

LAILE RIBEIRO DE ABREU

MEMORIAL DE MARIA MOURA:
percurso crítico e representação da memória

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

LAILE RIBEIRO DE ABREU

MEMORIAL DE MARIA MOURA:
percurso crítico e representação da memória

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Haydée Ribeiro Coelho

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2011

À memória de meu pai, Leôncio.

Ausência-Presença, lembrança encantada.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força e pela fé;

À Prof^a. Dr^a. Haydée, pela orientação atenta e segura;

Aos meus pais, Leôncio (*in memoriam*) e Isabel, princípio de tudo, pelo apoio e incentivo;

À Isabel Luísa, minha filha, por ser a primeira leitora dos meus textos e por ser “criança adorada”;

Ao Lúcio, meu esposo e companheiro, pela espera, pela ajuda e pela sábia paciência;

À minha irmã, Leila, pelo apoio incondicional, olhar atento e contribuição generosa;

Ao meu irmão, Leôncio, por tornar mais leves os dias de dedicação intensa;

Aos meus sobrinhos, Guilherme e Carolline, pela alegria da juventude;

À Maria José, por cuidar de minha filha, de minha casa e de mim durante este percurso;

A toda minha família, bem como à família do Lúcio, pelo incentivo;

À Prof^a. Dr^a. Dilma Castelo Branco Diniz, por me possibilitar a retomada acadêmica;

À Margarida Maria Alacoque Chaves de Sousa, por tornar mais fácil o meu caminhar;

Aos professores da Pós-Graduação, especialmente, Dr^a. Constância Lima Duarte, Dr. Marcos Rogério Cordeiro, Dr. Marcos Antônio Alexandre e Dr^a. Maria Inês de Almeida;

Aos funcionários da Secretaria do Pós-Lit;

Aos funcionários da biblioteca da Fale/UFMG;

Aos colegas e amigos do mestrado, especialmente Lúcia, Fernanda, Débora, Simone, Simara, Geuvana, Maria do Rosário e André, pelas conversas que muito contribuíram para meu aprendizado;

Aos meus alunos e ex-alunos, pela doce inspiração;

À Secretaria Estadual de Educação, por me conceder o afastamento para me dedicar à pesquisa;

À Prof^a. Ildeth Chaves Ribeiro Duarte, pelo ensinamento das primeiras letras.

Quem não tem memória, não tem gratidão.

Bartolomeu Campos de Queirós

Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar idéia de que está falando a verdade pura.

Memórias da Emília
Monteiro Lobato

E a gente fica pensando se o talento não será memória mesmo, ou pelo menos fica a calcular quanto a memória não ajuda a empurrar o carro do talento. Explico-me: no complexo de elementos que constituem o talento literário, quanto haverá de simples recordação, e como é pequena ou nenhuma a contribuição da inventiva.

Cem crônicas escolhidas
Rachel de Queiroz

RESUMO

Esta dissertação tem, como objetivos, revisitar de forma parcial a crítica disponível sobre Rachel de Queiroz, estudar a presença da memória, das vozes textuais e da morte, na obra *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz e relacionar a memória a outros textos da autora. Para o desenvolvimento dos objetivos, enfoca-se a crítica referente à autora desde o primeiro romance, *O Quinze* (1930), até *Memorial de Maria Moura* (1992). Considerando que a abordagem da dissertação é sobre o último romance da autora cearense, o estudo enfatiza a crítica sobre ele de forma mais aprofundada. A memória, como objeto de pesquisa, é associada a uma pluralidade de vozes discursivas, o que suscita a discussão da polifonia e do dialogismo bakhtiniano. Outro ponto estudado é a relação entre memória e morte. Ainda no âmbito das relações com a memória, a dissertação revelou que há interseções entre os textos ficcionais e as crônicas de Rachel, o que permite um confronto entre eles.

Palavras-chave: Rachel de Queiroz. Crítica. Memória. Vozes. Morte. Confronto.

ABSTRACT

This dissertation intends to revisit the critique material available about Rachel de Queiroz, to study the presence of memory, of textual voices and of death in the work *Memorial de Maria Moura* (1992) by Rachel de Queiroz and to relate memory to other works by the author. In order to achieve these goals, the critique material about Rachel de Queiroz since her first novel, *O Quinze* (1930), until *Memorial de Maria Moura* (1992), will be discussed. Considering that the approach adopted here is about the author's last novel, the critique on it will be more deeply emphasized. Memory as an object of research is associated to a plurality of discursive voices, which brings up the discussion on polyphony and bakhtinian dialogism. Another topic approached here is the relationship between memory and death. Still on the scope of relationships with memory, this dissertation reveals that there are intersections between fictional texts and Rachel de Queiroz's chronicles, which allows a comparison between them.

Keywords: Rachel de Queiroz. Critique. Memory. Voices. Death. Comparison.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O TEXTO QUEIROZIANO E SEU PERCURSO CRÍTICO	13
1.1 De O Quinze a Dôra, Doralina.....	14
1.2 A crítica sobre o Memorial de Maria Moura.....	21
2 MEMÓRIA E VOZES DISCURSIVAS EM <i>MEMORIAL DE MARIA MOURA</i>	36
2.1 Situando a questão da memória.....	36
2.2 O texto queiroziano e sua relação com a memória.....	38
2.3 Memória de Maria Moura.....	41
2.3.1 A voz de Maria Moura e as vozes que a circundam.....	45
2.3.2 Ecos da infância na formação da “Dona Moura”	46
2.3.3 Ecos da herança Moura no rito de passagem	48
2.3.4 A voz do Pai: ausência/presença, lembrança encantada.....	51
2.3.5 A voz materna na construção da sexualidade.....	53
2.3.6 Polifonia e dialogismo.....	61
3 MEMÓRIA E MORTE	67
3.1 A memória e a morte segundo Maria Moura.....	67
3.2 Beato Romano e Maria Moura: ponto e contraponto.....	71
3.3 Memórias de Marialva, Tonho e Irineu.....	77
4 MEMÓRIAS TEXTUAIS	83
4.1 Dialogismo e intertextualidade na construção dos textos de Rachel de Queiroz.....	83
4.2 Romance, memória e crônica.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

Nós todos, que temos de falar gracioso porque esse é nosso meio de vida, que temos de dizer de modo gentil o que os outros pensam mal ou dizem mal (e é isso o estilo), quanto haverá de originalidade no nosso estilo, ou simples repetição nas fórmulas que supomos inventar?
(QUEIROZ, 1989, p.130)

O primeiro contato que tive com o texto de Rachel de Queiroz foi com o romance *O Quinze* (1930), lido quando eu era ainda muito jovem, e que me deixou, na época, impressionada com a construção da protagonista Conceição, cujo perfil é bastante diferenciado, para uma mulher da década de 30. Posteriormente, conheci os demais romances, as peças teatrais e algumas crônicas e fui percebendo que a construção feminina não se dava de maneira diferenciada apenas no primeiro romance, mas em todos os textos da autora, independentemente do gênero a que pertenciam.

Em 2007, tive a oportunidade de participar de dois seminários no curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, na Universidade Federal de Minas Gerais e de, neles, levantar a hipótese de trabalhar com o texto racheliano pelo viés da memória. Desses seminários e dessa hipótese decorre este trabalho. No primeiro seminário, ministrado pela Prof^a. Dilma Castelo Branco Diniz “Seminário de Literatura Brasileira: nação e nacionalismo no chamado pré-modernismo brasileiro”, percebi que tanto as críticas existentes sobre Rachel de Queiroz quanto a questão da memória, nos seus textos, eram pouco estudadas. Embora não tivesse a obra da autora cearense como foco principal de estudo no seminário mencionado, discuti com a professora a possibilidade de apresentar um projeto de pesquisa sobre a obra de Rachel de Queiroz. No segundo seminário, ministrado pelo Prof. Marcos Antônio Alexandre, entrei em contato com o livro *A memória, a história, o esquecimento* (de Paul Ricoeur), que problematiza questões como a relação entre esquecimento, memória e a atividade de narrativização do passado.

Os cursos e as leituras realizadas permitiram-me focar a questão da memória, partindo do texto *Memorial de Maria Moura*. Com a edição desse livro, em 1992, Rachel de Queiroz encerra sua carreira de romancista. Anteriormente, a autora lançara os seguintes romances: *O Quinze* (1930), *João Miguel* (1932),

Caminho de Pedras (1937), *As três Marias* (1939), *O galo de ouro* (1950) e *Dôra, Doralina* (1975).

Rachel não inicia sua carreira como romancista, mas como escritora do jornal *O Ceará*, em 1927, usando o pseudônimo Rita de Queluz. A escritora participou também do suplemento literário *Maracajá*, do jornal *O Povo*, nos últimos anos da década de 20, aderindo às manifestações do grupo modernista cearense e, mais tarde, ao movimento regionalista, ao lado de escritores como Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego. Nos primeiros meses de 1930, lança *O Quinze*, em edição financiada pela família, causando espanto no meio literário nordestino. No Rio de Janeiro, o mesmo romance foi bem recebido por Augusto Frederico Schmidt e Mário de Andrade, que a transformam numa personalidade literária.

Ainda na década de 30, Rachel editou os romances *João Miguel* (1932), *Caminho de Pedras* (1937) e *As três Marias* (1939). Após a edição de *As três Marias*, dedica-se basicamente à crônica e a duas peças teatrais, *Lampião* (1953) e *A Beata Maria do Egito* (1958), só retomando a escrita romanesca com *Dôra, Doralina*, em 1975, e com a edição de *Memorial de Maria Moura*, em 1992. Embora tenha desviado seu olhar para outro gênero textual, os textos da autora, ficcionais ou não, continuaram focados na questão feminina e nas raízes nordestinas, permeadas pelas memórias.¹

Jeanne Marie Gagnebin, em sua obra *Lembrar, escrever, esquecer* (2006), discute, dentre outros aspectos, a ideia de Paul Ricoeur de que a história é, via de regra, narrativa. Assim, a ação de contar histórias remete quem conta ou quem ouve às origens das civilizações, aos rituais sagrados e ao uso terapêutico da narrativa. Dessa forma, o que se vê é uma grande preocupação com a questão da memória, sobre a qual há um crescente número de estudos, que incluem a desmemória e o resgate das tradições. Sob a égide de *Mnemósine*, organizam-se eventos e publicam-se livros que discutem a relação entre escrita e memória.

Em que consistiria, então, esse interesse pela memória? Até que ponto a questão da rememoração, do resgate reminiscente afeta ou marca os indivíduos de uma sociedade? Lembrar e esquecer seriam faces de uma mesma moeda? Recuperar a memória significaria preencher fraturas da própria história/estória? Pretende-se que esses questionamentos norteiem o estudo que ora apresento,

¹ ARÊAS, 1997, p.87.

especialmente no que diz respeito à representação da memória em *Memorial de Maria Moura*.

A utilização da memória pelo não-esquecimento não deve se limitar ao “lembrar por lembrar”, para usar expressão de Gagnebin, como um culto ao passado, mas deve-se ter em mente que lembrar e, portanto, (re)memorar é instrumento de análise para se esclarecer o presente e evitar erros do passado.

Em *Tempo vivo da memória* (2004), Ecléa Bosi mostra que é necessária a interpretação tanto da lembrança quanto do esquecimento, uma vez que, em narrativas, o esquecimento se alia a omissões. Isso exemplifica que é grande a incidência dessa questão, esquecer/lembrar, no cotidiano das pessoas.

Tais colocações são importantes para o estudo da memória nos textos de Rachel de Queiroz e, em especial, em *Memorial de Maria Moura*, objeto de meu estudo, cujo título já aponta para o resgate efetuado pela memória. Vida e morte se entrelaçam e são rememoradas; fidelidade e traição explicam ou desestabilizam relações e o poder e a força se apresentam em forma de lei.

O último romance de Rachel tem início com a narrativa reminescente do padre José Maria (Beato Romano), que se reporta à confissão feita a ele por Maria Moura, quando ainda era pároco em Vargem da Cruz. As narrativas reminescentes dos demais narradores vão se intercalar à narrativa do padre, criando no romance espaço para uma pluralidade de vozes.

O percurso, que ora se inicia, faz-se a partir da bibliografia crítica de Rachel de Queiroz, cujo exame evidencia aspectos importantes: a questão da memória sob a perspectiva da personagem Maria Moura; a relação entre a memória e a morte; o diálogo entre os textos da escritora, que chamei de “Memórias textuais”, e objeto do quarto e último capítulo

Esta dissertação tem, como objetivos, revisitar a fortuna crítica da obra de Rachel de Queiroz, destacando a que se volta para o romance *Memorial de Maria Moura*; estudar a memória, destacando este aspecto na construção da protagonista e na relação com a morte e evidenciar a memória como elemento de construção dos textos de Rachel de Queiroz. Esclareço que a construção textual, pela memória, é importante nos textos da autora, ainda que pouco trabalhada pela crítica, em relação ao *Memorial de Maria Moura*.

Diante do exposto, esta dissertação se estrutura em quatro capítulos. O primeiro fará um levantamento da crítica literária e acadêmica sobre a escrita

racheliana. Apresentará a crítica sobre a ficção de Rachel de Queiroz, especificamente a que se refere ao *Memorial de Maria Moura*.

O segundo capítulo enfocará a memória sob a perspectiva de Maria Moura, tendo em vista os seguintes aspectos: a relação do texto queiroziano com a memória; a referência da memória de Maria Moura à infância; a voz do Pai e da Mãe em relação à sexualidade de Maria Moura e a discussão da polifonia e do dialogismo no *Memorial*.

O terceiro capítulo tratará de duas questões recorrentes no texto queiroziano: memória e morte. O quarto e último capítulo apontará as relações possíveis entre textos de Rachel de Queiroz: os romances *Dôra*, *Doralina* (1975), *Memorial de Maria Moura* (1992) e algumas crônicas das coletâneas, especialmente, aquelas escolhidas para compor a primeira coletânea, *A donzela e a moura torta* (1948).

No primeiro capítulo, utilizarei os textos mencionados na bibliografia sobre a autora, assinalando as principais tendências da crítica literária brasileira sobre a obra de Rachel de Queiroz, para mostrar a importância da memória para o texto *Memorial de Maria Moura*. Serão enfocados, também, os textos relacionados à crítica no âmbito acadêmico, referentes ao período de 2000 a 2009, especialmente os que enfocam a questão da construção feminina em *Memorial de Maria Moura* e em outras produções ficcionais da autora.

