempo do general Facundo Quiroga, participante do partido unitário, tendo sido exilado para o Chile durante o período em que os federalistas estavam no poder, momento em que escreveu a obra supracitada, que é considerada a fundadora da literatura argentina.⁴²

⁴¹ Nossa tradução livre: Seu senhor Sarmiento às vezes parece uma velha contando fofoca, e tende a se equivocar, de tempos em tempos. Quase não acerta uma, nem sequer quando diz que Facundo vivia correndo atrás das mulheres bonitas. Eram mais elas que estavam de olho nele, tanto por sua fama como por sua fortuna. Tampouco é verdade que ele guerreou como um bruto: tanto ele como nós sabíamos bem o que queríamos e o que nos convinha. Mas eu gosto de como ele descreve a luta do Tigre. É tal como se o visse agora mesmo com os olhos.

⁴² “Escrito em 1845 por Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), *Facundo* é a obra fundadora da literatura argentina por ser a primeira a romper com os padrões europeus e a criar um espaço autônomo para as letras latino-americanas. Misto de biografia, romance e ensaio político, este clássico traz à tona duas questões caras à formação nacional: civilização e barbárie, como anuncia o subtítulo. Educador e jornalista – e mais tarde presidente da República –, Sarmiento escreveu *Facundo* durante seu exílio no Chile, acossado pela perseguição do caudilho Juan Manuel de Rosas, sucessor de Juan Facundo

Na sequência do conto, a personagem Chapanay, como uma guerrilheira que atuou ao lado de Facundo, problematiza mais um dos capítulos da obra, momento em que fala de si enquanto guerreira e tem um diálogo com o professor acerca das Amazonas, desconhecidas por ela até então. No conto se lê:

Se entusiasmó más, claro, con el capítulo sobre el rastreador, encarnado em Calíbar. Y también con los del baqueano y el gaucho malo. – Si el señor Sarmiento me hubiera conocido – apuntaba Martina – podía haber puesto los três capítulos en uno. Tanto he guiado tropas, como he buscado hombres y animales, y también los he robado. Claro que si me hubiera mentado a mí quizá ni los porteños ni los gringos le hubiesen creído. Nadie supone que las mujeres hagan esas cosas⁴³ (LOJO, 2001, p. 140).

Nesse trecho percebe-se como a construção de Lojo vai ao encontro dos relatos supracitados no estudo de Chertudi (1971), acerca da caracterização da figura histórica por meio de sua personagem, ficando evidenciado o orgulho que a personagem Chapanay tinha de sua condição em campo de batalha, por tudo o que fez enquanto parte do exército de Quiroga. No entanto chamo a atenção para a última oração do excerto: “*Nadie supone que las mujeres hagan esas cosas*” (LOJO, 2001, p. 140). A personagem admite que se contassem de sua condição aos estrangeiros, estes não acreditariam, por não ser comum uma mulher cometer tais atos, afinal são atribuições do sexo masculino dentro de um regime patriarcal, daí a sua comparação constante, tanto no texto ficcional quanto nos relatos históricos, com a figura masculina.

Percebe-se que Chapanay – tanto a personagem quanto a figura histórica – não se travestia de homem (embora se vestisse como eles), uma condição e característica já apontada do *topos* da donzela guerreira, antes, assumia sua identidade feminina, inclusive mantinha seus longos cabelos pretos trançados. Sua

Quiroga. O autor parte da análise da peculiar natureza do pampa e das relações do homem com este meio para construir seu personagem. Enaltecido por Jorge Luis Borges, Facundo é, até os dias de hoje, um arcabouço ao qual se voltam intelectuais e políticos em busca de compreensão para as questões atuais da Argentina”. Disponível em: <https://www.saraiva.com.br/facundo-ou-civilizacao-e-barbarie-3044395/p> Acesso ago. 2020.

⁴³ Nossa tradução livre: se entusiasmou mais, claro, com o capítulo sobre o rastreador, representado por Calíbar. E também com os do guia e do gaúcho mau. – Se o senhor Sarmiento tivesse me conhecido – apontava Martina – poderia ter colocado os três capítulos em um. Tanto guiei tropas, como procurei homens e animais, e também os roubei. Claro, se tivesse me mencionado, talvez nem os habitantes de Buenos Aires nem os gringos teriam acreditado nele. Ninguém supõe que as mulheres façam essas coisas.

força, aos olhos dos outros e da própria personagem, estava justamente em se assemelhar aos homens do exército de Facundo, a lutar como eles, suportar as mesmas situações e, inclusive, destacar-se por suas habilidades.

Na sequência do conto, o professor a questiona se não ouviu falar das Amazonas, conforme se lê:

– Pues yo sí. Y aun antes de conocerla a usted. ¿Nunca oyó hablar de las Amazonas? – ¿Quiénes eran ésas? – Según las crónicas de los frailes, un Pueblo de guerreras que los españoles encontraron a su llegada. Eran muy valientes y peleaban con lanzas y con arcos y flechas. – ¿No vivían con hombres? – No, sólo los buscaban cuando querían concebir hijos. Y de los hijos, conservaban con ellas únicamente a las hembras para educarlas. Mandaban sobre otros pueblos indígenas y les exigían tributo⁴⁴ (LOJO, 2001, p. 140).

É a partir dessa aula sobre as Amazonas que Martina Chapanay se compara a essas guerreiras, crucial para a compreensão do título do conto: *El maestro y la reina de las Amazonas*. Na sequência da história, Chapanay segue dizendo:

– ¿Ahí sí? No me gustan mucho esas señoras. Nadie es más que nadie, ¿sabía usted? ¿Y qué tales mozas eran? – Los que las vieron dicen que muy regulares. Si existía en ellas algún defecto, era deliberado. Es probable que se cortaran un pecho para poder manejar mejor el arco y la flecha. – Me parece que sus Amazonas son un cuento más grande que los del señor Sarmiento. Esos españoles les temerían a las hembras que no podían tener sujetas. No me extraña que hayan sido frailes los que escribieron eso. Y si lo dice por mí, no me há hecho ninguna falta vivir como amazona para saber lucirme en ofícios de varones. Se puso de pie, arrebujada en el poncho que usaba para dormir sobre el recado. – Además, señor maestro – me sonrió, y tampoco olvidé su sonrisa –, le aclaro que yo siempre tuve las dos. Y muy bien puestas. Lástima que no me siervieran para criar un hijo (LOJO, 2001, p. 141).⁴⁵

⁴⁴ Nossa tradução livre: – Pois eu sim. E antes mesmo de te conhecer. Nunca ouviu falar das Amazonas? – Quem eram essas? – Segundo as crônicas dos frades, um povo de guerreiras que os espanhóis encontraram ao chegar. Elas foram muito corajosas e lutaram com lanças e com arcos e flechas. – Elas não viviam com homens? – Não, elas só os procuravam quando queriam ter filhos. E dos filhos, elas mantinham com eles apenas as mulheres para educá-las. Elas governavam outros povos indígenas e exigiam impostos deles.

⁴⁵ Nossa tradução livre: – Ah sim? Eu não gosto muito dessas mulheres. Ninguém é mais que ninguém, você sabia? E que tipo de moças elas eram? – Aqueles que as viram dizem que muito normais. Se havia algum defeito nelas, era intencional. É provável que um peito tenha sido cortado para melhor manejar o arco e a flecha. – Parece-me que suas Amazonas são um conto maior que os do Sr. Sarmiento. Esses espanhóis temeriam as fêmeas que não poderiam ter sujeitadas. Não admira que tenham sido os frades que escreveram isso. E digo isso por mim, não me fez nenhuma falta viver como amazona para saber me destacar nos trabalhos dos homens. Ela se levantou, encolhida no poncho que usava para dormir em serviço. – Além disso, senhor professor – ela sorriu para mim, e eu tampouco esqueci seu sorriso – lhe esclareço que sempre tive os dois. E muito bem colocados. Pena que não me serviram para criar um filho.

Chapanay reflete sobre a história das Amazonas, dando a elas o crédito merecido, no entanto não se sentindo inferior, pois tinha ciência de que se destacava por sua bravura e habilidade. No fim do excerto ela lamenta não ter tido um filho, pela segunda vez no conto. Nesse ínterim, podemos também questionar sobre a realização da personagem enquanto donzela guerreira, uma vez que se percebe que para ir a campo de batalha, a mulher deve abdicar de um papel feminino esperado e pregado pelo patriarcado. Para viver em batalhas com os homens Chapanay deveria ser como eles, no entanto, talvez por nunca negar sua identidade feminina, percebe-se que ela guardava mágoa por não ter se tornado mãe. Contudo, como premissa para que surja a figura da donzela guerreira, Galvão (1998) reitera que esta não pode ter marido nem filhos, o que aproxima Martina do *topos* em questão.