No segundo capítulo, para abordar alguns aspectos sobre a memória, no último romance da escritora cearense, lançarei mão de noções teóricas depreendidas de textos de Henri Bergson, Walter Benjamin e Paul Ricoeur. Há, no romance a ser estudado, uma relação entre memória e tradição. Para analisar esse aspecto, utilizarei conceitos buscados no livro *Tradição/Contradição*, organizado por Gerd Bornheim. No que diz respeito ao discurso, tomarei como base os textos de Mikhail Bakhtine e Leila Perrone-Moisés.

No terceiro capítulo, utilizarei alguns textos teóricos que elucidam as relações entre memória e morte. Para a elaboração do quarto capítulo, finalmente, tomarei como base os textos de Julia Kristeva (sobre a questão da intertextualidade), de Ítalo Gurgel, que faz um levantamento da crítica genética da obra *Dôra*, *Doralina* e de Jerri Antônio Langaro, que estabelece um confronto entre os dois últimos romances queirozianos.

Ainda que tenha priorizado o texto *Memorial de Maria Moura*, para estudar a memória no texto racheliano, poderia ter escolhido quaisquer outros textos da autora, porque neles há o substrato da memória feminina. Umberto Eco diz:

[...] um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção (ECO, 1994, p.12).

A escolha da memória, uma das várias formas de explorar o “bosque” queiroziano, foi feita por eu acreditar que seja um elemento importante para caracterizar a poética de Rachel de Queiroz, como um todo, e por ser elemento de notória presença em *Memorial de Maria Moura*. Assim, farei esse percurso crítico a partir das formas de representação da memória nesse romance.

1 O TEXTO QUEIROZIANO E SEU PERCURSO CRÍTICO

“A crítica sempre foi muito benevolente comigo.”

(QUEIROZ, 1997, p. 24)

A obra ficcional de Rachel é composta por seis romances: *O Quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937), *As três Marias* (1939), *Dôra*, *Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992). Em todos eles, a mulher é representada como personagem que traz em seu âmago um desejo latente de liberdade, quase nunca alcançada devido à submissão imposta à mulher por uma sociedade patriarcal. Essa busca inicia-se com Conceição, em *O Quinze* (1930): por ser personagem feminina que destoa do pensamento feminino da época; por se interessar pela política; por ter como leitura uma literatura mais contestadora e, principalmente, por ter aversão ao casamento.

Essa foi uma questão que, para a época, inovou a postura feminina, tendo evoluído gradativamente nas personagens dos outros romances, culminando em Maria Moura. Esta última personagem foi caracterizada por Maria Lúcia Dias Leite Barbosa,¹ como a que coroa as demais, pois reúne em si os caracteres das antecessoras. Com uma diferença: é mulher que conquista sua liberdade plena, realizando a busca irrealizável em Conceição, Santa, Noemi, Guta e Dôra. Entretanto, há um traço comum que une todas as protagonistas: o fracasso quanto à sexualidade. Na ficção queiroziana, o amor não se realiza plenamente para nenhuma das mulheres, inclusive para Maria Moura. Em seus textos, resolve-se a questão amorosa pelo desaparecimento da pessoa amada, que foge ou morre, deixando a personagem feminina marcada para sempre, mas conservando-se a tradição. É o que ocorre com Maria Moura:

E se eu me matasse com ele? Aí, o orgulho de Maria Moura é que se revoltava: estes anos todos você lutou, sua louca, pra fazer o que nem Pai nem Avô fizeram, recuperar a Serra dos Padres, situar sua fazenda, levantar a Casa Forte. E você fez muito mais do que eles jamais sonharam. [...] Não. Essa não. Não me passa na garganta, não engulo. Me sufoca, me

¹ BARBOSA, 1999.

mata. Meto mesmo a mão no peito, arranco o coração e pronto. Nem que morra depois. Porque, se eu perdoar e aceitar ele de volta, estou perdida de vez (MMM, 1998, p. 421)².

Rachel trabalha a tradição pela construção de narrativas que revisitam a cultura nordestina, o homem nordestino e, principalmente, a mulher nordestina, permitindo a revisão do passado, a relembração, o trabalho de Penélope nos rastros deixados pelos antepassados, estabelecendo a aproximação entre o passado e o presente, assegurando que “através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração” (BORNHEIN, 1987, p. 15).

Essa herança memorialista acompanha boa parte dos romances e crônicas produzidas por Rachel, em mais de setenta e cinco anos de produção literária, prestigiada pela crítica e por reedições e traduções de suas obras em várias partes do mundo. Como o estudo da memória é um dos objetivos dessa dissertação, passo a apresentar uma visão panorâmica da crítica, referente aos textos da autora a partir de *O Quinze* (1930). Recuperar a memória crítica é também importante para compreender o trabalho com a memória, realizado pela autora.

1.1 De *O Quinze* a *Dôra*, *Doralina*

É com o pseudônimo de Rita de Queluz que Rachel de Queiroz assina seus primeiros textos, enviados para o jornal *O Ceará*, em meados de 1927. Nenhum desses textos recebeu edição porque a própria autora, como viria a explicar, posteriormente, considerou que “não mereciam, eram muito ruins”.³

Em agosto de 1930, lança *O Quinze*, seu primeiro romance, impresso pelo Estabelecimento Graphico Urânia, em edição financiada pela família. Em Fortaleza, não encontrou tanto sucesso. Entretanto, ao ser lançado no Rio de Janeiro, recebeu elogios de Augusto Frederico Schmidt.

² QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*. 9. ed. São Paulo: Siciliano, 1998. Todas as citações referentes ao livro *Memorial de Maria Moura* foram transcritas dessa edição e virão, daqui em diante, indicadas por MMM e acompanhadas do(s) número(s) da(s) página(s) citada(s).

³ QUEIROZ, 1970, p. 32. “*Rachel de Queiroz*”. Entrevista concedida a Ary Quintela.

Graciliano Ramos, ao conhecer *O Quinze*, duvidou da autoria feminina que se inscrevia em sua capa. Posteriormente, o autor recorda-se do equívoco e comenta que:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o livro de José Américo, por ser de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: não há ninguém com este nome... pilhéria. Uma garota fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado (RAMOS, 1980, p. 29).

Esse estranhamento de Graciliano Ramos, amigo pessoal de Rachel,⁴ justifica-se por não ser nada comum, naquela época, uma escrita feminina voltada para questões tão ácidas e que trouxessem uma economia de linguagem, permitindo-lhe uma escrita sóbria, vigorosa e, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, “antibarroca, avessa a qualquer demagogia no moderno romance nordestino” (HOLLANDA, 1997, p. 103).

O escritor e crítico Davi Arrigucci Jr., em seu artigo “O sertão em surdina”, afirma que *O Quinze* (1930) surpreende pela autoria feminina, pelo gênero e por estar enraizado na tradição literária nordestina, “marcada pela experiência, pelo modo de ser e pela tradição oral da vida cearense” (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 88).

O livro traz como novidade o que ele chama de “virada da perspectiva literária”, convertendo a personagem feminina em sujeito da narrativa, e não em objeto. O crítico foca sua atenção em Conceição, personagem leitora, que destoa do ambiente em que vive, contrapondo-se à sequeidão e, “no sentido latente entre essa interioridade e o sertão, [revelando-se] o desacordo entre uma alma e o mundo – eixo que ordena a construção do romance” (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 91).

A linguagem, próxima da oralidade, vem simples e livre. Segundo Davi Arrigucci Júnior, a narração é feita em terceira pessoa, chegando ao discurso indireto livre, “próximo ao monólogo interior - as mesmas armas de que disporá

⁴ Há uma passagem, na entrevista de Rachel concedida ao *Cadernos de Literatura Brasileira* (1997, p.39), que explicita bem o grau de intimidade e comprometimento entre a autora e seus contemporâneos: “Graça [Graciliano] tinha escrito aquele livro [*Angústia*]” movido a cachaça”, como gostava de dizer. Bebia, bebia e depois passava a noite escrevendo. Numa manhã, a mulher dele, Heloísa, entrou no quarto e não viu os originais do livro. “Cadê os originais?”, perguntou. “Ah, joguei fora”, disse Graciliano. Heloísa me telefonou: “Rachel, o Graça fez isso, assim, assado”. “Eu vou aí”, respondi.[...] Cheguei e fui com Heloísa escarafunchar a lata de lixo. Lá no fundo encontramos as folhas sujas [...]. Limpamos tudo, passamos uma descompostura horrorosa no Graça.”

Graciliano Ramos, para contar por dentro a experiência de seus retirantes quase sem palavras, resumindo as suas *Vidas Secas*” (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 95).

Rachel recorre à memória daqueles que viveram a seca de 1915 para construir o nome de seu livro de estreia: *O Quinze*. Recorre ao sofrimento ainda latente na memória nordestina daquele ano terrível, embora ela mesma não guarde consigo as lembranças da época. Vale-se, então, da memória social da região, associada à experiência própria de mulher agreste e acostumada ao que, posteriormente, João Cabral de Melo Neto chamaria de “vida severina”.

Considerando a produção bibliográfica sobre *O Quinze* (1930), destaco os estudos de Rosângela Vieira Freire e de Suellen Maria Mariano de Sousa.⁵ No primeiro, a autora explora as relações entre a literatura brasileira e cabo-verdiana, comparando as semelhanças e diferenças que aproximam e distanciam as narrativas, a partir da análise das personagens e do espaço, tendo como embasamento a valorização do regional e do nacional que estão nas duas obras. A segunda abordagem discute a importância da ficção como elemento para entender e discutir uma situação real que pode atuar sobre o indivíduo, sendo capaz de moldar seu caráter no que se refere ao ambiente agreste ou a qualquer situação onde o elemento humano encontre adversidades.⁶

Toda a ficção criada por Rachel de Queiroz seguirá essa linha escritural diferenciada, sempre se ocupando em retratar em seus textos a vida sofrida do povo nordestino, especialmente da mulher nordestina. *João Miguel* (1932), o segundo romance da autora, é o único que traz a personagem masculina nomeando a obra. Entretanto, não é essa personagem que surpreende o leitor, mas Santa, esposa de João Miguel, que desconstrói a imagem da mulher padrão, uma vez que age por seus instintos sexuais e não os reprime. Para garantir a publicação desse romance, Rachel rompe com o Partido Comunista, pois a obra não passou pelo crivo da cúpula do partido, que achava inadmissível que um operário tirasse a vida de outro operário e propôs a Rachel que alterasse essa questão e outras que foram refutadas.⁷

⁵ FREIRE, 2000; SOUZA, 2009.

⁶ Essa dissertação inscreve-se como pesquisa do Departamento de História da PUC do Rio de Janeiro.

⁷ QUEIROZ, Rachel de. *As três Rachéis*. Entrevista concedida a *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1997, p. 27.

A autora não concorda com a censura ao texto. Prefere romper com o partido e editar a obra, segundo ela, “sem tirar nenhuma vírgula”.⁸ Essa postura evidencia a autonomia intelectual e liberdade de criação da autora. Ao prefaciar a sétima edição da obra, Tristão de Athayde afirma que *João Miguel* é um aprimoramento de *O Quinze* e que, nesse texto, a obra se desprende do seu criador:

É precisamente o que se verifica no *João Miguel* em face de *O Quinze*. Neste, é a autora que aparece acima do tema e do estilo. Já naquele, a autora como que desaparece. Quem vive agora é João Miguel, é Salu, é a prisão. [...] são os personagens, é o ambiente, é a obra (QUEIROZ, 1978, p. 3).

Em *Caminhos de pedras*, terceiro romance, editado em 1937, Rachel de Queiroz trabalha a questão política de maneira direta, abandonando a temática da seca, distanciando-se da paisagem nordestina. Entretanto, permanece com o compromisso de retratar a questão social, reposicionando-se diante do Partido Comunista. O título do livro, associado a seu enredo, não me parece uma escolha aleatória. Ao contrário, trata-se de um romance sobre a organização partidária no Ceará e suas engrenagens autoritárias. Embora se desvie do flagelo da seca, permanece com sua raiz nordestina voltada para as questões sociais, tendo como expoente máximo a discussão do papel da mulher na sociedade em que se insere. Heloísa Buarque de Hollanda destaca que a trilogia representada por *O Quinze*, *João Miguel* e *Caminho de pedras* legitima “a habilidade no desenho, desafia invariavelmente a lógica patriarcal desta primeira metade do século XX” (HOLLANDA, 1997, p. 104).

Críticos como Olívio Montenegro (1938) e Ingrid Stein (1984) ratificam a tendência da autora para a construção de textos que trazem à baila a discussão da mulher e seu papel na sociedade. Em relação a *Caminho de pedras*, Montenegro (1938, p. 8) afirma que, no romance, há uma idéia central, em torno da qual gravitará toda a sua ação: “[...] a desigualdade social da mulher”. Suas personagens femininas são mulheres incomuns, cujas posturas não coadunam com a ordem patriarcal na qual estão inseridas. São avessas ao casamento e não veem na instituição a resolução de seus problemas. Ingrid Stein (1984, p. 55) comenta que,

⁸ *Ibidem*, p. 27 et seq.

em algumas passagens em seus textos, chega-se a perceber uma visão negativa do casamento.

O livro *As três Marias* (1939) traz a narração feita em primeira pessoa. Esse foco narrativo acompanhará os demais romances. O espaço ficcional da obra corresponde a um colégio interno, onde três amigas, Maria da Glória, Maria José e Maria Augusta, a Guta, se conhecem. Todas, cada qual à sua maneira, vão viver as dificuldades sociais impostas a elas pela condição de mulher. Sobre essa obra, o crítico Adonias Filho destaca que “[...] as personagens femininas, a partir do encontro no colégio de freiras, em seus destinos próprios – as três Marias –, permitiram a escavação interior, favorecendo a sondagem social na apreensão da sociedade burguesa provinciana” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 88).

Rachel escreve de maneira singular o texto de *As três Marias*, recebendo comentários elogiosos de Mário de Andrade sobre a beleza “límpida” com a qual escreve a língua nacional no referido texto (ANDRADE, 1972, p. 115-119).