Na última parte do conto, bastante poética, o professor descreve a sepultura de Chapanay, que sempre recebe visitas e orações de mulheres com seus filhos. A figura histórica se tornou uma santa popular na Argentina, como explica Marín (2002):

En todas las sociedades se necesitan imágenes de seres más fuertes y poderosos que rescaten a los oprimidos de las injusticias. Algunas sociedades han tenido patriotas, otras santos, la región de Guanacache tuvo a Martina Chapanay, la legendaria benefactora de humildes y viajeros. Su pueblo fue capaz de olvidar los aspectos negativos de su vida para destacar los favores recibidos de ella. Históricamente se la presenta como una mujer bravía que si bien tuvo en contra a las autoridades y a la parte pudiente de la población de Mendoza, San Juan y La Rioja, gozó del reconocimiento de un pueblo hechizado por sus aventuras y por su generosidad con los pobres⁴⁶(MARÍN, 2002, p. 134).

Assim, na parte II do conto, intitulada “Jáchal, 1880”, o professor, já no fim de sua vida, descreve a sepultura de Chapanay, adorada pelas anciãs locais:

La tumba es igual a todas las otras, o acaso más sencilla: una laja blanca cercada por flores silvestres. Sin embargo, es la que más visitas recibe. Vienen mujeres con sus nietos, envueltas en un rebozo negro, y hacen besar a los niños la tapa de piedra. A veces traen un rosario y allí lo rezan, entero.

⁴⁶ Nossa tradução livre: Todas as sociedades necessitam de imagens de seres mais fortes e poderosos que salvem os oprimidos das injustiças. Algumas sociedades tiveram patriotas, outras santos, a região de Guanacache teve Martina Chapanay, a lendária benfeitora dos humildes e viajantes. Seu povo foi capaz de esquecer os aspectos negativos de sua vida para destacar os favores recebidos dela. Historicamente é apresentada como uma mulher corajosa que, embora tivesse contra as autoridades e a parte rica da população de Mendoza, San Juan e La Rioja, desfrutou do reconhecimento de um povo encantado por suas aventuras e por sua generosidade com os pobres.

Otras veces hablan, mezclando el castellano con las palabras del huarpe, que ya sólo vive en la boca sin dientes de las ancianas. No piden nada. Se conforman con que ella las escuche. Antes de irse dejan sobre la tumba, como si fuera una mesa, un poco de arropo, o una botella de chicha, o un pastel de algarrobo. Es de creer que, por las noches, la misma Martina Chapanay bebe la chicha y devora los dulces. Bien los necesita para reponerse de las cabalgatas por los llanos del paraíso, tanto más extensos que los de esta tierra, y sin duda, inagotables (LOJO, 2001, p. 141-142).⁴⁷

Em um monólogo em seus pensamentos, o professor conta as diversas aventuras e batalhas vividas por Chapanay, perguntando a si mesmo se ela se interessaria por saber como ele viveu até então, e se pergunta o que ela teria feito do livro de Sarmiento que ele a deu de presente quando se despediram. Entre uma aventura e outra dela que narra, ele se pergunta o que poderia contar-lhe em troca, se tivessem oportunidade de se ver novamente, que havia se casado, tido seis filhos, que recebeu a herança de seu tio e não mais votou à escola, tampouco voltou a dar aulas, conforme ela havia previsto. Até que nos dois últimos parágrafos do conto, ele declara o seu amor recolhido, agora que, já no fim de seus dias, voltaria a se encontrar com sua amada:

Pero ahora he venido a encontrarme con Martina. No pensaré más en lo que podría haber sido mi vida – en lo que podría haber significado mi vida – si hubiera tenido el coraje de vivirla con ella. La veré llegar sobre el alazán, como la primera mañana en Pueblo Viejo, precedida por un reluciente fragor de plata. La veré desmontar, ya no trajeada de gaucho, sino con la blusa y el chamal que llevaba bajo el poncho en la última noche que compartimos. Igual que entonces, la ayudaré a quitárselo todo, y desprenderé, uno por uno, los pequeños botones de la blusa. Y así aparecerán los pechos al rescoldo de la luna, húmedos y precisos como sus labios, con el brillo mate de la alpaca lustrada, pero tan cálidos como si mis manos hubiesen sido hechas sólo para tocarlos. Los dos pechos siempre jóvenes, enteros y perfectos de Martina Chapanay, más hermosa que la Reina de las Amazonas⁴⁸(LOJO, 2001, p. 145).

⁴⁷ Nossa tradução livre: O túmulo é igual a todos os outros, ou talvez mais simples: uma laje branca rodeada de flores silvestres. No entanto, é o que mais recebe visitas. As mulheres vêm com seus netos, envoltas em um xale preto, e os fazem beijar a capa de pedra. Às vezes trazem um rosário e o rezam ali, inteiro. Outras vezes falam, misturando espanhol com as palavras do huarpe, que agora só vive na boca desdentada das anciãs. Não pedem nada. Se conformam com que ela as escute. Antes de ir deixam sobre a tumba, como se fosse uma mesa, um pouco de calda, ou uma garrafa de vinho, ou um bolo de alfarroba. Acredita-se que, à noite, a própria Martina Chapanay bebe o vinho e devora os doces. Ela bem precisa deles para se recuperar de sua cavalgada pelas planícies do paraíso, tão mais extensas que as desta terra e, sem dúvida, inesgotáveis.

⁴⁸ Nossa tradução livre: Mas agora vim me encontrar com Martina. Não pensarei mais no que poderia ter sido minha vida – no que poderia ter significado minha vida – se tivesse tido a coragem de vivê-la com ela. A verei chegar sobre o alazão, como a primeira manhã em Pueblo Viejo, precedida por um reluzente brilho de prata. A verei desmontar, já não vestida de gaucho, mas com a blusa e o xale que vestia sob o poncho na última noite que compartilhamos. Como então, a ajudarei a tirar tudo, e soltarei, um por um, os pequenos botões da blusa. E assim os seios aparecerão nas brasas da lua, úmidos e

O conto de Lojo é encerrado com certa dose de lirismo, além de mais relatos históricos de como foi a vida de Martina Chapanay até seus últimos dias e sobre como sua figura ainda é lembrada e reverenciada pelas anciãs argentinas. Chamo a atenção para o trecho em que ela aprende sobre as Amazonas, recurso que a escritora utiliza para fazer a comparação da personagem histórica com a história já consolidada de mulheres guerreiras, tanto que a última frase do enredo do conto a descreve como mais bonita que a rainha das Amazonas.

3.1 POE E CORTÁZAR: AS CARACTERÍSTICAS DO CONTO

Sobre a escritora María Rosa Lojo, Esteves (2016) conta que esta era filha de exilados espanhóis que foram para a Argentina, local onde ela nasceu. Estudante das Letras, Lojo tem uma vasta lista de obras que apresentam uma temática comum: o entre-lugar discursivo que constitui a identidade cultural argentina. De acordo com o autor:

A autora de uma ampla lista de títulos que tem como marca principal o trânsito por um entre-lugar discursivo em cujas fissuras florescem obras que propositalmente embaralham os gêneros tradicionais, María Rosa Lojo ostenta uma considerável produção literária desde sua estreia no panteão literário argentino em princípios dos anos oitenta [...] No entanto, nesse amplo e diversificado campo de atuação podem-se encontrar algumas linhas norteadoras. Tanto na crítica quanto em sua criação literária, uma presença constante é a reflexão sobre a identidade do argentino, tecida no limiar do provisório, no entre-lugar de conceitos moventes e passageiros sobre os quais se erigiu o discurso fundador daquela cultura, desde o século XIX: ou seja, civilização versus barbárie (ESTEVES, 2016, p. 72-73).

Assim, a partir das considerações do autor, percebe-se que alguns temas são constantes em suas narrativas, como por exemplo a questão do exílio, da fronteira e do papel feminino na cultura argentina. Lojo cria – a fim de contribuir para o movimento de formação identitária do país, uma vez que se veem negadas, na História oficial da Argentina – lutas legítimas que, a partir do seu posicionamento, precisavam ser repensadas. Nas palavras de Esteves:

precisos como seus lábios, com o brilho fosco da prata polida, mas tão quente como se minhas mãos tivessem sido feitas apenas para tocá-los. Os dois seios sempre jovens, inteiros e perfeitos de Martina Chapanay, mais bonita que a Rainha das Amazonas.

Eliminar o nativo do discurso nacional, fingindo tratar-se de uma sociedade branca e europeia, não contribuiu para os argentinos resolverem seus problemas de identidade. Confiante na força da palavra, María Rosa Lojo, valendo-se da memória literária, retorna aos intelectuais do mesmo período da construção do mito e, através da releitura de suas obras, tenta encontrar elementos dissonantes não levados em conta ou pouco considerados pelo cânone (ESTEVEVES, 2016, p. 81).

Desse modo, Lojo utiliza recursos históricos para, por meio de suas narrativas, oferecer uma versão da história que nunca foi contada. Ela utiliza personagens históricas em enredos ficcionais a fim tocar em alguns assuntos que foram abafados durante o período de formação da Argentina, “Trazendo-os à tona, tenta encontrar outras soluções possíveis, trata de buscar novos caminhos para resolver velhas questões, feridas que resistem a cicatrizar” (ESTEVEVES, 2016, p. 81).