Essa obra inspirou uma novela no horário das dezoito horas, na Rede Globo de Televisão, em 1980. De seus romances, dois foram transpostos para a televisão, em telenovelas, e um, para o cinema. *Memorial de Maria Moura* foi adaptado para minissérie em 1994. Conhecer as versões televisivas das obras não exclui, no entanto, a leitura dos livros. Elzira Divina Perpétua afirma que o livro permite a volta sistemática ao texto sempre que o leitor julgar necessário, tornando o contato com a obra mais efetivo e indispensável.⁹

Os críticos consideram o intervalo entre a publicação de *As três Marias* (1939) e *Dôra, Doralina* (1975) como um hiato na obra de Rachel de Queiroz. Alguns, ao se referirem a esse intervalo, citam o que ocorreu entre a publicação de *Sagarana* (1946) e *Grande Sertão: veredas* (1956). Nesse período, correspondente aos trinta e seis anos que separam a publicação de *As três Marias* e de *Dôra, Doralina*, Rachel se dedica à publicação de crônicas e de duas peças teatrais. A edição de *Dôra, Doralina* representa, simbolicamente, a retomada de sua carreira como romancista, parecendo haver um hiato na produção romanesca da escritora. No entanto, há crônicas de Rachel de Queiroz que nos fazem supor que haja um diálogo entre os romances e as crônicas, pois alguns elementos delas são facilmente identificados

⁹ Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/cong2008/anaisonline>>. Acesso em: 17 jun. 2010.

nos romances. Há menções a esse aspecto, em críticas acadêmicas relativas à pesquisa genética dos textos de Rachel.

Depois de ter publicado *Dôra, Doralina*, Rachel foi escolhida para ocupar a cadeira nº 05, na Academia Brasileira de Letras (ABL), no dia 04 de agosto de 1977. Tomou posse no dia 04 de novembro do mesmo ano, tendo sido a primeira mulher a assumir este papel de destaque junto a outros imortais.¹⁰

No livro *Dôra, Doralina*, a autora retoma o cenário nordestino que inspirou suas primeiras criações, nunca abandonado, seja nos romances seja nas crônicas, estabelecendo o sertão como seu ponto de partida e de chegada. O Rio de Janeiro, especialmente a Ilha do Governador, onde residiu por vários anos, é tema recorrente em diversas crônicas¹¹ e é retratado em *O galo de ouro*. Para o crítico Wilson Martins, o resultado da junção dos dois cenários “[...] foi o soberbo *Dôra, Doralina* que, segundo parece, desnorteou a crítica e não foi reconhecido em sua justa medida como livro que se vinha juntar a uma nova idade do romance brasileiro”. (MARTINS, 1997, p. 69).

Ao escrever, “*Rachel de Queiroz: escritor profissional*”, o crítico e escritor Gilberto Amado dá ênfase ao trabalho que a autora faz com a realidade, destacando que “ela vê a realidade, [...] [explorando-a], quebrando-lhe a crosta, indo-lhe ao âmago [...] para o leitor [...] profissional” (AMADO, 1970, p. 20). Dessa forma, entende-se que Rachel desvela a realidade para um determinado tipo de leitor.

Dôra, Doralina é uma obra que dialoga com as crônicas da autora editadas na coletânea *A donzela e a moura torta* (1948), com *O galo de ouro*, romance editado em quarenta capítulos na última página da revista “*O Cruzeiro*” (1950), reunido em livro em (1985) e o último romance *Memorial de Maria Moura*. O romance de 1975 é dividido em três partes: O livro de Senhora, O livro da Companhia e O livro do Comandante. Ingrid Schwamborn¹² refere-se à primeira parte, O livro de Senhora, como O livro do Ceará. Maria de Lourdes Dias Leite Barbosa,¹³ reporta-se ao Livro da Companhia como aquele em que já desponta o espírito de aventura que caracterizará *Memorial de Maria Moura*.

¹⁰ Uma curiosidade é o fato de Rachel ter falecido no ano de 2003, no mesmo dia e mês de sua posse na ABL.

¹¹ São cerca de 3.000 crônicas, de acordo com pesquisa feita. Disponível em: <<http://puc.riodigital.com.puc-rio.br>>. Acesso em: 09 jan. 2010.

¹² SCHWAMBORN, 1960, p. 95.

¹³ BARBOSA, 1999, p. 16.

Ítalo Gurgel, em sua leitura de *Dôra, Doralina*,¹⁴ mostra que, embora a obra só tenha sido editada em 1975, a autora admite que já tomava notas do perfil de seus personagens desde *As três Marias*, o que é importante para se compreender o processo de produção ficcional da autora.

Jerri Antônio Langaro, em *De Sinhazinha a Jagunça/de Senhorinha a Senhora: uma leitura de Memorial de Maria Moura e Dôra, Doralina*, trabalha com os dois romances que têm um interesse particular para meu estudo. Nesse texto, o autor discorre sobre a postura oligárquica de Maria Moura e Maria das Dores (Dôra), protagonistas dos dois romances. A primeira personagem é forçada a abandonar sua posição de Sinhazinha e a mudar-se para o posto de Chefe de uma cabroeira que a obedece sem restrições; a segunda, depois da morte do marido e de acirradas divergências com a mãe, decide acompanhar um grupo de teatro mambembe que a levará ao encontro de um novo amor – o Comandante – que fará com que Dôra assuma o mais tradicional dos papéis femininos, o de dona-de-casa. Após a morte de Senhora e, posteriormente, do Comandante, Dôra retorna à fazenda Soledade para assumir sua herança e, de certa forma, encarnar a postura oligárquica de Senhora, perpetuando o patriarcalismo. Em *Memorial de Maria Moura*, a obra é ambientada no sertão do século XVIII, sem que se especifique, exatamente, se no sertão nordestino.

Em *Dôra, Doralina*, a trama se desenrola nos anos trinta e tem o sertão nordestino e o Rio de Janeiro como ambiente. Essa questão temporal esclarece para o leitor o continuísmo da ideologia patriarcal, visto que as três personagens, Maria Moura, Dôra e Senhora, reproduzem o modelo masculino nas relações de poder.

Por ocasião do lançamento de *Dôra, Doralina*, o crítico Lausimar Lans escreve, para o Suplemento Literário do jornal *Minas Gerais*, um texto em que evidencia a importância do estilo racheliano para a compreensão do homem nordestino e o resgate da cidade do Rio de Janeiro. Nessa direção, segundo ele “a escritora nos dá plena consciência dos cenários de sua terra nordestina e da fascinação de um Rio de Janeiro que vai longe” (LANS, 1975, p. 11).

Helena Rodrigues Oliveira, em sua dissertação de mestrado, *O percurso da dor: uma leitura de Dôra, Doralina, de Rachel de Queiroz*, enfoca a dor como

¹⁴ GURGEL, 1997, p. 58.

elemento centralizador da narrativa, cujo prenúncio está no nome da personagem, Maria das Dores. A dor, antecipada pelo próprio nome, é a sina pela qual ela terá que passar.

No que se refere ainda à crítica sobre Rachel de Queiroz, destaco dois outros estudos. Em “*Classe e gênero no romance de Rachel de Queiroz*”, o ensaísta Eduardo de Assis Duarte vê a obra e a vida de Rachel de Queiroz como “espécie de marco ou emblema do processo de emancipação social da mulher brasileira no século XX”. Mostra, ainda, que a inovação do texto da autora dá-se pelo ponto de vista da mulher, imprimindo nos textos um “duplo desrecalque, pois neles falam tanto a classe, quanto o gênero oprimido” (DUARTE, 2005, p.105).

No *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras* (2002), a autora Nelly Novaes Coelho vê a presença de Rachel nas letras brasileiras como “emblemática”, afirmando que “sua verve de cronista se consagra a partir de sua presença, durante os anos de 1940 e 1950, na última página da revista *O Cruzeiro*, tornando-se um dos nomes mais conhecidos e queridos da crônica jornalística brasileira.” (COELHO, 2002, p. 551). Em relação aos romances, a autora discorre sobre uma gradual mudança de “planos de consciência de livro para livro”, afirmando que *Memorial de Maria Moura* chega ao plano existencial-mítico.

Em julho de 2003, poucos meses antes do falecimento de Rachel, o escritor José Luís Lira lança uma biografia, editada pela Academia Brasileira de Letras, intitulada *No alpendre com Rachel*. O autor é, segundo a crítica, um dos poucos neste país que pode discorrer em profundidade sobre a vida e a obra da escritora cearense.

1.2 A crítica sobre o Memorial de Maria Moura

Com *Memorial de Maria Moura*, editado em 1992 pela Editora Siciliano, Rachel recebeu prêmios importantes, como o prestigioso e internacional “Prêmio Camões” e o “Prêmio Juca Pato”, ambos em 1993. O romance foi traduzido para o francês, em 1995, por Cécile Tricoire, Éditions Métailié.

Passados dezoito anos da edição de seu penúltimo romance, Rachel revigora a temática feminina tendo as paisagens nordestinas como cenário, embora não exista no texto uma definição precisa do ambiente em que as ações se passam. O livro não traz uma paisagem agreste, seca, como em *O Quinze* (1930), mas mantém aquela mesma sobriedade de linguagem. As menções são feitas a lugares localizados em todo o Nordeste e no Centro-Oeste. Em conversa com a estudiosa Maria de Lourdes Dias Leite Barbosa, Rachel afirma que o Limoeiro e a Serra dos Padres, dois espaços centrais para a narrativa, localizam-se na região Centro-Oeste.¹⁵

Nos anos sessenta, Rachel trabalhava intensamente na produção de crônicas para diversos jornais, do Brasil inteiro,¹⁶ e mantinha, semanalmente, a crônica para a “Última Página”, seção da revista *O Cruzeiro*. Essa parceria perdurou de 1945 a 1975, ano do encerramento da revista.

Essa época, de efervescência acadêmica, também foi um momento especial para a consolidação da crítica literária no Brasil, mas Rachel era pouco conhecida no meio acadêmico como ficcionista. Seu nome era mais associado às crônicas, que participavam de um gênero pouco explorado pela crítica, por ser considerado um gênero menor, “ao rés-do-chão”.¹⁷ No entanto, Rachel, a meu ver, sempre se referia à crítica de maneira humilde, mostrando sua visão arejada sobre essa questão, conforme se pode perceber pelo recorte de entrevista selecionado, publicado em *Cadernos de Literatura Brasileira*:

Cadernos: De que maneira a Sra. tem se relacionado com a crítica? Ela chegou a influenciar o seu trabalho, pelo menos no caso de observações aparecidas em textos de escritores e não de críticos profissionais? De que modo? E como a Sra. vê o papel da crítica na atualidade?

Rachel de Queiroz: A crítica sempre foi muito benevolente comigo. Hoje eu sinto que praticamente não existe mais aquela figura do grande crítico, que pontificava no jornal, cujos artigos eram quase sentenças. [...]. Quanto à influência, eu digo a você que tenho um coração muito humilde. Quando publiquei *Memorial de Maria Moura*, a primeira crítica que li foi na *Veja* e falava muito mal do livro. Fiquei pensando no que o homem tinha escrito e achei que ele tinha toda razão. É verdade que a crítica falava que o romance ia ficar muito bem na televisão e, dois anos depois, a minissérie *Memorial de Maria Moura* foi um sucesso. Mas eu só via o lado negativo do artigo. Fiquei arrasada uma semana. (CADERNOS..., 1997, p. 24).

¹⁵ BARBOSA, 1999, p.74.

¹⁶ *O Ceará, Diário de Notícias, O Jornal, O Estado de S. Paulo, Diário de Pernambuco, O Povo, Correio da Manhã, Diário da Tarde, O Estadão, Última Hora, Jornal do Comércio* e outros.

¹⁷ CANDIDO, 1992.

Heloísa Buarque de Hollanda, em seu artigo “O ethos Rachel” ressaltava ainda a questão política como motivadora para o sombreamento da obra de Rachel por parte da crítica acadêmica. Rachel tinha parentes militares e, em sua casa no Rio de Janeiro, recebia a visita de alguns deles. Por isso, sua residência foi considerada ponto de conspiração. O certo é que recusa, em 1961, o convite do presidente Jânio Quadros para ocupar o cargo de Ministra da Educação, justificando-se: “Sou jornalista e gostaria de continuar sendo apenas jornalista” (CADERNOS..., 1997, p. 24). Mas aceita a nomeação, em 1966, pelo presidente Humberto de Alencar Castelo Branco, um daqueles militares aparentados, para ser delegada do Brasil na 21ª Sessão da Assembléia Geral da Organização das Nações Unidas, na Comissão dos Direitos do Homem, demonstrando a sua pouca vontade em envolver-se em cargos públicos de chefia, mas, ao mesmo tempo, evidenciando o seu engajamento nas questões que discutissem a liberdade e a igualdade humana, tema recorrente em toda a sua obra.

Memorial de Maria Moura foi texto aclamado pela crítica e um dos mais explorados pela crítica acadêmica em dissertações e teses. O escritor e crítico Antônio Houaiss declara que *Memorial de Maria Moura* é um texto que honraria a história da literatura brasileira. Ainda, dentre outras considerações, destaca a “mestria no domínio do vocabulário e da sintaxe” em consonância com “uma mestria psicológica que engrandece a natureza da criação”. Houaiss classifica como “arqueologia verbal” o trabalho de Rachel, no que tange à exploração da linguagem regional, devido ao reduzido número de vocábulos regionalistas de que dispõe para o manejo do texto, afirmando que:

[...] é aí que o milagre [do] escritor se manifesta forte: Rachel consegue adequar cada situação mental de cada personagem a essa legitimação verbal arqueológica, dando, paralelamente, um viço quase inaugural não só às expressões dialogais diretas, senão que, sobretudo, às mentadas nas passagens dos discursos indiretos aparentes (HOUAISS, 1992, p. 4-6).

Elsie Lessa, escritora e cronista do jornal *O Globo*, em 1992, recebeu de presente de Rachel a primeira edição do *Memorial*. Levou-o na bagagem para Portugal e, de lá, enviou uma crônica para o jornal, inspirada na leitura do texto, em que destaca a riqueza lexical e o esmero da autora na escolha de vocabulário tão sertanejo: “A colher-de-chá que a escritora dá aos dicionaristas [...] que o jeito era ler

o *Memorial* de dicionário ao lado. Palavras reencontradas da minha infância paulista, mostrando que afinal tudo nos une mais que nos separa” (LESSA, 1992, p. 25).

Em *Textos e Contextos*, Francisco Carvalho chama a atenção para dois pontos que muito me interessam: a tradição resgatada pela autora na construção de Maria Moura e as vozes discursivas que narram o texto (CARVALHO, 1995, p. 94-96). O romance revisita personagens emblemáticas da ficção nordestina, como a de *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio (1903) e a de *D^a. Guidinha do Poço*, do romance de Manuel de Oliveira Paiva, editado em 1952, por Lúcia Miguel Pereira, sessenta anos após a morte do autor. A protagonista do romance de Manuel de Oliveira Paiva fora inspirada na história de Maria Francisca de Paula Lessa, latifundiária que, em 1853, foi condenada a trinta anos de prisão, pela justiça de Quixeramobim, por ter assassinado o marido. Acredito que essas construções tenham contribuído para a formação de Maria Moura, além de outras personagens da literatura brasileira, como Diadorim, de João Guimarães Rosa. No que tange à narrativa, Francisco Carvalho classifica como “engenhosa” a técnica usada pela romancista, pois enriquece “os conteúdos [narrados] com novas situações e novas possibilidades, dá mais dinamismo e colorido ao romance e, ao mesmo tempo, impede que o curso da história seja conduzido exclusivamente pela onisciência da principal narradora” (CARVALHO, 1995, p. 94).