De acordo com Biancato e Fleck (2018b), “a produção escrita de María Rosa Lojo desenvolve-se entre ficção, história e memória que percorrem as trilhas dos elementos históricos da ocupação argentina no século XIX” (BIANCATO; FLECK, 2018b, p. 26). Ainda segundo os autores,

O tema que se fixa, constantemente, em suas produções literárias é representado pela reflexão acerca da identidade do argentino, marcada pelas mesclas étnicas e culturais. As relações entre a civilização europeia e a barbárie local, tantas vezes mencionadas na origem nacional argentina, erigem o discurso literário de Lojo que, de acordo com Esteves (2016), representa um rompimento de fronteiras (BIANCATO; FLECK, 2018b, p. 27).

Os autores ainda trazem que

Nessa tarefa de autora disposta a produzir narrativas de extração histórica, ela ‘costura’, com elementos ficcionais próprios da prosa contemporânea, os dados historiográficos que, sob um tratamento literário minucioso, são revigorados e, de forma plausível e articulada, ressignificam muitos dos aspectos enunciados no discurso histórico assertivo do passado. Tais ressignificações literárias evidenciam aspectos omitidos, ignorados ou apenas superficialmente expostos com relação aos eventos ocorridos e os protagonistas que os executaram (BIANCATO; FLECK, 2018b, p. 27).

Nesse íterim, os contos que constituem a obra se configuram como narrativas de extração história, nos quais são recriadas personagens reais que tiveram atuação no processo de criação de identidade cultural argentina, por meio de representações ficcionais, em enredos que sugerem novas formas de se pensar nessa construção de

memória cultural do país. Nas palavras de Biancato e Fleck (2018b), a obra é “composta por relatos que contam os amores incomuns de personagens que transgrediram a ordem ‘natural’ das convenções sociais, personagens essas que habitam os livros de história da Argentina ou que foram ignoradas pela historiografia” (BIANCATO; FLECK, 2018b, p. 37).

A escolha em se utilizar o termo narrativa de extração histórica é explicada a partir da definição do mesmo trazida por Trouche (2006, p. 43 apud BIANCATO; FLECK, 2018b, p. 32):

Fator paralelo, porém, de importância capital para a opção pelo composto ‘narrativas de extração histórica’, encontra-se no fato de que o diálogo com a história não se restringe ao âmbito do romance histórico, e sua linha de continuidade, ou ao âmbito das chamadas metaficções historiográficas. Ao contrário, no universo do sistema literário hispano-americano, muito antes do século XIX, já encontramos significativa produção narrativa que toma o histórico como intertexto (TROUCHE, 2006, p. 43 apud BIANCATO; FLECK, 2018b, p. 32).

Assim, Biancato e Fleck concluem que

[...] a escrita de María Rosa Lojo é, assim, caracterizada pelo rompimento de fronteiras a partir das fissuras do passado e pelas perspectivas excêntricas do que foi registrado como histórico, porém ressignificado por meio do discurso literário. Ela cruza e entrecruza os fios da história e da literatura para marcar, positivamente, as diferenças e as antinomias, responsáveis pela construção da identidade argentina (BIANCATO; FLECK, 2018b, p. 33).

Acerca da teoria do conto, o presente texto apresenta considerações de Edgar Allan Poe, contista que também escreve sobre a teoria do gênero em questão e, de semelhante modo, considerações de Julio Cortázar, também contista que analisa o gênero sobre o qual escreve, ambos os primeiros teóricos do gênero.

De acordo com Porto (2015), Edgar Allan Poe, ao se dedicar sobre a teoria do conto, fazia uma comparação entre o gênero conto e o gênero poema, afirmando que tanto um quanto o outro teriam objetivos de serem lidos e absorvidos pelo leitor de maneira não extensa, por isso a brevidade de ambos. Segundo com a autora,

Poe (1976) propunha uma comparação entre conto e poema e afirmava que o texto em verso possuía uma ‘unidade de efeito ou impressão’, a qual devia ser alcançada em composições cujas leituras pudessem ser feitas de uma só vez, já que o poema conduziria o leitor, segundo o crítico, a uma ‘exaltação da alma’ que não poderia ser estendida por muito tempo (PORTO, 2015, p. 112).

Consoante Porto, para Poe, esse efeito de “elevação da alma” seria algo essencial para a criação do conto, de forma que o encadeamento dos fatos da narrativa pudesse atingir a densidade necessária para tocar o seu leitor, sem se estender em muitas páginas. Ainda conforme Porto (2015), “O leitor, contudo, devia ser pensado como elemento importante para o alcance intencional da narrativa, vez que todo conto, escrito de forma breve, ou seja, texto curto, deveria provocar no leitor a elevação da alma” (PORTO, 2015, p. 112).

É interessante notar, a partir da análise dos dois teóricos sobre o gênero, que também eram escritores deste, que ambos ao mesmo tempo que delimitam algumas questões estéticas do gênero, não se preocupam em restringi-lo, ao contrário, pontuam sua natureza moldável.

Ainda em conformidade com Porto:

Ao postularem uma teoria do conto que une perspectiva criativa e teórica, tanto Poe (1976) quanto Cortázar (1974) deixam implícita a premissa de que o conto é resultado de um trabalho consciente do autor e alertam que este deve se cercar de recursos narrativos capazes de lhe garantir o efeito desejado na obra. Em outras palavras, a criação do conto não pode ser uma ação intuitiva ou apenas resultante de inspiração, é um trabalho árduo de linguagem, forma, reflexão, encaixe de palavras, o que não significa que o conto seja resultado único e exclusivo de uma obediência estrita a regras de criação literária (PORTO, 2015, p. 112).

Julio Cortázar, em sua obra teórica *Alguns aspectos do conto* (1993), ao contextualizar sua empreitada de escrever acerca da teoria de um gênero tão íntimo de sua produção artística, aponta em sua fala algumas características próprias do conto, antes mesmo de tentar defini-lo. Cortázar (1993) pontua que

Pouco a pouco, em textos originais ou mediante traduções, vamos acumulando quase que rancorosamente uma enorme quantidade de contos do passado e do presente, e chega o dia em que podemos fazer um balanço, tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário (CORTÁZAR, 1993, p. 149).

Nota-se, no texto, que há uma preocupação de Cortázar em diminuir a grandeza do conto e enclausurá-lo em uma definição cerrada do que este possa vir a ser, justificável, uma vez que o que se define é o cerne de sua obra, o que causa esse

certo desconforto do autor, traduzido em suas palavras em uma linguagem extremamente poética, conforme se lê:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência (CORTÁZAR, 1993, p. 150-151).

O autor considera ainda que costumeiramente, para definir o gênero conto este é comparado ao gênero romance, mais popular, portanto, auxiliando na definição do primeiro. Contudo ele pontua que o conto já nasce partindo de uma noção de limite, diferentemente do romance, aqui se tratando exatamente do limite físico, sendo apontado por ele que na França, “quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito” (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Cortázar propõe, ainda, uma comparação analógica entre o romance e o conto, e o cinema e a fotografia, em que o primeiro, mais abrangente, assim como o cinema capta de maneira ampla minúcias do que se deseja mostrar, no entanto, o conto, assim como a fotografia, tem em sua brevidade o momento do ápice do que se quer retratar (CORTÁZAR, 1993).

Ao atrelar as considerações de Poe, trazidas aqui por Porto e de Cortázar acerca das características do conto e o enredo da obra de Lojo, *El Maestro y la Reina de las Amazonas*, é possível visualizar na obra o que os autores pontuam sobre o gênero. O conto de Lojo traz, em algumas páginas, toda a contextualização de uma história ficcional vivida pela personagem histórica Martina Chapanay, viva no imaginário argentino desde o tempo das batalhas dos guerrilheiros de Facundo Quiroga, por volta de 1820.

O enredo da história gira em torno do desejo da personagem Martina Chapanay em aprender a ler e escrever, o que a leva a ficar de prontidão e analisar por seguidos dias a rotina de um professor da escola primária do povoado de San Juan. No desenrolar da história ela sequestra este professor para que ele possa ensiná-la, e

com dedicação e perspicácia essa empreitada acontece de maneira rápida, sendo apresentados, ao longo da narrativa, aspectos históricos de sua vida enquanto guerrilheira, conforme apresentado ao início do capítulo três.

Sobre a temática da obra girar em torno de um fato, embora atípico, não estapafúrdio (para alguns leitores), há que se pensar em toda a subjetividade trazida pela escritora María Rosa Lojo, quando ela se propõe a escrever sobre a formação identitária da Argentina, trazendo à luz personagens e fatos históricos que contribuem para esse movimento de resgate de memória do país. Evoca-se aqui, mais uma vez, as pontuações de Cortázar acerca do gênero conto:

Parece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre excepcional, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial e cotidiana [...] um mesmo tema pode ser profundamente significativo para um escritor, e anódino para outro; um mesmo tema despertará enormes ressonâncias num leitor e deixará indiferente a outro. Em suma, pode-se dizer que não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que há é uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num momento dado (CORTÁZAR, 1993, p. 154-155).

Assim, Lojo, ao aproximar a figura histórica e lendária da Santa das Travessias – como é conhecida popularmente Martina Chapanay – de sua personagem ficcional, empreende um trabalho brilhante de releitura histórica permeado de ressignificações do que foram as batalhas de Facundo Quiroga para a independência da Argentina, de intertextualidade ao invocar as guerreiras Amazonas e aproximá-las de Chapanay, além de trazer fatos históricos da vida da heroína. Tudo isso engendrado a uma história ficcional de amor insólito entre um professor e uma donzela guerreira.