Exceção feita a Santinha, as personagens Maria Bonita e Nazaré são as que arregimentam a narrativa. Mesmo em *Memorial de Maria Moura* que, como se expôs anteriormente, traz mais de uma voz narrativa, inclusive vozes masculinas entremeadas, é a voz feminina que se sobrepõe como uma espécie de liderança imposta, especialmente a de Maria Moura. Trata-se, afinal, de seu Memorial.

Mônica Raissa Schpun, em seu artigo “Lé com lé, cré com cré? Fronteiras móveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*”, traz uma comparação entre a Rainha Elisabeth I, da Inglaterra (1533-1603), uma das três personalidades a quem Rachel dedica a obra, e Maria Moura.¹⁸

¹⁸ Dedicar-lhe a obra “pela inspiração”. Entretanto, em entrevista concedida a *Cadernos de Literatura Brasileira* (1997, p. 22-39), Rachel explica como esboçou a personagem inspirando-se na Rainha e em uma cearense que viveu no século XVII: “Uma determinada história começa a tomar conta dos meus pensamentos. A Moura, por exemplo, [...]. Fomos procurar livros antigos e descobrimos que a primeira grande seca registrada oficialmente aconteceu em Pernambuco, em 1602. Nessa seca, uma mulher chamada Maria de Oliveira tornou-se conhecida, porque juntamente com os filhos e uns cabras, saiu assaltando fazendas. Pois eu fiquei com essa mulher na cabeça. Uma mulher que saía com os filhos e um bando de homens assaltando fazendas – era a “Lampiona” da época, pensei. Ao mesmo tempo, eu sempre admirei muito a rainha Elisabeth I, da Inglaterra, que

A Rainha, tanto quanto Moura, não se casou. Era órfã de mãe e teve que lutar e se impor para ter seus direitos de herdeira assegurados, vencendo seus inimigos e marcando seu reinado com um grande avanço econômico. Outra interseção entre a Rainha e a chefe de jagunço eram as preferências amorosas, pois ambas tiveram seus favoritos. No caso da Rainha, nunca se soube o motivo que a levou a escolher favoritos e não um rei. Quanto a Moura, essa questão é bem simples: a presença de um esposo lhe tiraria bens e, principalmente, poder. Moura tinha uma visão bem lúcida sobre isso e não perderia o poder de mando por nada, nem por um grande amor.

Essa determinação da personagem explica sua opção por herdar as roupas e o cinturão do pai, e usá-los, travestindo-se, pois Maria Moura vê nessa mudança a resolução de seus problemas e o encontro de sua liberdade.

O artigo “Rachel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais”, de Lúcia Chiappini é um dos textos críticos mais longos e de suma importância para todo aquele que pretende seguir a pesquisa pelas trilhas literárias de Rachel.¹⁹ Nesse artigo, a autora propõe a apresentação de um verdadeiro “inventário” de questões sobre a ficção queiroziana, incluindo o último romance. Para tanto, Chiappini utiliza-se de uma bibliografia crítica que “vai de Adonias Filho a José Hildebrando Dacanal, passando por Antonio Candido, José Aderaldo Castelo, Alfredo Bosi, Fábio Lucas, Zenir Campos Reis e Flora Sussekind, estudiosos que se debruçaram sobre o chamado romance de 30, fazendo-os dialogar com pesquisadores de outras áreas que também se interessaram por esse conjunto de romances: “entre esses estão o sociólogo Sérgio Miceli, [...] a historiadora Rosa Maria Godoy Silveira e o historiador Durval Muniz de Albuquerque.” (CHIAPPINI, 2002, p. 157).

Sobre a obra *O regionalismo Nordestino*, de Rosa Maria Godoy Silveira, Lúcia Chiappini explica que a autora propõe a discussão de dois autores: Gilberto Freyre e Djacir Menezes. Freyre e Menezes pensam dois nordestes: um, correspondente à área canavieira, o outro, à área pecuária. O primeiro, mais rico; o segundo, mais pobre. Os romances de Rachel retratam o Nordeste pobre que vive as agruras da sobrevivência, driblando a morte pela seca ou pela disputa de terras.

morreu no início do século XVII; [...] eu pensei: “Essas mulheres se parecem de algum modo.” E comecei a misturar as duas. Estava pronto o esqueleto do romance.”

¹⁹ CHIAPPINI, 2002, p. 157-176.

Durval Muniz de Albuquerque, em *A invenção do Nordeste*, segundo Lúcia Chiappini, trata Rachel de Queiroz de forma mais direta, como integrante de um grupo que se interessa pela construção de um futuro sem resquícios do passado elitista, trabalhando o regional como referência para o nacional:

Para autores como Rachel de Queiroz e José Américo, o sertão aparece como o repositório do verdadeiro caráter nacional, reduto de uma sociabilidade comunitária, familiar e orgânica, onde os valores e os modos de vida contrastam com a civilização capitalista moderna, com a ética burguesa assentada no individualismo, no conflito e na mercantilização, de todas as relações. [...] O tema da dissolução, da decadência, seja física, seja moral, dos personagens, submetidos a essas novas relações sociais, [...] é constante, seja em José Lins, mais voltado para abordar a sociedade açucareira, [...] seja em Rachel de Queiroz e José Américo, que tomam o sertão como último reduto desta sociabilidade após a decadência da sociedade canavieira (ALBUQUERQUE,²⁰ *apud* CHIAPPINI, 2002, p.163-164).

Entretanto, concorda com alguns críticos que veem a busca do homem “natural”, propósito do estilo racheliano, como forma de idealização do sertanejo que, representado por seus personagens, especialmente, as femininas, busca sempre o retorno ao sertão. É certo que Guta (*As três Marias*), Dôra (*Dôra, Doralina*) e Maria Moura (*Memorial de Maria Moura*) retornem e retomem suas vidas, tendo um fio do passado como prosseguimento. Mas não são atitudes ideais: são, antes de tudo, reais. Talvez esse seja um dos pontos que justifiquem a literatura de Rachel como neorealista.

Na terceira parte de seu artigo, Lúcia Chiappini apresenta um contraponto à leitura de Albuquerque, que ela chama de “desatenta e, no mínimo assexuada, para não dizer machista” (CHIAPPINI, 2002, p. 167). Sua proposta agora é apresentar a leitura dos textos de Rachel feita por mulheres.

Inicia por aprofundar-se no artigo de Mônica Raissa Schpun, também publicado no mesmo livro em que está o artigo de Lúcia Chiappini. A questão escolhida foi aquela que diz respeito às escolhas amorosas de Maria Moura, o seu confronto entre a submissão e a defesa da terra que é, para ela e seu meio, símbolo de poder, “num tempo e lugar em que se gestava a tradição da grilagem em vigor até hoje no Brasil” (CHIAPPINI, 2002, p.167).

A leitura dos textos de Rachel traz a desconstrução dos mitos, não dando espaços, portanto, para a idealização. Isso é bem trabalhado no texto, em todas as

²⁰ ALBUQUERQUE, Durval Muniz. *A invenção do nordeste*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1969.

esferas da obra de Rachel, desde as peças teatrais, como a que explora o cangaço,²¹ até os romances, especialmente *Memorial de Maria Moura*, que resgata a tradição cangaceira do interior nordestino.

Por retratar exatamente a realidade da época, a personagem Maria Moura segue a mesma linha das matriarcas que não assumiam uma relação amorosa, mas a viviam clandestinamente, sempre com alguém cuja força e cujo poder fossem inferiores aos delas. Maria Moura só não conta com o imprevisto de se apaixonar por Cirino, um homem que contraria as escolhas próprias das matriarcas. Maria Moura era “Lampião de saias [...] apenas com o complicador da sua ambiguidade masculino-feminino que vem à tona quando ela se apaixona pelo homem que a trai e que um dia terá de matar” (CHIAPPINI, 2002, p. 169).

A leitura de Nicole Guenot Baranes, *Presence de la femme dans l'oeuvre romanesque de Rachel de Queiroz*,²² traz um estudo sistemático das figuras femininas de cinco romances da autora, excluindo apenas *O Galo de Ouro*. Lígia Chiappini considera o trabalho ingênuo e linear, mas pioneiro e importante por conter conclusões preciosas sobre as personagens queirozianas. Um dos aspectos instigantes é em relação às páginas que vão aumentando, de romance para romance, indicando possivelmente um alargamento da imaginação, que provoca um volume extra na obra da autora.²³ E, ao passo que se vai alcançando esse volume, utiliza-se o *flashback*: “os saltos no tempo, os movimentos recorrentes, as estruturas circulares” (CHIAPPINI, 2002, p. 169), progressivamente carregando de complexidade as protagonistas. Exceção feita a Maria Moura, todas as outras personagens fazem o movimento de ir e vir do sertão para a cidade, mas sempre fincando o pé no sertão. Esse movimento lembra o da autora, que sempre migrava para a cidade, mas, como para recarregar sua força, se refugiava em sua fazenda, cujo nome, simbolicamente, era “Não me deixes”.

Todos os romances carregam também em si o fatalismo e a ausência de um final feliz. A busca da liberdade pelas letras ou pelas armas impõe a solidão às personagens queirozianas. A liberdade de autodeterminar-se pede o sacrifício da constituição da família e da maternidade.

²¹ QUEIROZ, 1953.

²² BARANES, 1979.

²³ É interessante pensar o conjunto de romances por esse aspecto. *O Quinze* contém 142 páginas (77ª. ed.); *João Miguel*, 117 páginas (7ª. ed.); *Caminho de pedras*, 150 páginas (11ª. ed.); *As três Marias*, 111 páginas, 2 v.; *Dôra, Doralina*, 270 páginas, 2 v.; *Memorial de Maria Moura*, 482 páginas, (9ª. ed.).

Seguindo a trilha da crítica feminina aos textos de Rachel, Ligia Chiappini analisa a dissertação de mestrado de Heloísa Gomes Saraiva,²⁴ cuja pesquisa detém-se nos romances, exceto os dois últimos: *O Galo de Ouro* e *Memorial de Maria Moura*. Embora seja uma crítica que não se relacione diretamente com minha pesquisa, há uma parte que não posso deixar de mencionar, pois diz respeito ao estudo das crônicas da primeira coletânea.²⁵ Heloísa Gomes Saraiva as identifica “como matriz de cenas e passagens dos romances”, especialmente, de *Dôra*, *Doralina*. Para ela, a crônica “Retrato de um brasileiro” seria o embrião do folhetim *O Galo de Ouro*. Essa informação é importante para esta dissertação, porque esse confronto entre crônicas e romances será proposto no quarto capítulo.

Para finalizar seu artigo, Ligia Chiappini destaca as publicações de Vilma Arêas, Heloísa Buarque de Hollanda e Vera Borges. Heloísa Buarque de Hollanda, em seu artigo “O ethos Rachel”, destaca também o papel das matriarcas cearenses como inspiradoras para a escrita da autora. Não há como referir-se às matriarcas nordestinas sem mencionar aquelas da família de Rachel. D. Bárbara, a célebre avó de José de Alencar e quinta avó de Rachel de Queiroz, teria lutado na Confederação do Equador, enviuvando aos 45 anos e tendo que administrar sozinha a fazenda que herdara. Da mesma forma que Senhora o fez, em *Dôra*, *Doralina*, e, posteriormente, como Dôra o fará.

No artigo “Rachel: o ouro e a prata da casa”, de Vilma Arêas, Chiappini vê a descrição de Conceição em *O Quinze* (1930), como “alegoria da seca”, mas visualiza a intenção de Rachel na desconstrução dos mitos, preconceitos e expectativas.²⁶ Para mim, o artigo de Vilma Arêas tem interesse particular por tratar da presença da memória nos textos queirozianos e por mencionar a inter-relação que há entre as crônicas da primeira coletânea, *A donzela e a moura torta* (1948) e os romances *Dôra*, *Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992).

Lígia Chiappini encerra, citando Vera Borges em “A representação do feminino em Rachel de Queiroz e Jorge Amado”. Nesse artigo, segundo Chiappini, Vera trabalha com a comparação entre as protagonistas de Rachel e as de Jorge Amado. A autora escolhe as protagonistas de Rachel de Queiroz de *O Quinze*, *Dôra*,

²⁴ SARAIVA, Heloisa Gomes. *As pedras do caminho: a ficção de Rachel de Queiroz e sua trajetória*. 1992. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992, *apud* CHIAPPINI, 2002, p. 172.

²⁵ QUEIROZ, 1948.

²⁶ CHIAPPINI, 2002, p. 172.

Doralina e Memorial de Maria Moura. De Jorge Amado, as de *Gabriela, Cravo e Canela, Dona Flor e seus dois maridos* e *Tereza Batista cansada de guerra*.

Vera Borges atenta para o fato de que Rachel prioriza a descrição do pensamento e das ações de suas personagens, trabalhando com mulheres representantes de todas as esferas sociais, tendo em comum a orfandade e a ausência de continuidade, uma vez que nenhuma deixa filhos.²⁷ O *gran finale* delas é a solidão, preço que pagam pela sua rebeldia.

Em relação às protagonistas de Jorge Amado, Vera Borges realça que são descritas privilegiando-se o aspecto físico de mulher mestiça e detentora de uma beleza estonteante. São mulheres pobres que rompem com a tradição porque não trazem lembranças de família, não demonstram amor à terra. As protagonistas de Jorge Amado não têm filhos, assim como as de Rachel. Mas, ao contrário dessas, sentem o vazio da ausência da maternidade. São submissas ao homem e não competem com eles, preferindo a obediência à solidão.

Lígia Chiappini conclui afirmando que Vera Borges acredita que haja, nos textos de Rachel, uma intenção mais latente em se construir personagens mais complexas, mas que a representação feminina na obra ainda é dominada pelo masculino, uma vez que, para creditarem poder a si, essas mulheres precisam agir como homens. É bem isso o que Maria Moura faz. A prova cabal é o corte dos cabelos e as roupas de homem (do pai) simbolizando o resgate da tradição.