4 A AMBIVALÊNCIA NA FIGURAÇÃO DE MARIA MELONA EM OS DESVALIDOS E DE MARTINA CHAPANAY EM EL MAESTRO Y LA REINA DE LAS AMAZONAS – DONZELAS E GUERREIRAS

Neste capítulo propõe-se uma análise das personagens Maria Melona e Martina Chapanay, a fim de responder à pergunta inicial desta pesquisa: Quais são as singularidades e analogias das personagens Maria Melona e Martina Chapanay que demonstram os possíveis distanciamentos e as aproximações entre elas e de outras composições literárias? Para tanto, foram utilizadas, ao longo da pesquisa, a crítica sociológica, a revisão bibliográfica e a literatura comparada. Segundo Carvalhal (2006):

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes (CARVALHAL, 2006, p. 7-8).

A escolha dos objetos de pesquisa deste estudo evidencia duas obras de gêneros e nacionalidades distintos, além de a autoria das duas obras (feminina e masculina) também ser um traço que as distingue, bem como cada período histórico, contexto social e enredo. No entanto, o que as aproxima entre si vai além de apenas o *topos* da donzela guerreira, pois se percebe que existem condições pré-existentes nas duas obras para que essa figuração apareça, além de ambas revelarem um antagonista em comum: o patriarcado. Carvalhal (2006), sobre a literatura comparada enquanto método, pontua que

[...] os estudos literários comparados não estão apenas a serviço das literaturas nacionais, pois o comparatismo deve colaborar decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários [...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por 'um ar de parecença' entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparatista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente (CARVALHAL, 2006, p. 55-56).

Desse modo, ao propor este trabalho investigativo, estabeleceu-se, como objetivo geral da pesquisa evidenciar elementos que aproximassem e/ou

distanciassem as personagens analisadas do *topos* da donzela guerreira, além de (como objetivos específicos) apontar e analisar especificidades de cada personagem, como a caracterização do período histórico de cada obra, as adaptações culturais e sociais de cada uma delas, as possíveis variações e peculiaridades que as aproximassem entre si e também de outras figurações literárias, além de proporcionar, a partir dessas considerações, momentos de reflexão sobre a historiografia e a composição destas obras no contexto latino-americano⁴⁹, contrastando, a todo tempo, como cada arranjo aborda a relação feminina diante do corolário patriarcal. De acordo com Coutinho (2003):

A caracterização da heterogeneidade das literaturas nacionais na América Latina constitui um problema fundamental para o comparatismo, na medida em que exige deste o reconhecimento de registros não só diferentes dentro de uma mesma literatura nacional [...] mas ainda de níveis tradicionalmente distintos, como o erudito e o popular, este último quase sempre marginalizado (COUTINHO, 2003, p. 24).

Ainda segundo o pesquisador,

É a captação das especificidades da Literatura ou das diversas Literaturas Latino-Americanas e no olhar lançado sobre a tradição literária do continente, que o comparatismo adquire sentido na América Latina, passando de um estudo mecânico de fontes e influências a uma disciplina de abordagem do fenômeno literário capaz de desencadear um verdadeiro diálogo de culturas (COUTINHO, 2003, p. 26).

Portanto o que se busca apresentar neste capítulo de análise vai além de simplesmente apontar um paralelismo entre as obras e as personagens guerreiras ao passo que as confrontamos, procura-se, ainda, oferecer ao leitor momentos de reflexão diante do que será dito, sobre o discurso presente em cada narrativa e sobre como essa construção é afetada pelos fatores composicionais específicos de cada obra e, acima de tudo, como a temática do patriarcalismo se enreda nas duas diegeses. Segundo Carvalho (2006):

⁴⁹ “[...] o conceito de literatura latino-americana não se atém nem ao mero somatório de distintas literaturas nacionais, nem a uma generalização abstraída de qualquer análise histórica concreta; ao contrário, consiste na construção de uma unidade plural e móvel, que busque dar conta da tensão entre a produção literária geral do continente e suas diferenças específicas” (COUTINHO, 2003, p. 25).

Em síntese, o comparatismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais (CARVALHAL, 2006, p. 56).

O termo donzela guerreira, por si só, já sugere uma natureza ambivalente, uma vez que a palavra donzela⁵⁰ supõe, em sentido amplo e popular, uma pureza e fragilidade intrínsecos à figura feminina, que seria frágil e indefesa. Contudo, ao ser concebido juntamente com o termo guerreira, carrega um novo teor semântico.

A partir dos estudos de Galvão (1998), nota-se que as personagens que permeiam a literatura – tanto nacional quanto estrangeira – que se enquadram neste *topos*, são donas de perfis corajosos e fortes, ainda que não apresentem uma unidade fixa no que tange às suas características, pois cada construção conta com situações topográficas, culturais e temporais distintas, embora o poder patriarcal seja um fator determinante para sua aparição, atuando como antagonista comum nas obras.

A título de ilustração, evocamos mais uma vez a personagem Luzia-Homem, que conforme sugere Galvão (1998), embora não tivesse ido à guerra ou vivido como homem, se caracteriza por essa dualidade inerente às donzelas guerreiras, conforme se lê:

Embora no presente da narrativa ela se vista de mulher e tenha cabelos extraordinários que vão até os pés, toma banho de madrugada, é virgem e casta. Ainda é discriminada em seu meio por suas maneiras masculinas, pois tem ‘energia máscula’ e ‘músculos de aço’, transporta cinquenta tijolos na cabeça de uma só vez, é valente e soberba, rejeita a corte dos homens, enquanto labuta no ofício de carregador nas obras públicas da frente de trabalho retirante em Sobral (GALVÃO, 1998, p. 174).

O que se percebe acerca de Luzia-Homem é que sua força física é caracterizada como masculina, o que a afasta do modelo esperado para a mulher donzela em diferentes tempos históricos. Oliveira (2005) disserta sobre o que,

⁵⁰ Substantivo feminino: Mulher virgem e solteira. Adjetivo: Que é solteira e virgem: mulher donzela. Conforme definição do Dicionário de Português on-line (s.d.).

historicamente no Brasil, se esperava/espera para a figura feminina. Segundo a pesquisadora:

Já a mulher cuida para não ultrapassar os melindres da fatal linha demarcadora. Consensualmente frágil, tímida e bela, mas incapaz de tomar iniciativas por conta própria, vive à mercê do homem e para ele. Seu espaço de atuação se restringe ao âmbito do lar, relacionando-se apenas com os membros ascendentes e descendentes de sua própria família, agregados e escravos. A vida lá fora lhe era totalmente vedada, a não ser que fosse excomungada pela ortodoxia patriarcal. Mas, então, como excluída, já não possuía direito algum. À mercê do pai e depois do marido, a mulher sofria ainda os abusos dos senhores de terra, dos temidos e odiados coronéis que exerciam um domínio total sobre tudo que existia em suas imensas herdades, desde o uso e abuso dos corpos femininos à disposição de seus caprichos sexuais ou de seus herdeiros machos (OLIVEIRA, 2005, p. 22).

Nota-se que, a partir dessa visão da História, é esperado que a mulher se assuma como frágil e incapaz de certas atividades sociais, além de não tomar iniciativas e viver para o homem, dedicando seus dias a ele. Sem a pretensão de cometer anacronismos, mas fazendo uma observação e aproximação com o discurso popular dos anos atuais, nota-se que este pensamento continua em voga na sociedade brasileira, apontando para algumas mudanças neste cenário graças às lutas feministas, no entanto, persistindo o pensamento que permeia os imaginários sociais – principalmente – dos defensores do tradicionalismo familiar, que pregam que a mulher deve permanecer com sua “natureza” frágil, recatada e bela, sendo qualquer atitude que entre em conflito com essa forma de pensar, julgada e sentenciada por uma sociedade presa a convicções de séculos passados.

Toda essa herança patriarcal resulta em séculos de desigualdade de gênero, colocando a figura masculina como oposta e oponente da feminina, caracterizando o homem como forte, racional, chefe de família (discurso defendido e reproduzido pelos religiosos) enquanto a mulher é vista como sexo frágil, emotiva e submissa. De acordo com os estudos de Almeida (2010),

São estas determinações diversas que fazem com que o patriarcado se apresente sob multifaces de um mesmo fenômeno: o da dominação das mulheres pelos homens, assim como a reprodução das relações patriarcais de gênero para além das relações entre um homem e uma mulher. Esta dominação se expressa de diferentes formas, seja na divisão desigual do trabalho doméstico à prática da violência (ALMEIDA, 2010, p. 26).

Assim, graças a toda uma história de dominação masculina, herdada do discurso colonizador europeu, a relação entre os gêneros se estabelece no Brasil e na Argentina da seguinte forma:

O regime patriarcal se sustenta em uma economia domesticamente organizada, sendo uma maneira de assegurar aos homens os meios necessários à produção diária e à reprodução da vida. Ele se estabelece como um pacto masculino para garantir a opressão de mulheres, as quais tornam-se seus objetos de satisfação sexual e reprodutoras de seus herdeiros, de força de trabalho e de novas reprodutoras (CUNHA, 2014, p. 154).