A escritora Maria Osana de Medeiros Costa apresenta, em seu artigo “Maria Moura, uma saga de poder, amor e morte”,²⁸ três pontos-chave do último romance de Rachel: as vozes discursivas, o confronto masculino/feminino, representado por Maria Moura e Beato Romano e a morte como símbolo de libertação e redenção. Todos esses pontos são fundamentais para minha abordagem, uma vez que sintetizam aspectos sobre os quais trabalho o texto pelo fio da memória.

Em 2006, a graduanda do curso de História, Mirian Costa Mesquita, apresentou o artigo “A Memória e a História nas crônicas de Rachel de Queiroz no livro *O caçador de tatu*”, no VII Simpósio do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e

²⁷ Conceição, em *O Quinze* adota um afilhado. Isso lhe confere uma atitude “avançada” para a época pelo fato de ser solteira; Maria Moura, em *Memorial de Maria Moura*, também tem um afilhado a quem deve deixar sua herança, uma vez que não tem filhos, nem irmãos, da mesma forma que suas antecessoras.

²⁸ COSTA, 2002, p.183-189.

Estudos Culturais (NIESC).²⁹ A coletânea escolhida para análise reúne crônicas do período de 1957 a 1967. Mesquita trabalha com a efemeridade da crônica, advertindo que o gênero pode prevalecer na memória, abandonando a dimensão efêmera, podendo revelar aspectos importantes da história e da memória.

Para tanto, Mesquita apoia-se na teoria de Silvia Helena Simão Borelli, em sua obra *Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil*, em que a autora afirma a importância da crônica como arquivo, uma vez que “a crônica é forma de memória escrita, [é] algo do real que fica impresso e arquivado”. (BORELLI, 1996, p. 65,³⁰ *apud* MESQUITA, 2006, p. 2).

Rachel recupera acontecimentos históricos em suas crônicas, relatando o passado e narrando suas memórias desses fatos. A crítica usa como exemplo a crônica “Os Revoltosos”, de 1962, que mostra um relato ocorrido há quase quarenta anos e afirma que a cronista, enquanto narradora, além de historiadora também é memorialista, pois “inscreve – sob a fluidez do presente – eventos passados e transforma a crônica em fato da tradição, em pura memória escrita, em marca do vivido” (BORELLI, 1996, p. 70,³¹ *apud* MESQUITA, 2006, p. 7).

Ana Maria Camargo Figueiredo, em “*Regionalismo na TV: o sertão e o jagunço, uma travessia da literatura para a televisão: um estudo sobre o conceito e a imagem do sertão e do jagunço na TV brasileira a partir das adaptações literárias: Grande Sertão: veredas e Memorial de Maria Moura*”,³² procura apreender como os conceitos e as imagens do sertão e do jagunço, na televisão, apresentaram o regionalismo e como se revelaram como forma particular de resgate da brasilidade atingida pela globalização, que nos tornou, a todos, cidadãos do mundo. A escolha das obras deu-se por terem marcado uma época da televisão brasileira (décadas de 80 e 90). O trabalho de produção ficcional da televisão revisita as origens da ficção, valendo-se dos gêneros épico e dramático, fazendo o telespectador participar de uma história de heróis, com homens e mulheres representantes de um passado cruel e violento. Para a autora, esses aspectos consolidaram o formato minissérie “como um campo do experimento, do lírico e da memória” (FIGUEIREDO, 2008, p. 35).

²⁹ MESQUITA, 2006.

³⁰ BORELLI, Sílvia Simão. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*: EDUC: Estação Liberdade, 1996. p. 65.

³¹ *Ibidem*, p. 70.

³² FIGUEIREDO, 2008.

Ivo Renato D'Ávila França, em “*Memorial de Maria Moura em dupla poética de olhar: do romance de Rachel de Queiroz à minissérie de televisão*”,³³ estuda a intertextualidade entre a obra literária e a minissérie de televisão, uma vez que a primeira é produto da utilização da palavra escrita e, a segunda, resultado de imagens e sons. Para tanto, o autor lança mão de um duplo olhar sobre a narrativa e sua adaptação para a televisão, tendo como objeto de análise o texto original, de Rachel de Queiroz, o roteiro de adaptações, de Jorge Furtado e Carlos Gerbase, e a produção televisual, da Rede Globo de Televisão, cujo foco é a performance da protagonista Maria Moura. Sua leitura aborda, primeiramente, o processo de adaptação do romance ao roteiro, seguindo o recorte da construção da personagem no romance e na minissérie. Além disso, o autor usa como complemento a contextualização do romance em relação aos demais textos ficcionais da escritora, a historiografia e a crítica literária brasileira. Considera, ainda, que a designação “adaptação” justifica-se na transposição do romance para a minissérie, ainda que estabeleça ora aproximações, ora distanciamentos entre as duas obras.

Ângela Harumi Tamaru, em *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*,³⁴ faz uma análise comparativa entre a personagem Maria Moura, do romance *Memorial de Maria Moura* e a Beata Maria do Egito, personagem da peça teatral queiroziana, publicada em 1958, que tem como título o mesmo nome da protagonista. Tamaru parte da protagonista de *O Quinze* (1930), Conceição, a primeira que não se casou nem se rendeu à subserviência de uma sociedade retrógrada, decidida a se entregar antes às leituras que ao par amoroso incompatível. Maria Moura e Beata Maria do Egito agregam em si múltiplas influências que as tornam transgressoras da ordem patriarcal ou das virtudes cristãs. Maria Moura aproxima-se da donzela-guerreira pelas vestimentas masculinas e o cabelo cortado, colocando-se na defesa dos perseguidos pela justiça, praticando roubos e, quando necessário, assassinatos. Torna-se matriarca pelo poder, pela riqueza e pela força que a fazem conhecida e (des)temida.

Maria do Egito desconstrói a imagem de Beata pura ao entregar seu corpo como instrumento de resignação e luta pelo Juazeiro de Padre Cícero, evocando uma matriz hagiográfica, a de Santa Maria Egípcíaca, que lembra as hieródulas, cortesãs sagradas do mundo antigo. Sempre que preciso, Tamaru retoma as

³³ FRANÇA, 2005.

³⁴ TAMARU, 2004.

protagonistas que antecederam Maria Moura, na ficção, e D^a. Guidinha do Poço, de Manuel de Oliveira Paiva, como matrizes para a concepção das personagens estudadas. Fora da ficção, são revisitadas figuras históricas, como a Rainha Elisabeth I, familiares de Rachel de Queiroz, como Dona Rachel e Dona Bárbara de Alencar e matriarcas, como Dona Federalina de Lavras, e Marica Macedo.

Antônio Carlos de Miranda Pacheco, em *Personagens em construção no Memorial de Maria Moura: estudo da gênese do Beato Romano*,³⁵ apresenta um estudo dos manuscritos literários que acompanharam Rachel de Queiroz na elaboração da obra *Memorial de Maria Moura*, especialmente a construção da personagem Padre José Maria, o Beato Romano. Como metodologia, o autor utilizou as teorias da Crítica Genética, analisando os mais de 2.000 fólios que compõem os documentos de produção da obra, além da agenda da autora e outros documentos nomeados na tese “Documentos Avulsos”.

Rachel, em entrevista, afirma que Maria Moura é tudo o que ela quis ser, mas não conseguiu.³⁶ Ao ler essa declaração, a autora fez ecoar em mim um sentido autobiográfico para o texto. Entretanto, após a leitura da tese de Antônio Carlos de Miranda Pacheco, essa suposição elucidou-se, pois o autor afirma que “nada há nos manuscritos que possa atestar esse tipo de afirmação. Todas as personagens têm tudo e nada têm de Rachel” (PACHECO, 2007, p. 88).

Rosely de Fátima Campello Barroco, em *Alquimia da escritura: o processo de construção da protagonista no romance Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz*,³⁷ também pesquisa o texto por meio dos manuscritos, apresentando as etapas da escrita empreendidas por Rachel de Queiroz.³⁸ Ela observa que o texto foi, inicialmente, escrito em 3^a pessoa. Contudo, o foco narrativo é alterado para a 1^a pessoa, ainda na primeira etapa, sendo isso um hábito da autora já assinalado por Marlene Gomes Mendes.³⁹

Ainda da Universidade Federal Fluminense, temos o estudo de Andrea Cristina Martins Pereira, “Recortes da obra *Memorial de Maria Moura*: o processo de re(criação) em cena” (2008), que explora a Crítica Genética como espaço aberto para a análise de novos gêneros artísticos, dentre eles as traduções ou recriações

³⁵ PACHECO, 2007.

³⁶ QUEIROZ, 1970, p.32.

³⁷ BARROCO, 2004.

³⁸ Essa crítica foi colocada fora da ordem cronológica porque se aproxima do tema da crítica anterior.

³⁹ Marlene Gomes Mendes é estudiosa de Rachel de Queiroz e observou essa peculiaridade do estilo racheliano ao investigar os manuscritos de *As três Marias*.

intersemióticas. Sua pesquisa insere-se no processo de adaptação da obra para o roteiro escrito e, deste, para a televisão. O trabalho foi feito aproximando a Crítica Genética e a Tradução Intersemiótica dentre os mais de 2.000 fólios que fazem parte do processo do romance, as 660 páginas do roteiro e as 10 horas e 45 minutos da gravação televisiva. Para sua escrita, Pereira considera imprescindíveis as interferências da autora no resultado final da minissérie, principalmente no que Rachel mais preza: o caráter e a psicologia da protagonista Maria Moura.

Em *Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro*, de Walnice Aparecida Matos Vilalva,⁴⁰ a autora analisa a manutenção da donzela-guerreira europeia até a atualidade, como uma espécie de herança do processo de colonização. O romance brasileiro, ao explorar a figura da donzela, insere-se em um novo espaço, o sertão. Como obras para serem analisadas, a autora escolhe *Grande Sertão: veredas* e *Memorial de Maria Moura*, por acreditar que essas obras permitam uma reelaboração da performance e o aprofundamento de elementos configurais.

Adriana Arouck Damasceno, em *Estratégias ficcionais e resistência em Memorial de Maria Moura de Rachel de Queiroz*,⁴¹ lança mão de estratégias ficcionais modernas de três sertanejos, que representam a resistência às normas sociais. Os três sertanejos são aqueles cujas vozes vão se sobrepor à narrativa remanescente: Maria Moura, Beato Romano e Marialva.

Maria Moura representa o cangaço. Beato Romano, o messianismo. Marialva, as tradições populares, cujo viés alude ao uso da oralidade. Damasceno traz uma imagem do sertão marcada pela violência e morte, mas, ao mesmo tempo, tocada pela solidariedade e esperança.

A crítica de Lana Mara Andrade Nóbrega, *Literatura e Psicologia Ambiental: uma análise do livro Memorial de Maria Moura a partir da relação pessoa-ambiente*,⁴² não se vincula à área da Literatura, mas à da Psicologia, o que me trouxe certa surpresa ao saber que o texto queiroziano desperta interesse em outras áreas, além da Literatura.

O estudo percorre a relação pessoa-ambiente, presente na obra, analisando as falas de Maria Moura e o vínculo dela com os ambientes. Para o desenvolvimento

⁴⁰ VILALVA, 2004.

⁴¹ DAMASCENO, 2009.

⁴² NÓBREGA, 2009.

metodológico, foram identificados alguns conceitos da Psicologia Ambiental (PA). Entre os conceitos encontrados, foram escolhidos os de territorialidade, apropriação e vinculação ao ambiente. Além disso, foram discutidas as possibilidades de estudos da relação pessoa-ambiente pela literatura, uma vez que a presença dos ambientes torna-se tão marcante que a história da personagem poderia ser contada por meio do espaço.

O levantamento crítico, aqui exposto, foi feito para se evidenciar a importância de Rachel de Queiroz para a literatura e a crítica brasileiras, além de confirmar a viabilidade dos textos da autora em variados níveis de conhecimento e sob diversas óticas. Embora não discorram diretamente sobre a questão feminina no texto racheliano, essas críticas me auxiliarão no objetivo de focar a memória sob a perspectiva da personagem feminina. Esse estudo ainda não foi incluído na crítica sobre a autora, especialmente em relação ao *Memorial de Maria Moura*, que privilegio, assim como a discussão da pluralidade de vozes que constitui a narrativa de *Memorial de Maria Moura*. Outro aspecto, a que recorro em minha abordagem, diz respeito à questão da morte no *Memorial*, a ser abordada de forma mais detalhada no decorrer da dissertação, considerando as críticas revisitadas no decorrer do capítulo.

As várias críticas levantadas incidiram, principalmente, sobre o último romance de Rachel de Queiroz. No âmbito acadêmico, abarcaram diferentes tendências, como os estudos intersemióticos da obra pela adaptação para a televisão e a crítica genética dos textos da autora, especialmente do romance *Memorial de Maria Moura*. Boa parte dessa pesquisa proveio da Universidade Federal Fluminense.

Todas as críticas foram importantes para meu trabalho, pois elucidaram vários pontos obscuros, levaram-me a referências desconhecidas e possibilitaram-me refletir sobre o romance de Rachel sob a perspectiva da memória. Para tanto, o artigo de Vilma Arêas, “Rachel: o ouro e a prata da casa”, publicado em *Cadernos de Literatura Brasileira* (1997), foi essencial. O artigo de Mirian Costa Mesquita (2006), que discute a importância da memória histórica contida nas crônicas da autora, também merece destaque. O trabalho de Heloísa Gomes Saraiva (2002) reiterou a importância das mediações, que eu já percebera entre os textos queirozianos, fazendo-me ir além daqueles destacados pela ensaísta.

No âmbito do regionalismo, vários estudos críticos destacaram essa questão na obra de Rachel de Queiroz. Embora reconheça a importância desse tema, não constitui objeto principal de meu estudo. Foi com a temática regionalista que Rachel se inseriu no mundo das letras, valendo-se das palavras para conquistar o seu espaço e, por isso, incomodou. Alterou o cânone literário, uma vez que trouxe a escrita feminina para o centro das discussões e manteve, a partir da publicação de *O Quinze* (1930), um novo fazer literário, crítico de seu tempo e espaço, interpretando de maneira sensível a realidade brasileira. Rachel é uma das escritoras da Literatura Brasileira que sempre teve a literatura como fonte pessoal de renda tanto pela ficção, quanto pelo jornal e pela tradução.

2 MEMÓRIA E VOZES DISCURSIVAS EM *MEMORIAL DE MARIA MOURA*

“No sertão, memória significa talento”.
(QUEIROZ, 1989, p. 128)

2.1 Situando a questão da memória

A memória é o recurso que permite ao homem retornar ao passado. Os gregos acreditavam que a memória era uma entidade sobrenatural, divina. Para eles, era dado aos poetas o poder de retroceder ao passado, lembrá-lo e resgatá-lo à coletividade. E isso era garantido pela deusa *Mnemósine*, mãe das musas, que protegia as Artes e a História.