Ainda segundo Cunha (2014), “A partir da ideologia sexista, o homem, tal como foi construído, é que sabe o que é melhor para a mulher, a família e a sociedade. A violência de gênero, neste sentido, tem como um de seus fundamentos o discurso racionalista” (CUNHA, 2014, p. 151).

Diante desse panorama patriarcal imposto aos países latino-americanos surgem, em um movimento ambivalente, as duas personagens estudadas nas obras já citadas: uma que se traveste de homem e ocupa o seu lugar social no cangaço nordestino, e outra que não nega seu gênero, mas que se insere em um universo permeado apenas por homens e a todo tempo é comparada a eles na luta pela independência da Argentina das colônias espanholas.

Em geral, de acordo com Oliveira (2005), nas obras ficcionais que apresentam a figura da donzela guerreira, a heroína surge

[...] arrancada de sua vida cotidiana, quando acontecimentos alheios à sua vontade colocam seu mundo em perigo, a donzela-guerreira se vê premida pela ausência de pai ou irmãos, mortos ou debilitados, que possam ser recrutados para ação guerreira. A decisão de ocupar o lugar do pai ou do irmão é seguida da ocultação da identidade feminina, a quem os campos de batalha estão vedados (OLIVEIRA, 2005, p. 25).

Atenta-se aqui para o fato de que decidir usurpar o lugar do pai ou do irmão em momento de guerra é o primeiro passo que a donzela guerreira dá como transgressora da condição que até então lhe foi imposta, uma vez que esta não deveria ter iniciativas sobre sua própria vida. Essa atitude de enfrentamento da estrutura pré-estabelecida pelo patriarcado é explanada por Almeida (2010):

a conceituação das relações que estruturam a sociedade é importante no sentido de que é a partir de tais conceituações que se conhecem como se desenvolve a interferência destas bases estruturadoras nas relações sociais entre as pessoas. A particularidade da estruturação do patriarcado é importante para se buscar formas de enfrentamento e superação do mesmo (ALMEIDA, 2010. p. 28).

No entanto, a motivação que leva a donzela guerreira a tal feito, ao mesmo tempo que pode sugerir uma resistência ao sistema, a aproxima do papel social desde sempre esperado para a mulher, o de cuidadora, pois talvez seja no intuito de zelar pelos seus que ela decide se colocar frente ao campo de batalha, ou ainda em busca de uma aprovação paterna, no intuito de provar sua coragem e se comparar com o masculino.

É possível notar a dualidade no perfil da personagem Maria Melona quando esta – embora afastada da regra costumeira por se mostrar exatamente o oposto do perfil das mulheres esperado para a época – ao se casar com Filipe se mostra como uma excelente esposa, com perfil cuidador, que está sempre disposta a apoiar e fazer os gostos do marido, no entanto quando este é atacado por seus adversários, ela deixa aflorar seu perfil forte e ardil, pronta para defendê-lo.

Já se nota aqui, antes mesmo de Melona aparecer no romance como Zé Queixada, uma inversão de papéis sociais de acordo com o esperado para a época, pois ao marido se direciona a função de defensor da esposa, aquela de sexo frágil que, por não conseguir se defender sozinha, precisa de alguém que o faça. No entanto, em *Os Desvalidos* é Maria Melona quem defende a honra de seu marido quando esta é colocada em dúvida pelos invejosos, e é ela também que, na única vez em que precisa ter sua honra defendida por Filipe é escorraçada de casa, sem ter ao menos, a oportunidade de dar sua versão dos fatos. De acordo com Menezes (2010), “Na história do cangaço, a força bruta, a violência e a insubordinação à lei têm sido resgatadas como sinônimo de masculinidade em oposição à figura da mulher estereotipada como símbolo de fraqueza e de enfraquecimento” (MENEZES, 2010, p. 107-108).

No final do romance, já depois de ser descoberta a sua verdadeira identidade por Lampião, e ter conseguido escapar da morte por ter mentido ser Zé Queixada, novamente, agora como a guerreira Saitica, Melona se sacrifica por seu amor, para salvá-lo, já não se diferenciando mais o que a motiva a praticar tal feito: seria sua “natureza” cuidadora, intrínseca ao gênero feminino (de acordo com o que prega o

patriarcalismo) ou sua audácia e perspicácia de guerreira, que por ser forte e capaz a leva a salvar Filipe?

E é nesse jogo de certezas e dúvidas, assentimentos e negações, que a donzela guerreira surge e, ainda de acordo com Oliveira (2005), essa dualidade presente em sua essência é o que a descreve:

Muitas razões justificam seu fascínio entre nós. Uma delas é o fato de ser a donzela-guerreira um tipo ideal de mulher que, por possuir um *ethos* ambissexual, reúne em seu espírito qualidades de ambos os sexos, o que lhe permite ultrapassar as possíveis incompletudes masculina e feminina, por sua natureza dupla. Talvez também haja um encanto natural na sua condição de virgem donzela que, somada à predicação guerreira, a faz ao mesmo tempo, sensual, atraente, capaz de cativar, carregar e desafiar energias libidinais, especialmente as do mundo patriarcal (OLIVEIRA, 2005, p. 42).

A partir de todo um histórico patriarcalista, nota-se que a mulher sempre precisou, por meio de lutas coletivas, provar a sua capacidade para conquistar o seu espaço em lugares pré-concebidos como masculinos, assim, não é diferente no universo dos campos de batalha, o que justifica a recorrência na literatura da aparição da donzela guerreira, a qual sem ter espaço para lutar como mulher, se obriga a usurpar um lugar de prestígio em frente de batalha. De acordo com Galvão (1998), “Sendo o desempenho guerreiro um papel masculino em toda parte, e talvez o caso mais extremo de comportamento vedado ao sexo feminino, não seria de estranhar que sejam tão numerosas as fantasias femininas de apropriação correlatas” (GALVÃO, 1998, p. 115).

É interessante refletir que o inverso não acontece recorrentemente, a menos que seja a fins artísticos ou de diversão, como algo carnavalesco, pois não há nenhum mérito ou vantagem que o homem possa usufruir assumindo uma identidade feminina em um sistema patriarcal. De acordo com Galvão (1998):

Como é que se comporta o fenômeno inverso? Quais são as histórias que existem a respeito de homens vestidos de mulher, de homens tentando passar por mulher? Curiosamente, os casos são raríssimos, e, embora a Bíblia igualmente estabeleça que ‘é abominação mulher se vestir de homem e homem se vestir de mulher, não há a mais remota hipótese de uma distribuição simétrica das ocorrências. [...] Mas por que tantas mulheres, sem deixar de ser mulheres, se disfarçam de homem, e por que tão poucos homens, sem deixar de ser homens, se disfarçam de mulher? É difícil eludir nessa assimetria mais uma prova da opressão feminina? (GALVÃO, 1998, p. 117).

Como segundo passo para a caracterização da donzela guerreira, depois de decidir usurpar o *locus* masculino, esta abdica de sua feminilidade ao cortar seus cabelos, o que, de acordo com os estudos de Galvão (1998), a tornam ainda mais forte, pois o estereótipo de Sansão “não serve para a donzela-guerreira, que perde o cabelo para ganhar a guerra: nela, o corte de cabelo tem sobretudo o caráter de uma investidura, qual Sansão às avessas” (GALVÃO, 1998, p. 175). Ainda de acordo com a autora:

Neste ponto, estamos diante de uma articulação primária de oposição sexual. Para o homem, aquilo que cresce em seu corpo é a sua força; donde, para um homem, cortar aquilo que cresce em seu corpo é castração, é perda, é fraqueza. Para uma mulher, cortar aquilo que cresce em seu corpo não é castração, é ganho, é aquisição de força. Mas com uma sutileza: a opção masculina é determinante, resulta de uma sinédoque estabelecida no território de seu corpo, enquanto a opção feminina não é determinante, decorre da opção masculina, funciona por comparação antonímica com ele (GALVÃO, 1998, p. 175).

A personagem Martina Chapanay, no conto em questão, não passa por essa transformação, pois mantém seus longos cabelos trançados à mostra, uma vez que essa personagem não nega seu gênero para ocupar um lugar dito masculino, ela o ocupa enquanto mulher, demonstrando orgulho de sua condição, no entanto ela mesma se compara e é comparada pelos outros a todo tempo com os homens que lutam ao seu lado, sendo deixado claro que ela ocupa um lugar masculino, e embora não negue sua condição de mulher, o faz como homem.

Ao comparar as duas personagens, no quesito força/fraqueza, poderíamos dizer que Maria Melona demonstra fraqueza em não lutar por sua verdade quando acusada de traição e por se “esconder” atrás da identidade masculina de Zé Queixada no bando de Lampião, ao passo que Martina Chapanay, por não negar seu gênero poderia ser caracterizada por sua força, ao ocupar um lugar masculino enquanto mulher. No entanto, não seria justo julgá-las apenas por esse recorte de suas vidas, uma vez que as atribuições designadas ao papel masculino pulsam tanto na vida das duas personagens.

Não ser esposa, nem mãe (GALVÃO, 1998), eis o terceiro passo para que haja a consolidação da figura-heroína da donzela guerreira. O sentido desse requisito não está em não o sê-lo antes de ir à campo de batalha, acredito que haja um sentido mais

amplo, o de não ser mãe nem esposa em campo de batalha, devendo a mulher abdicar de sua vida anterior (caso exista) para se dedicar à guerra.

Por esse viés, ao repensarmos no quesito força/fraqueza, podemos recolocar nossas guerreiras na balança ao passo em que ambas assumirão diferentes escores. Maria Melona lutou por sua posição de esposa, com a qual sempre sonhara, desempenhou-o com dedicação e destreza, desfrutando das dores e prazeres que essa condição lhe dava. Também foi mãe, mesmo posteriormente tendo abdicado de seu filho para lutar no cangaço ao lado de Lampião. A pensar por esse ângulo, Melona demonstra força em lutar por seus ideais e alcançar seus objetivos, ainda que em constante conflito com o mundo, como pontua Lukács (2000), ficando à mercê de sua própria sorte.

Já a personagem Martina Chapanay, no conto em questão, lamenta por ter perdido o homem que amava e o filho que não nasceu, o que podemos inferir como sinal de fraqueza, de quem carrega nos ombros o pesar por não ter vivido os prazeres dedicados às mulheres, aquelas que aceitam o papel que o patriarcalismo às impõe.

Assim, antes de sentenciar a qualquer uma das personagens o papel de fraca ou forte, devemos ter em nosso radar o período e recorte espaço-temporal em que se dá cada uma das narrativas, além de pesar também os autores de cada obra, haja vista que o romance é escrito a partir de uma perspectiva masculina brasileira do ano de 1993 e o conto a partir da perspectiva feminina argentina de 2001.

Embora sejam os dois países de herança eurofocêntrica, há divergências entre as formas com que ambos lidam com os dogmas patriarcais. Um fato político contemporâneo que ilustra muito bem essa distinção é a legalização do aborto no país vizinho, pauta essa que nem ao menos consegue ser discutida efetivamente no Brasil.

A partir da movimentação feminista nos dois países, percebe-se que a Argentina se encontra à frente do Brasil quando o assunto é gênero, talvez este seja um fato que deva ser levado em consideração quando pensarmos na construção ficcional das duas personagens, pois, em um movimento simples de comparação, percebe-se que Maria Melona é, conforme já ilustrado, a todo tempo descrita pelo narrador do romance e sendo objetificada a todo tempo quando caracterizada apenas fisicamente por ele, diferentemente do que ocorre com Chapanay, que expõe a cada fala do conto a sua força, criticidade e inteligência, condição apresentada pela donzela guerreira, conforme pontua Galvão (1998)

E, para desgosto dos psicanalistas – desde Freud, que decretou à mulher um papel igual a zero na produção de civilização no seu famoso ensaio sobre a feminilidade, até Jung, que detestava mulheres ‘animosas’, ou seja, racionantes –, a donzela-guerreira, completa ou embrionária, sempre se destaca por seus dotes intelectuais (GALVÃO, 1998, p. 175-176).

Desse modo, ao analisarmos as duas personagens, podemos perceber que é exatamente essa ambiguidade e essa fraqueza que se consolida em força, o que seria a chave para a compreensão do *topos* da donzela guerreira, como um movimento em que essas duas premissas se encontram e se completam, dando origem ao cerne da heroína.

4.1 NOTA SOBRE AS POSSIBILIDADES DE REPRESENTAÇÃO FICIONAL DAS PERSONAGENS A PARTIR DA OBRA ANATOMIA DA CRÍTICA, DE NORTHROP FRYE (1974)

Northrop Frye, no primeiro ensaio de sua obra *Anatomia da Crítica* (1974), intitulado “Crítica histórica: teoria dos modos”, trata das diferenças entre as obras ficcionais a partir das considerações da Poética, de Aristóteles, em que cada obra se configura a partir das posições das personagens e do poder de ação que o herói ou protagonista exerce na história em questão: “Nalgumas ficções, diz ele, as personagens são melhores do que nós, em outras piores, em outras ainda ficam no mesmo plano” (FRYE, 1974, p. 39). De acordo com o crítico:

1. Se superior em condição tanto aos outros homens como ao meio desses outros homens, o herói é um ser divino, e a estória sobre ele será um mito, no sentido comum de uma estória sobre um deus. [...] 2. Se superior em grau aos outros homens e seu meio, o herói é o típico herói da estória romanesca, cujas ações são maravilhosas, mas que em si mesmo é identificado como um ser humano. [...] Aqui passamos do mito propriamente dito para a lenda, o conto popular. [...] 3. Se superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural, o herói é um líder. [...] Esse é o herói do modo imitativo elevado, da maior parte da epopeia e da tragédia. [...] 4. Não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum. Isso nos dá o herói do modo imitativo baixo, da maior parte da comédia e da ficção realística [...] 5. Se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo irônico (FRYE, 1974, p. 39-40).

A personagem Maria Melona, que desde o início do romance de Dantas é caracterizada por sua jovialidade e beleza feminina, dona de um corpo farto, cabelos longos e alegria de mulher, passa de Melona a Zé Queixada, de calças, fuzil e punhal, como um dos cangaceiros do bando de Lampião. Por sua caracterização e por sua história de busca incessante por encaixar-se em um lugar que lhe oferecesse segurança, como fora no início quando esteve casada com Filipe, ou então que lhe ofereça pertença, como quando passou a fazer parte do bando de Lampião travestida de homem, por aproximação evocamos a categoria apontada por Frye (1974) como o herói mimético baixo, aquele semelhante às pessoas comuns, apresentando igualdade em suas ações tanto no que concerne ao meio quanto ao trato com as demais personagens. Segundo Frye (1974):

Na tragédia imitativa baixa, a compaixão e o medo não são purgados nem absorvidos em prazeres, mas comunicam-se externamente, como sensações. De fato a palavra 'sensacional' poderia ter um sentido mais útil na crítica, se não fosse apenas um juízo de valor desfavorável. A palavra melhor para a tragédia imitativa baixa ou doméstica talvez seja *patos*, e o *patos* mantém estreita relação com o reflexo sensitivo das lágrimas. O *patos* apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que fala à nossa simpatia porque se situa em nosso plano de experiência. Falo de um herói, mas a figura fundamental do *patos* é amiúde mulher ou criança (FRYE, 1974, p. 44).

Desse modo, o *patos* representa um herói que demonstra uma fraqueza que conquista a simpatia do leitor, exatamente por estar em seu próprio plano de experiência, ou seja, partir da vida e dos conflitos vividos por Maria Melona ocorre um processo catártico que envolve o leitor ao reconhecer, em uma personagem, a história de alguém como ele mesmo, envolvida em um conflito entre os mundos interno e externo, daquilo que se imagina e deseja, mas que vai de encontro a um consenso social. Segundo Frye (1974),

A ideia essencial do *patos* é a exclusão de um indivíduo, de nosso próprio nível, de um grupo social ao qual ele está buscando pertencer. Por isso a tradição fundamental do *patos* exigente é o estudo da mente isolada, a história de como alguém identificável com nós mesmos é dividido por um conflito entre o mundo interior e o exterior, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecido por um consenso social (FRYE, 1974, p. 45).

Frye (1974) estabelece ainda que

[...] enquanto a tragédia pode massacrar todo um elenco, o *patos* concentra-se usualmente num único personagem, em parte porque a sociedade imitativa baixa se individualiza mais fortemente. Além disso, em contraste com a tragédia imitativa elevada, o *patos* é aumentado pela mudez da vítima (FRYE, 1974, p. 44-45).

Podemos assim, mais uma vez aproximar a personagem Maria Melona da representação do herói mimético baixo, uma vez que a personagem quase não tem falas ao longo do romance, sendo caracterizada a todo tempo pelo narrador da história. Quanto à segunda parte da vida da personagem, na qual ela se traveste de homem e se une ao bando de Lampião, o herói mimético baixo mais uma vez se adequa a nossa heroína, pois segundo Frye (1974): “Podemos designar o tipo de personagem implicada aqui com a palavra grega *alazón*, que significa impostor, alguém que finge ou procura ser alguma coisa mais do que é” (FRYE, 1974, p. 45).

Já no que concerne à personagem Martina Chapanay, no conto em análise, propõe-se uma aproximação com a categoria chamada por Frye (1974) de herói mimético elevado, que segundo o crítico,

Tem autoridade, paixões e poderes de expressão muito maiores do que os nossos, mas o que ele faz sujeita-se tanto à crítica social como à ordem da natureza. Esse é o herói do modo imitativo elevado, da maior parte da epopeia e da tragédia, e é fundamentalmente a espécie de herói que Aristóteles tinha em mente (FRYE, 1974, p. 40).