Esse resgate conferia ao artista e ao historiador a imortalidade daquele que era rememorado, pois ao registrar os fatos, incluindo aí gestos, fisionomia, atos ou palavras de alguém, esse se tornava memorável e, portanto, imortal.

Pretendia-se, com isso, assegurar que os feitos memoráveis do homem não se perdessem e servissem de exemplo às gerações futuras, pois havia consciência de que o lembrar e o esquecer estão sempre muito próximos. Se buscarmos um resgate dessa questão nos antigos clássicos, encontraremos a crença de que o rio do esquecimento corria junto à fonte da memória. Essa crença elucida o quão tênue são os limites entre lembrar e esquecer.¹

Os limites da memória superaram a poesia e a história, chegando à medicina dos antigos. Hipócrates, o pai da medicina, acreditava que a prática da *anamnese* permitia ao paciente um relato preciso do que antecederia ao momento em que ficara doente e que essas lembranças eram imprescindíveis para um diagnóstico e encaminhamento corretos do paciente.

Além de imortalizar e contribuir para fins terapêuticos, a memória ainda era de muita valia para o desenvolvimento da arte da eloquência ou retórica, pois todo bom orador, obrigatoriamente, deveria ter uma memória prodigiosa, uma vez que teria que memorizar longos discursos.

¹ PEREIRA, 2008, p. 11.

Por ser essencial, os mestres de retórica criaram, então, métodos de memorização ou “Memória Artificial”² que, posteriormente, foi usada por outras áreas do conhecimento. Ainda hoje, o homem utiliza-se da memória artificial quando se refere à memória tecnológica. A diferença consiste em que a memória artificial antiga trabalhava com a capacidade do homem de arquivar conhecimentos, enquanto que a versão moderna transfere a memória à máquina, destituindo o homem da necessidade de armazená-la.³

O filósofo francês Henri Bergson distingue dois tipos de memória: a memória-hábito e a memória-pura ou memória propriamente dita.⁴ A memória-hábito é a repetição por automatismo, feita por uma fixação mental que torna o automatismo psíquico um automatismo corporal.⁵ A memória pura não se constrói pela repetição, mas seleciona e arquiva fatos, objetos, palavras, às vezes impossíveis de serem repetidos, mas mantidos por uma afinidade afetiva ou por terem sido muito marcantes ou traumáticos, mesmo que fragmentados. Benjamin, em suas teses, chamava a atenção para o trabalho de Penélope das reminiscências, alertando-nos para o fato de que “[...] ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós” (BENJAMIN, 1996, p. 37).

A memória possibilita ao homem lembrar e recordar. Lembramo-nos de algo quando somos motivados por algum elemento exterior, um cheiro, uma imagem, uma presença ou palavra que nos impele à lembrança. Recordamo-nos de algo quando nos esforçamos para lembrar. Às vezes, esse esforço não resulta em sucesso, pois a perda parcial ou total da memória é um problema perceptivo como a perda do tato ou da visão. Da perda da memória decorre o esquecimento, que pode ou não ser um problema físico. Daí a necessidade de a sociedade estar sempre buscando um elo que a una ao passado, assegurando-se do não-esquecimento.

O resgate da memória é o que permite ao homem o permanente contato com suas origens, tradições e ancestralidade, pois ao lembrar-se de algo, está-se lembrando de si. Esse resgate traz ao homem a compreensão desse passado,

² CHAUÍ, 2001, p.127.

³ No diálogo de Fedro, Platão mostrava que a escrita constituía uma ameaça à memória. Cf. GAGNEBIN, 2005, p. 47-65.

⁴ BERGSON, 2006.

⁵ Refiro-me, aqui, a ações cotidianas que fazemos repetidas vezes sem pensarmos ou quase sem pensarmos nelas como ações. Fazemos por hábito.

fazendo-o refletir sobre ele, rememorando-o para, talvez, não incorrer nos erros passados.

Esse ponto justifica o crescente movimento para edificação de museus e monumentos, especialmente, aqueles que resgatam as políticas genocidas para que não sejam esquecidas. Os “passados presentes”, usando expressão de Andreas Huyssen,⁶ encontram-se em destaque. Esse *boom*, de que nos fala o autor de *Seduzidos pela memória* (2009), de construções que recorrem à memória, é estratégia de rememoração pelo medo do esquecimento.

Além de edificar monumentos que trazem à memória, de quem os vê, fatos históricos que não podem ser esquecidos, há um crescente interesse no âmbito da literatura pelos estudos acadêmicos que estejam envolvidos com narrativas que sejam construídas pelo viés da memória, incumbindo o escritor de também trabalhar pelo não-esquecimento, valendo-se, para tal, das narrativas.

A ficção se apresenta, portanto, como uma possibilidade de resgate de um passado histórico ou social do qual se guardam lembranças de fatos, pessoas ou lugares cujas ações sejam significativas, tanto do ponto de vista afetivo quanto do ponto de vista do conhecimento coletivo.

2.2 O texto queiroziano e sua relação com a memória

O trabalho com a memória individual ou coletiva é tema recorrente nos textos de Rachel de Queiroz, na ficção ou em sua vasta produção jornalística, via crônica. Seus romances problematizam a vida nordestina, a política e os costumes de sua época com recortes que servem de painel para o entendimento do panorama político e social brasileiro, construindo, em seus textos, um espaço de histórias e memórias.

Tais memórias constituem uma construção seletiva do passado, em que serão selecionados e registrados acontecimentos de importância coletiva ou individual, podendo-se recordar partes daquilo que aparentemente se perdeu ou, pelo menos, pensou-se estar perdido nos labirintos obscuros do passado. Em Rachel, essas memórias emergem de toadas antigas, cantaroladas, sem registro

⁶ HUYSEN, 2000, p. 16.

escrito, passadas de geração a geração. Rachel lança mão de linguagem bem próxima da oralidade, mas sem carregar nos “cabocanismos”, ressaltando a tradição nordestina em relação aos costumes impostos à mulher: “Deitada no mato, olhando as estrelas no céu, eu ia me lembrando das conversas com o Avô [...]. Depois, eu já mocinha, ouvia os mesmos casos, repetidos já agora por Pai [...]” (MMM, 1998, p. 87).

Os romances queirozianos trazem protagonistas que representam o continuísmo e a ruptura com o modelo patriarcal que, na época, dava ao homem autoridade legal sobre a mulher, os filhos e demais agregados da família.⁷ Sob o ponto de vista da sexualidade, o estereótipo da mulher, na ordem patriarcal, correspondia ao daquela que se casava virgem. O ideal de beleza estava relacionado à cor branca. Nos textos de Rachel de Queiroz, as mulheres quase sempre são morenas, rústicas, destituídas daquela beleza padronizada, dotadas de uma capacidade gerencial impensável para a mulher da época, contrariando a generalização que a sociedade do século XVIII tanto almejava. São mulheres que povoam o imaginário nordestino, por meio das pelas histórias populares, como D^a. Guidinha do Poço e D^a. Bárbara, de quem Rachel é descendente, e como tantas outras que participam da memória coletiva ou individual desse povo.

Dessa forma, em seus romances, o resgate da memória é feito utilizando-se de reminiscências regionais e pessoais para a construção das personagens e dos ambientes da narrativa. Em *Memorial de Maria Moura*, não se pode definir com exatidão o espaço da narrativa, mas há uma referência clara ao sertão nordestino brasileiro, ponto de chegada e de partida de Rachel em vários de seus textos. Há, também, uma referência à Serra dos Padres, lugar para onde Moura foge com seu bando. Essas terras foram adquiridas pelo avô de Maria Moura de uma fidalga viúva, chamada Brites.

Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos* (2004), cita uma matriarca chamada Brites que tem algumas características similares às de Brites, citada no texto do *Memorial*. Ângela Tamaru assinala que a sede da fazenda da quinta avó de Rachel, Dona Bárbara, era conhecida por “Casa Forte”, nome dado por Moura à sua

⁷ A historiadora June E. Hahner, em sua obra *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*, alerta que até 1916, no Código Civil brasileiro vigente, havia um dispositivo legal, que dispunha as mulheres como “menores perpétuos sob a lei”, (HAHNER, 1981, p. 29). Ou seja, a mulher era subordinada à vontade do homem. Apenas a viuvez dava-lhe poderes sobre os filhos e propriedades, estando, ainda sob o império de dispositivos testamentários. Se contraísse novo matrimônio, perderia todos os direitos.

residência na Serra dos Padres⁸. Essas questões transformam o texto racheliano em espaço de representação da memória e, o nascimento da personagem, em fruto de “um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais”. (CANDIDO, 1987, p. 74).

Rachel, enquanto cronista, não foge do apego à terra, da defesa da liberdade e de trazer a questão feminina para a discussão, usando, em todas as coletâneas, o viés da memória. Ela traz informações acerca das transformações ocorridas no Brasil e no mundo, no século XX, que vão de temas do cotidiano à política ou à história.

Silvia Helena Simões Borelli afirma que “[...] o ato de escrever uma crônica é, concomitantemente, um ato de lembrar [...]” (BORELLI, 1996, p. 58). Rachel usa este recurso frequentemente e um bom exemplo disso é a crônica “Os Revoltosos”, da coletânea *O caçador de tatu* (1964), em que a cronista relata um fato histórico ocorrido há quase quarenta anos.⁹

O mesmo ocorre em *Um alpendre, uma rede, um açude: 100 crônicas escolhidas*,¹⁰ em que Rachel escreve a crônica “Memórias”, cuja primeira linha constitui epígrafe desse capítulo. Nessa crônica, Rachel reflete sobre o ato criador, a inspiração e questiona se não haveria aí boa parcela de contribuição da recordação no chamado “talento”.

Esses recortes de crítica e de textos são apenas alguns exemplos que utilizo para ilustrar a tese de que o texto queiroziano vale-se da memória como suporte, trazendo o passado para o presente. A “memória exercitada”, para usar uma expressão de Ricoeur,¹¹ é usada em todos os textos queirozianos, desde *O Quinze* (1930) até as últimas produções da autora,¹² religando o presente ao passado, trabalhando a identidade do povo nordestino pelas tradições. Para Ricoeur, esse “[...] é o poder exercido no ato de fazer memória que é o objetivo de toda a tradição da *ars memoriae*” (RICOEUR, 2007, p. 77).

⁸ Cf. TAMARU, 2004.

⁹ MESQUITA, 2006, p.7-8.

¹⁰ QUEIROZ, 1989 p. 128 - 131.

¹¹ RICOEUR, 2007, p. 75.

¹² Inclui-se, aqui, o último texto produzido em livro, *Não me deixes* (2000), livro basicamente de receitas comentadas, entremeadas de histórias da culinária nordestina, usado recentemente, na tese de Adriana Rodrigues Sacramento, *A culinária de sentidos: corpo e memória na literatura contemporânea*, Universidade de Brasília, 2009.

Os autores do chamado romance de 30 procuraram se aproximar do povo através da literatura, adotando temas e formas de expressão de origem popular, como forma de denúncia das condições sociais em que viviam. Rachel, participante ativa desse momento literário brasileiro, teve a preocupação de fundar certa tradição nordestina e não apenas divulgar uma que já existia. Para tanto, ao relatar fatos, memórias e lendas conhecidas da região, ela recria elementos incorporados à cultura local, colocando a mulher como expoente das ações narrativas.

2.3 Memória de Maria Moura

Memorial de Maria Moura, publicado em 1992 pela Editora Siciliano, ficou várias semanas consecutivas como o mais vendido nas livrarias de todo o país e rendeu sete prêmios a Rachel de Queiroz. Com apenas dois anos de seu lançamento, em 1994, foi adaptado para minissérie pela Rede Globo e traduzido para o francês, o alemão e o inglês. Atualmente, a obra encontra-se em sua vigésima primeira edição, embora esgotada, aguardando reedição, pela Editora José Olympio.

Nesse romance, Rachel utiliza o narrador personagem que descreve suas experiências pelo seu próprio ponto de vista, dando dinamismo à narrativa, personalizando-a, explorando as vozes de cinco personagens que narram o texto distribuído em quarenta e dois capítulos. Esses capítulos são intitulados pelos nomes dos personagens que narram, a saber: Maria Moura, cuja incidência de voz prevalecerá no texto; os primos Tonho e Irineu, que representam a voz masculina da sociedade patriarcal do século XVIII; a prima Marialva que, embora seja irmã de Tonho e Irineu, estabelece com Maria Moura uma relação de confiança, afeto e de identificação, decorrente da condição feminina; Padre José Maria, que se transformará, no decorrer da narrativa, em Beato Romano, representante da religião e, portanto, do poder no século XVIII. Sua função será a de *religar*¹³ Maria Moura ao passado dela.

¹³Cf. GAGNEBIN, 2005, p. 16.

Em *Memorial de Maria Moura*, os narradores revisitam o passado, explorando-o de acordo com seu ponto de vista, mas todos atestam a coragem de Maria Moura, tornando verídicas as suas memórias. Dessa forma, evoca-se o passado a fim de compreender o presente da personagem, como mulher bandoleira, travestida em homem, líder de um bando à moda cangaceira. Walter Benjamin trabalha com a ideia de que não se defende o presente em detrimento do passado, mas que é preciso valorar o presente como decisivo na compreensão do passado.¹⁴ Assim, a rememoração faz uma revisão do passado e garante a sua continuidade no presente: “O passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1996, p. 223).

Cabe aos narradores, em *Memorial de Maria Moura*, por intermédio de suas vozes discursivas, recuperar as memórias da protagonista, que se entrelaçam às suas próprias memórias, uma vez que essas se entrecruzam com aquelas. Entretanto, a rememoração não é exata, pois o que importa para cada um, daquilo que narra, “não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (BENJAMIN, 1996, p. 37).

Em *Matéria e Memória*, Henri Bergson esclarece que o alcance do passado não é simples e não se limita ao domínio do vivido ou à posse da memória, mas ao domínio dos planos de consciência que se incumbem de estabelecer o elo entre passado e presente, trazendo à tona a lembrança pura:

A memória não consiste, em absoluto, numa regressão ao passado, mas, pelo contrário, num processo do passado. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de *planos de consciência* diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura (BERGSON, 2006, p.169-197).

Os “planos de consciência”, em *Memorial de Maria Moura*, são representados pelos narradores-personagens, cujas vozes tentam resgatar o que ficou do que já se foi e apontar os “[...] traços, trapos de um passado, no lugar de rastros, marcas que se apagaram e, no entanto, estão lá” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 11). Fazendo

¹⁴ Nietzsche também defende a prioridade do presente sobre o passado: “É só a partir do presente que podeis interpretar o passado”. NIETZSCHE, 1874, *apud* OTTE, 1996, p. 211-224.

isso, estabelecem um elo entre o passado e o presente, possibilitando a compreensão do presente.

A opção por uma narrativa permeada por cinco vozes é intrigante, uma vez que não é uma forma de narrativa comum. Organizando essas vozes no romance, Rachel alterna as histórias de Beato Romano (Padre José Maria), em doze capítulos, com as de Marialva, Tonho e Irineu, em mais dez capítulos. Os vinte capítulos restantes, que faltam para fechar o bloco dos quarenta e dois capítulos, são relatos de Maria Moura, que, segundo Luís Filipe Ribeiro, “é a solista absoluta, [cuja] voz domina soberana” toda a narrativa (RIBEIRO, 1999, p. 52).

As narrativas de Maria Moura, Marialva e Beato Romano (Padre José Maria) seguem, de certa forma, paralelas nas duas partes do texto: aquela em que se recuperam as memórias e a que mostra o presente da narrativa, formando o que Antônio Carlos de Miranda Pacheco denomina “trilogia épica”,¹⁵ reorganizando, na obra, o encontro de **as três Marias**.¹⁶ As narrativas de Beato Romano e Marialva têm elementos que não dizem respeito a Maria Moura, diretamente, mas se relacionam com a história dela, de alguma forma. É em Maria Moura que os dois buscam refúgio.

O capítulo intitulado “O Padre” inicia-se pela voz do Padre. É o único capítulo que não traz o nome da personagem intitulando-o. Isso é bastante coerente, pois ele ainda não fora metamorfoseado por Maria Moura em Beato Romano. Sua chegada à Serra dos Padres, local onde Maria Moura se estabeleceu com seu bando, é o que desencadeará as lembranças de Maria Moura, fazendo-a retroceder e resgatar seu passado. O Padre é o guardião de um segredo de confessorário que fará com que Maria Moura retroceda no tempo, buscando seu passado, atestando o que já afirmara Henri Bergson: “é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde.” (BERGSON, 2006,¹⁷ *apud* BOSI, 2006, p. 48).

A chegada do padre propicia o confronto entre a memória e o esquecimento. Esse é um dos pontos que, na obra, nos remete à teoria de Paul Ricoeur: Maria Moura recorre ao esquecimento para apagar o passado, embora mantenha objetos do pai, vista suas roupas e realize a construção do que chama “Casa Forte”, seguindo à risca as orientações dele, mesmo não tendo um projeto escrito ou

¹⁵ PACHECO, 2007, p. 34.

¹⁶ Grifo meu.

¹⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

desenhado. Utiliza apenas as lembranças do que vira e ouvira do pai. Em contrapartida, o padre José Maria tenta valer-se do não-esquecimento dela, estabelecendo a relação entre a memória e o esquecimento, conforme se pode observar nos recortes do texto que trazem o discurso, primeiro do Padre, iniciando a narrativa e, depois, de Maria Moura: “Bem, ela deve se lembrar da confissão, não é todo dia que se faz uma confissão daquelas. Ela tem que se lembrar.” (MMM, 1998, p. 07). “Ah, daquele tempo para cá, eu mudei muito. Imagine se agora eu ia me ajoelhar aos pés daquele padre! [...] Hoje, o que eu mais quero é deixar o passado pra lá. Afinal, só na hora da morte é que é preciso a gente pensar nos pecados.” (MMM, 1998, p. 17).

Confiar o segredo de sua vida ao padre em um confessionário é fazê-lo testemunha, dando-lhe o privilégio de saber o que os outros não sabem e tornando seu discurso verídico. Ricoeur trabalha a importância da testemunha, caracterizando-a como aquela que conta a outro o acontecido que presenciou (“eu estive lá”); espera que lhe deem crédito a respeito da história que narrou (“acredite em mim”); garante que sua narrativa poderá ser confirmada pelo testemunho de outras pessoas que também estavam presentes ao acontecimento (“se não acredita em mim, pergunte a outros”). Abre-se, com essa última possibilidade, um espaço para se discutir o depoimento, tornando o acontecimento público e passível de contestação bem como verificação. A essa fase, Ricoeur chama de documental.¹⁸

Além do Padre, os primos Irineu, Tonho e Marialva são testemunhas das memórias de Maria Moura. São outras vozes que ajudam a narrar as rememorações da protagonista, que emergem com a chegada do Padre José Maria, agora um foradalei como Maria Moura.

Esteban Lythgoe considera o testemunho essencial, pois o depoimento de quem presenciou o fato confere-lhe credibilidade. Segundo Lythgoe, intelectuais como “Felman, Laub y Ankersmit, proponen que la memoria reemplace en su labor indagatoria a la historia y que lleve a cabo el proyecto tolstoniano de recoger las memorias de todos los que estuvieron envueltos en el evento en estudio”. (LYTHGOE, 2004).¹⁹

¹⁸ RICOEUR, 2007, p. 175.

¹⁹ Disponível em: <www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/revfiloso/60/pdf/lythgoe> Acesso em: 07 out. 2010.

Ser testemunha da confissão de Maria Moura confere ao Padre a possibilidade do reconhecimento por parte dela, porque ele tem argumentos para se fazer reconhecer. Isso é também evidenciado por Ricoeur,²⁰ para quem a memória pode ser uma obrigação: “recorda-te?” ou “não te esqueças”. Deve-se observar que o perdão foi dado naquele momento – o da confissão – e, uma vez dado, saldou-se a dívida e ela foi esquecida. Entretanto, o esquecimento não se estenderá ao fato.

Assim posto, passo à análise das vozes que narram o *Memorial*.

2.3.1 A voz de Maria Moura e as vozes que a circundam

Maria Moura teve formação pautada pelos ecos de sua ancestralidade, especialmente advindos do Avô e do Pai. Ela relembra, em sua narrativa, que desde a infância ouvia as histórias contadas pelo Avô e, depois, pelo Pai. Foi com a força dessas histórias que ela sobreviveu, mantendo objetos deles, que os tornaram materializados, e transformando-se em figura parecida com eles.

Ela herda a sensualidade feminina da mãe e não se reprime dessa feminilidade, mesmo estando “protegida” pela sombra do masculino. Suas ações lembram os povos mouros que, assim como ela, tiveram que abandonar suas terras e instalarem-se em outras, valendo-se da força para alcançar seus objetivos.

As vozes ancestrais, presentes na formação da voz de Maria Moura, mostram-se desde a infância da protagonista, como será evidenciado a seguir.

“Filman, Laule e Ankersmit propõem que a memória substitua em seu trabalho de indagação à história e que leve a cabo o projeto tolstoniano de recorrer às memórias de todos que estiveram envolvidos no evento em estudo”. (Tradução da autora).

²⁰ RICOEUR, 2006, p. 90-91.

2.3.2 Ecos da infância na formação da “Dona Moura”

As lembranças de Maria Moura, de sua infância, são poucas, mas esclarecem que ela foi criada dentro da tradição, seguindo a devoção e os recatos próprios da mulher nascida no século XVIII. O costume do tempo destinava-a ao recato e à reclusão no “ambiente sagrado do lar”, sendo esse o seu espaço. Suas fronteiras não ultrapassavam o âmbito da casa: o espaço externo era impróprio e vigiado.²¹ Em *Memorial de Maria Moura*, encontram-se pequenos trechos de reminiscências da protagonista, entremeados a outros que constituem o conflito da segunda parte do texto, em que a recordação traz a ela uma reflexão quanto à validade de toda essa tradição:

[...] depois de moça, a gente fica dentro das quatro paredes de casa. O mais que sai é até o quintal para dar milho às galinhas [...]. O curral é proibido, vive cheio de homem. E ainda tem o touro, fazendo pouca vergonha com as vacas. [...]. Passeio na vila era ainda mais difícil, só mesmo nas festas da igreja. [...] E na casa dos fazendeiros ricos, ninguém me convidava, depois que Pai morreu, eu fiquei moça e Mãe caiu na boca do mundo (MMM, 1998, p. 62).

Contudo, Maria Moura acalentava o sonho de conhecer outros lugares: “O mundo lá fora era grande e eu não conhecia nada para além das extremas do nosso sítio. E tinha loucura por conhecer esse mundo” (MMM, 1998, p. 62).

A morte do pai, o concubinato da mãe com Liberato, a morte da mãe e, posteriormente, a morte de Liberato, arquitetada por Moura, deixam-na sozinha no mundo e, portanto, à mercê dos primos Irineu e Tonho, que desejam dominar as terras do Limoeiro e, igualmente, a prima.

Maria Moura seguiria o curso natural destinado às mulheres de sua época, casando-se com Irineu, uma vez que a condição de gênero, aliada à tradição patriarcal e, principalmente à tradição patriarcal sertaneja, dava aos “homens da família” o direito legal de domínio.²²

²¹ LANZARO, 2006, p. 25.

²² Segundo a historiadora Miridan Knox Falci, em seu artigo “Mulheres do sertão nordestino”, onde faz uma análise do trato destinado à mulher nordestina no século XIX, explica-se a condição do gênero pela primazia concedida aos homens: “Mulheres ricas, mulheres pobres; cultas ou analfabetas;

No entanto, Maria Moura não aceita a subserviência destinada à mulher. Desde criança, já ultrapassava esses limites: “Quando menina, ainda, saía pela mata com os moleques, matando passarinho de baladeira, pescando piaba no açudinho, usando como puçá o pano da saia” (MMM, 1998, p. 62).

Ao se ver órfã e acuada pelos primos, Moura desvencilha-se das amarras patriarcais e, diante de tal situação, rompe com a submissão feminina: “Vi que tinha chegado a hora principal da minha vida. Ou era hoje ou nunca.” (MMM, 1998, p. 63). Entretanto, esse rompimento insere-se num contexto tradicional, pois suas ações só se estabelecem porque ela zelava pelas terras herdadas pelo Pai que foram do Avô. Seu intento nada mais era que a defesa de sua ancestralidade. O filósofo Gerd Bornheim, em “O conceito de tradição”, explica que a palavra tradição “vem do latim: *traditio*. O verbo é *tradire*, e significa precipuamente entregar, designar o ato de passar algo para outra pessoa, ou passar de uma geração a outra geração”. (BORNHEIM, 1987, p. 18). Em contrapartida, a personagem dá continuidade à tradição pela permanência: vale-se da forma masculina para construir sua força, tornando-se uma personagem paradoxal, pois, embora dissonante quanto ao estereótipo feminino patriarcal, segue o modelo masculino que autoriza ao homem a submissão feminina.

Tradição, portanto, remete à ideia de permanência, tendo como foco essa continuidade. Maria Moura recolhe, em suas lembranças, as diretrizes bem traçadas pelo pai a respeito das terras na Serra dos Padres, herança deixada pelo Avô a seu Pai e ele a ela, valendo-se das conversas que ouvira dos dois enquanto menina e de seus planos de, um dia, recomeçar vida nova nessas terras: “Mas o Avô nunca deu por esquecida a terra da Serra dos Padres. [...] Mas nunca ninguém foi lá.” (MMM, 1998, p. 80).

Decide, então, incendiar sua casa no Limoeiro e fugir com alguns agregados da família, que serão seus futuros jagunços. Nessa transição, deixa, no Limoeiro a Sinhazinha e renasce travestida em chefe de jagunço: “E então apareceu a Dona. Calçava botas de cano curto, trajava calças de homem, camisa xadrez de manga arregaçada. O cabelo era aparado curto, junto ao ombro.” (MMM, 1998, p. 10).

mulheres livres ou escravas do sertão. Não importa a categoria social: o feminino ultrapassa a barreira das classes. Ao nascerem, são chamadas “mininu fêmea”.” (FALCI, 2004, *apud* DEL PRIORI, 2004, p. 241).

Ao optar pela aparência e modos masculinos, a personagem agrega valores masculinos a sua pessoa, antes negados pela sua condição de mulher. Os trajes, as botas, a montaria, o estilo masculino: “[...] voei em cima da sela – sela de homem – claro que era também a sela de Pai” (MMM, p. 65)”, os cabelos curtos, tudo isso traz, segundo Jerri Langaro, um sentido ideológico à personagem, ou seja, tudo é símbolo da resistência da personagem em relação a sua condição de mulher, que vai além da aparência.²³ Langaro, estudioso de Rachel de Queiroz, ressalta, ainda, que Bakhtine analisa alguns instrumentos como representantes de uma ideologia. De acordo com Langaro:

[...] um instrumento não possui um sentido preciso, mas apenas uma função: desempenhar este ou aquele papel na produção. [...] Todavia, um instrumento pode ser convertido em signo ideológico: é o caso, por exemplo, da foice e do martelo como emblema da União Soviética. A foice e o martelo possuem, aqui, um sentido puramente ideológico. Todo instrumento de produção pode, da mesma forma, se revestir de um sentido puramente ideológico (BAKHTINE, 2004, p. 31-32,²⁴ *apud* LANGARO, 2006, p. 29).

Embora não se trate de “instrumentos”, acredito que os símbolos aqui expostos possam representar aspectos ideológicos a que se refere Mikhail Bakhtine.

2.3.3 Ecos da herança Moura no rito de passagem

Memorial de Maria Moura é um texto que traz algumas simbologias recuperadas pela autora, de suma importância para a compreensão de sua construção, a começar pelo sobrenome da personagem maior: Maria Moura. Esse sobrenome traz uma carga semântica que perpassa o livro, em consonância com as ações da narrativa, e exige alguns apontamentos em relação a sua origem.

Consultando o *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (1982) de Antônio Geraldo da Cunha, tem-se a seguinte definição para a palavra mouro:

[...] indivíduo dos mouros, povos que habitam a Mauritânia, XIII. Do lat. *maurus*, Mauro, adj. “mouro”. Forma divergente culta de mouro. [...]

²³ Cf. LANZARO, 2006, p. 29.

²⁴ BAKHTINE, 2004, p. 31-32.

Mourejar vb. “trabalhar muito, sem descanso”. [...] Do lat. *mauricellus*, deriv. de *maurus* “mouro”, pela cor morena dos mouros. [...] (CUNHA, 1982, p. 536).