Não há dúvidas de que a figura história recriada no conto de Lojo se destacava entre os *gauchos* que seguiam a Facundo na época dos conflitos pela independência da Argentina, não apenas por se tratar de uma mulher que realizava as mesmas ações que os homens, mas por ser quem as realizava melhor. Chapanay – tanto nos relatos colhidos na análise de Chertudi (1971) quanto a ficcional, no conto de Lojo – mostrava-se como uma guerreira determinada, destemida, inteligente e que lutava por seus princípios a fim de libertar seu país das colônias espanholas, viveu como heroína de um povo que vivia à margem da sociedade e representou, para o povo huarpe, mais que uma guerreira, tornando-se, postumamente, uma santa popular. Segundo Frye (1974),

Na estória romanesca elegíaca a mortalidade do herói é principalmente um fato natural, a marca de sua humanidade; na tragédia imitativa elevada é também um fato social e moral. O herói trágico tem de ter uma envergadura adequadamente heroica, mas sua queda se complica não só com o senso de

seu liame com a sociedade, mas também com o sentimento de supremacia da lei natural, ambos os quais são irônicos na referência (FRYE, 1974, p. 43).

Desse modo, Chapanay viveu como uma guerreira mulher entre guerreiros homens, sendo comparada a eles a todo tempo, uma vez que em uma sociedade regida pelo patriarcalismo há estereótipos sobre as figuras feminina e masculina que designam quais lugares podem e devem ser ocupados por cada uma delas, o que prova que a personagem Chapanay rompeu com o estatuído ao condicionar-se a essa posição, o que, de acordo com o enredo da obra, não era nenhum sacrifício para ela, antes, sentia orgulho de sua condição, por não ser comparada às outras mulheres e ao seu perfil frágil (pregado pelo patriarcado).

Sua morte, também retratada na obra, marca sua humanidade, como pontua Frye (1974), no entanto ela passa a ser adorada como santa pela população huarpe da Argentina, sendo tida hoje, no imaginário coletivo argentino, como "*La santa de las travesías*⁵¹", nome do romance argentino de Julio Fernández Peláez.

⁵¹ Nossa tradução livre: A santa das travessias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresentou a configuração da donzela guerreira, aproximando-a de duas personagens latino-americanas, as quais apresentam características que convergem para o *topos* em questão, no entanto manifestam peculiaridades históricas, espaciais e sociais específicas que, em certa medida, as distanciam do modelo original.

Por meio de uma análise embasada em princípios socio-críticos, históricos e comparatistas foram apresentadas as composições das obras, sendo enfatizada a criação de cada personagem, além de suas aproximações e distanciamentos entre si e do modelo da donzela guerreira, promovendo momentos de reflexão sobre como a historiografia permeia as duas obras e sobre como o patriarcalismo é condição *sine qua non* para que o *topos* emergja nas diegeses em estudo.

Em um trabalho de análise comparativa não há como dissociar trama ficcional de período histórico e contexto social, pois a empreita exige uma interpretação dialética que entrelace esses fatores externos ao *leitmotiv* da obra analisada, a fim de que a análise passe a concebê-los como fatores internos, preponderantes para o funcionamento da composição da mesma (CANDIDO, 2000).

Nesse sentido, pudemos notar ao longo da análise comparativa entre as duas personagens que ambas vivem em sociedades regidas pelo patriarcalismo (embora em diferentes países e períodos históricos), o que se apresenta como impulso para que ambas sejam resistentes ao papel imposto às mulheres pelo sistema, que seria o de mãe e esposa. No entanto, este não é o único fator determinante para que elas se enquadrem no *topos* da donzela guerreira.

É importante ressaltar aqui que nosso interesse não é o de decretar se uma ou outra personagem possa ser ou não caracterizada como donzela guerreira, ao contrário, o objetivo é apresentar quais são as especificidades de cada uma delas que as aproximam do *topos*, ou que as distanciam dele.

O comportamento que nega os estereótipos femininos impostos pelo patriarcalismo ou o “ir à guerra”, embora sejam indícios do surgimento da donzela guerreira, não dão conta de delimitar o motivo (OLIVEIRA, 2005), pois há muitas guerreiras mulheres no acervo literário latino-americano. No entanto o que distancia

umas das outras (mulheres guerreiras e donzelas guerreiras) é a condição em que elas vivem, seja como mulheres – sem negar a condição feminina – seja como homens, travestidas ou não, pois ao mesmo passo que Maria Melona se trasveste de homem e se tona Zé Queixada, Martina Chapanay não nega ser mulher, no entanto vive como homem, sendo a todo tempo essa comparação entre ela e os outros *gauchos* que marca essa condição.

Nesse sentido, quando Melona é descoberta como uma impostora por Lampião, ela abandona o papel de homem e assume sua feminilidade – momento da trama que pode também nos levar a pensar que a força que a acompanhava enquanto travestida de Zé Queixada a abandonara, dando espaço ao retorno de uma suposta frágil feminilidade, fosse como Melona ou como Saitica.

O mesmo não ocorre com Martina Chapanay, por nunca ter se separado de sua identidade feminina, a qual mantém sua força inquebrantável até o fim de seus dias, sendo demonstrada apenas sua fragilidade quando se lembra do filho e do amor que perdera. Assim, podemos inferir que a força de Chapanay está no assemelhar-se à figura masculina, executar as mesmas ações e de maneira superior, inserir-se em um lugar negado às mulheres, romper com o estatuído patriarcalista; e ao se lembrar do que poderia ter vivido enquanto esposa e mãe (papel esperado para as mulheres na sociedade patriarcal) ela demonstra fraqueza, a suposta fragilidade de ser mulher.

Quando Galvão (1998) delimita o *topos* em questão a partir da precursora Mulan, as condições para o surgimento da donzela guerreira são marcadas: há um motivo que a leva para o campo de batalha (que no modelo original é a missão de substituir o pai na guerra, pois não há filho varão que possa ir em seu lugar), não pode ser mãe nem esposa, interrompendo a cadeia das gerações, corta os cabelos, traveste-se de homem e se desvencilha de suas características femininas, tidas como fraquezas, além de esconder o corpo ao se banhar ou se ferir (GALVÃO, 1998).

Nesse ínterim, percebe-se que Maria Melona muito se distancia do modelo original apresentado pela pesquisadora, pois o motivo que a leva ao campo de batalha é a busca do herói problemático por aquilo que se deseja (LUKÁCS, 2000), o que a move é a eterna busca por um lugar que a acolha, seja o casamento ou o cangaço. Chapanay, por outro lado, desde sempre esteve ligada ao mundo guerreiro, sendo uma guerreira indígena que representa o povo huarpe, embora sua herança genética

por parte de mãe também a faça almejar o papel social feminino imposto pelo patriarcado.

Maria Melona foi esposa e mãe, mas não enquanto guerreira. Em campo de batalha ela abdicou desses papéis, não o sendo enquanto Zé Queixada ou enquanto Saitica, fator que a aproxima do modelo original. O mesmo se dá com Martina Chapanay, que tem o papel de mãe e esposa apenas no plano do desejo e da lembrança.

Sobre cortar os cabelos e assumir identidade masculina, Melona o faz a princípio como Zé Queixada e, depois de provar sua força enquanto cangaceira, após ser descoberta, não precisa mais mentir, assumindo a condição de mulher guerreira, Saitica. Já Chapanay não corta os cabelos, e embora se vista como os homens, não nega suas características femininas, no entanto assume um papel social masculino ao aceitar ser comparada com os outros *gauchos* em tudo o que faz, demonstrando orgulho da “força masculina” que possui.

Não se pode afirmar que criar donzelas guerreiras estava nos planos de Dantas ou Lojo, no entanto o trabalho de construção das duas personagens revela muita sensibilidade e destreza dos dois autores, pois conseguiram demonstrar, por meio delas, mais do que uma luta entre forças e fragilidades.

Sem reforçar estereótipos sociais, ambas as obras, a partir dos enredos que envolvem as personagens Maria Melona e Martina Chapanay nos levam a refletir sobre como a herança histórica dos dois países e as imposições do patriarcado delimitam os papéis sociais, e sobre como estar fora deles implica em ser uma resistência que rompe com os paradigmas impostos aos sexos, reflexões potentes que contribuem para a função humanizadora da literatura⁵².

⁵² Segundo Candido (2011), a literatura “é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade” (CANDIDO, 2011, p. 175).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Janaiky Pereira de. **As multifaces do patriarcado: uma análise das relações de gênero nas famílias homoafetivas**. Recife: O autor, 2010. 116 folhas: abrev e siglas. (Dissertação Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CCSA. Serviço Social, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/9412/1/arquivo332_1.pdf. Acesso em 21 jan. 2021.

ARAÚJO, Emanuel. “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia”. In: PRIORI, M. L. M. (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. – 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARRUDA, Francimar Duarte. **A intersubjetividade contemporânea: os desvalidos de Eros**. Perspectiva. Florianópolis, v.19, n.2, p. 389-403, jul./dez.2001.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BIANCATO, Adriana Aparecida; FLECK, Gilmei Francisco. A (Re)Construção da personagem histórica Martina Chapanay (1800-1874) no conto “El Maestro Y La Reina De Las Amazonas” (2001), de María Rosa Lojo. In: **Revista (Entre Parênteses)**. Número 7, Volume 1. 2018a – ISSN 2238-4502. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/article/view/821>. Acesso em 10 de abr. de 2020.

BIANCATO, Adriana Aparecida; FLECK, Gilmei Francisco. **A escrita híbrida de História e ficção de María Rosa Lojo – Amores insólitos de nuestra historia (2001) – A revisitação literária de encontros históricos inusitados**. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, PR, 2018b.

BÍBLIA, A. T. Provérbios. In: **A BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulinas, 1991.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de Mil Faces**. Título original: *The hero with a thousand faces*. CULTRIX/ PENSAMENTO. SAO PAULO. 10 ed. 1997. Disponível em: <https://projeto-phronesis.files.wordpress.com/2009/08/joseph-campbell-o-heroi-de-mil-faces-rev.pdf>. Acesso em 13 de jul. de 2020.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz. Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: A estratégia interdisciplinar. Revista brasileira de Literatura Comparada. Nº 1 – 03. 1991. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/181303/000536388.pdf?isAllowed=y&sequence=1> Acesso em: 21 jan. 2021.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4ª. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Ática. 2006.

CHERTUDI, Susana. “La leyenda de Martina Chapanay” [1971]. *In: Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*. nº 7, Buenos Aires, 1968-1971. Disponível em: <https://revistas.inapl.gob.ar/index.php/cuadernos/article/view/352/125>. Acesso em 15 de abr. de 2020.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr.eJoão Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Marta Morais da. **O destino desenha a desumanização em Os Desvalidos**. Letras. Curitiba, n. 43, p. 25-34, 1994. Editora da UFPR.

COUTINHO, Eduardo. **Literatura Comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

CUNHA, Bárbara Madruga da. **Violência contra a mulher, direito e patriarcado: perspectivas de combate à violência de gênero**. XVI Jornada de Iniciação Científica de Direito da UFPR. Curitiba. 2014. Disponível em: <http://www.direito.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2014/12/Artigo-B%C3%A1rbara-Cunha-classificado-em-7%C2%BA-lugar.pdf>. Acesso em 21 jan. 2021.

DANTAS, Francisco J. C. **Os desvalidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DICIONÁRIO de Português online. Donzela. [S.n.: S.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/donzela/>. Acesso em: 06 de ago. de 2020.

ESTEVES, Antonio. Roberto. **História e Memória em María Rosa Lojo (Tributo a Marilene Weinhardt)**. Revista Letras, Curitiba, n. 96, jun/dez 2016, p. 69-87.

DICCIONÁRIO de la lengua española online. **Real Academia Española**. Gaucho. [S. n.: S. l., s. d.]. Disponível em <https://dle.rae.es/gaucho?m=form>. Acesso em 14 de maio de 2020.

FANCHIN, Ana Teresa. **Martina Chapanay en la Construcción Literaria y en el Imaginario Popular**. Revista dos Puntas, San Juan, v. 6, n. 10, p.115-128, out. 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5067216>. Acesso em 15 de abr. de 2020.

FLECK, Gilmei Francisco. O processo de leitura do romance histórico: confluências de perspectivas e discursos. *In: 16ª JORNADA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E*

LITERÁRIOS, 16. 2013, Marechal Cândido Rondon. *Anais...* Marechal Cândido Rondon: Unioeste, 2013. p. 1 - 8.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1974.

FONSECA, Joseana Souza da. **A identidade nacional em Francisco Dantas**. Itabaiana: Gepiadde, Ano 1, Vol. 01. 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela-guerreira: um estudo de gênero**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1976. 223p. 21cm (Literatura e Teoria Literária, v. 7).

GUAPINDAIA, V. L. **Além da margem do rio – as ocupações Konduri e Pocó na região de Porto Trombetas, PA**. São Paulo: (Tese de Doutorado) MAE-USP, 2008.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.

HARTMANN, Heidi. Capitalismo, patriarcado y segregación de los empleos por sexos. Barcelona: 1994. *In*: ALMEIDA, Janaiky Pereira de. **As multifaces do patriarcado: uma análise das relações de gênero nas famílias homoafetivas**. Recife: O autor, 2010. 116 folhas: abrev e siglas. (Dissertação Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CCSA. Serviço Social, 2010.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. *In*: SOUZA, Wagner de. **Entre a Fé Cega e a Faca Amolada: Representações Ficcionalis do Cangaço**. 2007. 177 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná – UFPR, PR, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1932. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxwc m9mZXNzb3JzaWx2aW9mYW1ldHJvfGd4Ojc1N2JjY2YzNzFiMmlzNDI>. Acesso em 30 de maio de 2020.

LE GOFF, Jacques. A história do cotidiano. DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe; DURIE, Emmanuel le Roy et all. História e nova história. Trad. Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema, 1986. *In*: MARQUES, Gracielle. **A voz das mulheres no romance histórico latino-americano: leituras comparadas de Desmundo, de Ana Miranda e Finisterre, de María Rosa Lojo / Gracielle Marques**. Assis, 2016. 234 f.

LIMA, Luiz Costa. **Mimeses e Modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1980.

LOJO, María Rosa. **Amores insólitos de nuestra história**. 1. ed. Buenos Aires, Aguilar, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero e sexualidade**: pedagogias contemporâneas. *Proposições*, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008. p. 17-23. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a03v19n2.pdf> Acesso em 30 de jul. de 2020.

LUKÁCS, Georg, 1885-1971. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica | Ceorg Lukács; tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. - São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 240 p. (Coleção Espírito Crítico). Disponível em: <http://postllc.fflch.usp.br/sites/postllc.fflch.usp.br/files/Lukacs%20-%20Teoria%20do%20Romance%20Parte%20I.pdf>. Acesso em: 08 de jul. de 2020.

MAIA, Helder Thiago. Transgressões canônicas: Queerizando as donzelas-guerreiras. *In: Cadernos de Literatura Comparada*. N.º 39–12/ 2018| 91-108. Universidade de São Paulo. 2018. Disponível em: <https://www.ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/508/553>. Acesso em 30 de jun. de 2020.

MARÍN, Marta. **Martina Chapanay**: figura legendaria de las Lagunas de Guanacache. Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM. Número 7-8 (2001/2002) 125-136 p. Universidad Nacional de Cuyo.

MARQUES, Gracielle. **A voz das mulheres no romance histórico latino-americano**: leituras comparadas de Desmundo, de Ana Miranda e Finisterre, de María Rosa Lojo / Gracielle Marques. Assis, 2016. 234 f.

MEDEIROS, Fernanda. **Precisamos falar sobre Coriolano (1608), se Shakespeare**. PUC. Rio de Janeiro. 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=37447@1>. Acesso em 21 jan. 2021.

MELETÍNSKI, E. M. **Arquétipos literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MENEZES, Aldair Smith. **O cangaço no sertão d'Os desvalidos**. São Cristóvão, 2010. 156 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Núcleo de Pós-Graduação em Letras, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Universidade Federal de Sergipe, 2010.

MIGNOLO, Walter. Lógica da diferença e política das semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia ou Vice-versa. 1993. *In: SOUZA, Wagner de. Entre a Fé Cega e a Faca Amolada*: Representações Ficcionalis do Cangaço. 2007. 177 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná – UFPR, PR, 2007.

NASCIMENTO, Maria Roberta Soares do; FRANKLIN, Ruben Maciel. Sarmiento: A civilização e a barbárie na identidade argentina. *In: Ameríndia*, volume 3, nº1/2007.

Disponível em: www.periodicos.ufc.br/amerindia/article/download/1568/1420 Acesso em 11 de ago. de 2020.

OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-Homem**. 14a. Edição, São Paulo: Editora Ática, 1903.

OLIVEIRA, Valdeci. Batista Melo de. **Figurações da donzela-guerreira nos romances *Luzia-Homem* e *Dona Guidinha do Poço***. São Paulo: Annablume, 2005.

PAIVA, Manoel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Ática, 1981.

POE, Edgar Allan. Review of Twice told tales. *In*: PORTO, Luana Teixeira. **O conto na visão crítica de Julio Cortázar: atenção à criação literária, lugar de destaque para o leitor**. 2015.

PORTO, Luana Teixeira. O conto na visão crítica de Julio Cortázar: atenção à criação literária, lugar de destaque para o leitor. *In*: **Estação Literária**, Londrina, v. 14, p.111-120, dez. 2015. Semestral. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL14-Art9.pdf> Acesso em 13 de jul. de 2020.

QUEIROZ, Rachel. **Memorial de Maria Moura**. 9a. edição. São Paulo: Editora Siciliano, 1992.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo: civilização e barbárie**. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 113.

SCHMITT, Jean-Claude. “A história dos marginais”. *In*: LE GOFF, J. **A história nova**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SCOTT, Jean. História das mulheres. *In*: BURKE, P. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. *In*: BURKE, P. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

SOUZA, Wagner de. **Entre a Fé Cega e a Faca Amolada: Representações Ficcionais do Cangaço**. 2007. 177 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná – UFPR, PR, 2007.

TROUCHE, André Luiz. Gonçalves. América: história e ficção. Niterói: Ed. UFF, 2006. *In*: BIANCATO, Adriana Aparecida; FLECK, Gilmei Francisco. **A (Re)Construção da personagem histórica Martina Chapanay (1800-1874) no conto *El Maestro Y La Reina De Las Amazonas* (2001)**, de María Rosa Lojo. 2018a.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. Brasília: UnB, 1998.