A *Enciclopédia Delta Universal* atribui a designação de “mouro” (Mauri) àqueles povos antigos que habitavam o Noroeste da África e, à região habitada por eles, de *Mauritânia*.²⁵ Os Mouros pertenciam a um grupo maior, chamado *Berberes*, que se juntaram aos árabes, tornando-se muçulmanos. Eles adotaram o árabe como língua oficial, além de sua própria língua *berbere* e, no século VIII, aliados aos árabes, conquistaram a Espanha. O historiador Jean Delumeau esclarece que os Mouros, aliados aos muçulmanos, tornaram-se hostis em relação aos cristãos, passando a não respeitar as crenças deles, destruindo suas casas e espalhando o medo.²⁶ Entretanto, no século XIII, esses Mouros perderam muitos de seus territórios na Espanha e foram expulsos de suas terras. Os que resistiram e ficaram, tiveram que se converter ao Cristianismo, no século XVI. Mas, mesmo convertidos, conservaram costumes, língua, cultos religiosos, enfim, conservaram suas tradições, recusando a adoção dos costumes cristãos.

Angela Harumi Tamaru, em sua tese “*A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*”, alerta que “[...] culturalmente é de se esperar, [que permaneça] a luta entre os cristãos e os Mouros, assim como o medo a estes últimos, tomados como perversos” (TAMARU, 2004, p. 98). E não é raro que se encontrem textos literários que explorem a questão relativa aos mouros, como inimigos da fé cristã.

Maria Moura, pela orfandade e pelo gênero, teria seguido o destino preestabelecido à mulher do século XVIII, caso não tivesse passado pela expulsão de suas terras no Limoeiro. Ao se ver em uma encruzilhada, ela opta pela liberdade, busca incessante das personagens queirozianas. Para tanto, veste-se de homem, incendeia sua casa e corta os cabelos, três ações que representam a ruptura com o passado e a iniciação a uma vida nova: “[...] tinha chegado a uma encruzilhada e era hora de escolher o caminho novo”. (MMM, 1998, p. 40).

Sua ruptura com a tradição patriarcal inicia-se por não aceitar as imposições de Liberato, após a morte da mãe. Ele seduz a mãe de Maria Moura, que lhe dá guarida, mas que não se casa com ele para não perder o domínio de si e de suas

²⁵ ENCICLOPÉDIA ..., 1982, v. 10, p. 5504.

²⁶ DELUMEAU, 1989, p. 272 - 274.

terras, bens adquiridos com a viuvez. Por isso, Liberato a mata, simulando um suicídio que fica encoberto até sua investida sobre Maria Moura, para que esta lhe dê a posse das terras. Ela não aceita e ele a ameaça veladamente, fazendo-a entender que a morte da mãe se dera por isso. Certa de que teria a mesma má sorte da mãe, Maria Moura trama a morte de Liberato: “[...] nas mãos dele eu já estava e, pra não ter a mesma sorte de Mãe, tinha que atacar, antes que fosse tarde. Era ou ele ou eu” (MMM, 1998, p. 24).

No rito de passagem de Maria Moura, há uma mudança física e outra discursiva. Fisicamente, Maria Moura veste as roupas do Pai, que lhe traziam mobilidade, mas, sobretudo autoridade. Vestindo-se, ela também se veste da tradição oligárquica e passa a agir como homem, comandante, chefe: “Eu enfiei uma calça que tinha sido de Pai, pra montar com mais liberdade. Me servia perfeitamente, eu sabia. Pai era magro como eu, e tinha pouco mais que a minha altura.” (MMM, 1998, p. 63).

Entretanto, vestir-se apenas como um homem parece ser pouco para Maria Moura. Ao decidir cortar os cabelos, ela confirma simbolicamente sua travessia para o universo masculino: “[...] puxei o meu cabelo que me descia pelas costas feito numa trança grossa; encostei o lado cego da faca na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço. Dei um nó na trança aparada e entreguei a João Rufo, junto com a faca.” (MMM, 1998, p. 84).

Os cabelos representam a feminilidade para a mulher, sendo um dos diferenciadores entre homens e mulheres. Miridan Knox Falci, em “Mulheres do sertão nordestino”, cita o valor atribuído aos cabelos, pela mulher nordestina, que, em momentos de seca severa, valia-se deles como moeda de troca por água ou comida.²⁷

Outro rompimento da personagem dá-se na esfera espacial. Ela sai de sua casa para viver no sertão, espaço do homem. Esse espaço já era almejado pela personagem, conforme trecho citado: “Talvez essa meninazinha só existisse nos olhos dos estranhos. O fato é que nunca, na minha vida, eu tinha feito o que Mãe queria de mim. Desde o começo, quando fui me botando mocinha e sentia que sufocava naquela casa do Limoeiro” (MMM, 1998, p. 121).

²⁷ FALCI, 2004, *apud* DEL PRIORE, 2004, p. 245.

Nessa aventura, Maria Moura experimenta o gosto da liberdade tão sonhada enquanto menina e rememora, pelas vozes de seus antepassados, as toadas antigas que ouvira e com as quais se identificava:

Eu sonhava em ganhar os caminhos, atrás dos comboeiros, tangendo tropa de burro. Teve um cantador no Limoeiro que, no desafio, quando um perguntou ao outro onde é que ele morava, o cabra soltou a voz e respondeu: “Em cima das minhas apragatas, em baixo do meu chapéu...”. Fiquei sonhando com aquela liberdade (MMM, 1998, p. 87).

Tal sonho materializa-se para Maria Moura ao determinar que não teria o mesmo destino da mãe ou de qualquer outra mulher de sua época, mas viveria livre e seguiria conquistando suas terras e adquirindo o poder que a tornaria diferente de seus pares. Seu desejo não se distancia do desejo masculino, ao contrário, aproxima-se.

2.3.4 A voz do Pai: ausência/presença, lembrança encantada

Maria Moura nutre por seu Pai uma admiração que chega ao encantamento. Embora ele não seja construído “vivo” na trama, sua presença perpassa todas as ações da personagem. Os objetos que ela guarda são dele. Vale-se dos seus ensinamentos para executar seu plano de fuga e estabelecer-se na Serra dos Padres.

As conversas são rememoradas e o encantamento que sente por ele é sua herança. Indubitavelmente, as decisões de Moura passam pela força paterna, responsável por suas façanhas, rememoradas em forma de *Memorial*.²⁸

A referência ao Pai ocorre várias vezes na narrativa, não pela força física, que nem ao menos é mencionada, mas pela presença dele enquanto Pai. É ele quem lhe ensina a leitura e lhe conta as histórias que exprimem experiências e sabedoria, desempenhando o papel de Pai zeloso que tradicionalmente era ocupado pela mãe, conforme fragmentos do texto:

²⁸ Coelho (2002, p. 553) chama a atenção para o termo *Memorial*, que, segundo a autora, “em seu sentido literal, significa registro do passado (ou conhecido) por alguém, que o evoca e o eterniza no tempo por meio da escrita”.

[...] Pai era contra se comprar cristão batizado mesmo sendo negro. E eu digo o mesmo (MMM, 1998, p. 80).

Depois, eu já mocinha, ouvia os mesmos casos, repetidos já agora por Pai (MMM, 1998, p. 87).

Pai também contava que viu por lá uma sementinha de gado e cabra. Quem sabe se tinha formado um rebanho, durante esses anos todos? (MMM, 1998, p. 101).

[...] Pai tinha um livro, que ele gostava demais. Vivia lendo. Era a *Vida do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França*. Foi nesse livro que eu aprendi a ler (MMM, 1998, p. 357).

Emprestaram a Pai um livro, e ele nos mostrava [...] (MMM, 1998, p. 382).

Os objetos do Pai, bem como a admiração da personagem por ele, reafirmam a identificação de Maria Moura com o domínio masculino. Segundo Laplanche e Pontalis, “[...] a identificação é o processo psicológico pelo qual o indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1985, p.123, *apud* SANT’ANNA, 1985, p. 123).

Por estabelecer com o Pai essa cumplicidade, Maria Moura passa a se responsabilizar pela conquista da terra, o que justificará toda a trama da obra. A defesa de sua ancestralidade dependerá de sua força. Mesmo sobrevivendo por causa dos ensinamentos do pai, paradoxalmente, a alteridade de Maria Moura se constrói por esse viés. A personagem recolhe as conversas do avô e do pai no que se refere à Serra dos Padres:

[...] o Avô nunca deu por esquecida a terra da Serra dos Padres. [...] Nunca ninguém foi lá. [...] Era agora chegada a minha vez (MMM, 1998, p. 80).

É tudo nosso – quero dizer, meu, herança do Avô e do Pai. Muita terra, boa de criação, de planta, de tudo.

[...] E diz o povo mais antigo que lá tem botija de ouro enterrada pelos padres, faz quase cem anos [...] (MMM, 1998, p. 82).

Nesse sentido, o Avô e o Pai são responsáveis pelo processo de identificação de Maria Moura. Ao rememorar as palavras do Avô, Maria Moura recupera também as suas lembranças sobre os pensamentos e as ideias de seu Pai. Entretanto, é pela memória-hábito,²⁹ condicionada ao cotidiano, que Maria Moura deixará aflorar sua identificação com o masculino: “Faço como meu Pai faria.” (MMM, 1998, p. 56).

²⁹ BERGSON, 2006.

Essa relação é bastante importante, pois evoca o passado através dos ensinamentos que recebera de seus antepassados, que só se manifestam pelas ações presentes da personagem.

2.3.5 A voz materna na construção da sexualidade

O primeiro conflito apresentado na obra ocorre em relação à mãe de Maria Moura. Após a morte do Pai, a Mãe estabelece uma ligação, com Liberato, fora do casamento. Essa relação desagrade a Maria Moura, que opta por reencontrar o Pai morto pelo legado material e pelas convicções já ressaltadas anteriormente no capítulo. Às vezes, é nas entrelinhas da narrativa que se percebe a densidade da escrita. E, para tanto, a observação dos objetos ganha papel preponderante na articulação da trama, possibilitando ao leitor novas leituras.

Ao fazer suas escolhas, Maria Moura espelha-se no Pai: “Peguei lá o papo-de-ema que Pai, quando viajava, usava [...] amarrei aquele rolo grosso em redor da minha cintura, apertado como via Pai fazer. Vesti em cima o casaco de Pai.[...]” (MMM, 1998, p. 63).

Quanto aos objetos da Mãe, Moura os entrega às “cunhãs”, que serviam a sua Mãe e a ela, enquanto Sinhazinha, de acordo com trecho citado:

Chamei as meninas, disse que elas pegassem nas trouxas que já tinham preparado de véspera, com a roupa dela e algumas das coisas que Mãe me deixou – três lençóis bordados, uma toalha de mesa e uma peça de renda que Mãe guardava “para o meu enxoval”. À Chiquinha, que era a mais cuidadosa, entreguei, imagine! Enrolados num cobertor de baeta, um copo de vidro fino, uma faca e uma colher de prata e a santinha que Mãe tinha no quarto. Era o que eu possuía de mais valor. O resto era só coisa grosseira, pano da terra, madeira e barro (MMM, 1998, p. 63).

Em *Memorial de Maria Moura*, a rememoração é desenvolvida por sensores externos, tais como a chegada do Beato, que causam o retorno das lembranças esquecidas. Mas a relembração dos objetos da Mãe trará a Maria Moura a lembrança de que se subverteu a feminilidade como forma de resistência à

dominação que o patriarcalismo lhe impôs. A respeito dessa questão, Langaro comenta:

Seguindo essa abordagem, a *tática* desenvolvida pela protagonista é a de subverter o instrumento de dominação, pondo-se a seu favor, reproduzindo as relações de poder que beneficiam o homem e incorporando a postura masculina. A personagem, inclusive, diante da possibilidade de os primos lhe tomarem as terras, admite que será essa a sua forma de resistência (LANGARO, 2006, p.37).

Relembrar os apelos da Mãe, no que diz respeito à necessidade física da presença masculina, traz consigo as lembranças das cicatrizes de sua própria sexualidade, como se pode observar no fragmento abaixo:

[...] Às vezes eu respondia que ela não tinha moral pra me impor regra de vida. E então, uma vez, ela respondeu: “Algum dia você vai entender”. E eu já entendia, pensava ela que eu não entendia? Já tinha fogo por homem, não por aqueles matutos que eu encontrava na igreja ou na rua [...] (MMM, 1998, p. 121- 122).

Maria Moura herda da mãe o instinto feminino, a necessidade física do corpo, chegando a usar a sexualidade como moeda de troca para a conquista do poder que lhe traria a liberdade. Usa esse subterfúgio com Jardimino, caboclo da fazenda, que cai nas “teias” criadas por ela para livrar-se do padrasto, que a iniciara nos caminhos da sexualidade: “Jardilino me comia com os olhos, posso dizer. Eu sabia, sentia; naquela altura o Liberato já tinha me ensinado a lidar com homem.” (MMM, 1998, p. 24).

Valendo-se do corpo como um sensor, Maria Moura seduz Jardimino que, cego de amor, não vê com a devida lucidez o jogo corporal que a personagem institui e que o levará à morte:

Da terceira vez ele já me chegava mais atrevido; e eu, vendo que ele rondava por perto, de novo me sentei no parapeito do alpendre, como quem não quer nada. Jardimino me abraçou pelas costas, segurando os meus seios na concha das mãos; me beijou o pescoço, até que me virei para ele beijar minha boca [...] (MMM, 1998, p. 25).

No relacionamento entre Maria Moura e Jardimino, ocorre a primeira inversão de papéis. A dissimulação da personagem torna-se agente no processo de sedução e domínio. Não há o uso da palavra como expressão dessa sexualidade, mas apenas o corpo. Faz-se, então, a leitura do corpo, criando em Jardimino a crença em algo que não se realizará. Dá-se, então, o engano e cria-se “o desejo no outro de algo que se acredita poder oferecer em troca de um benefício” (BREMMOND, 2004, p. 56,³⁰ *apud* VILALVA, 2004, p. 56).

Walnice Aparecida Matos Vilalva compara o trecho do romance, correspondente à sedução que Maria Moura impõe aos homens com os quais se relacionou, com a composição “Terezinha”, de Chico Buarque de Hollanda, tanto no que se reporta à construção textual quanto no que se refere ao processo de sedução. Alerta que a mesma passividade diante do masculino, encontrada na figura feminina criada por Chico, pode ser evidenciada em Jardimino, em relação a Maria Moura. A autora também relaciona a cena de sedução à tradição popular, manifestada em cantigas de roda e, portanto, dentro da tradição oral.³¹

A segunda inversão de papéis quanto à sexualidade virá com Duarte, meio primo de Maria Moura, meio irmão de seus desafetos (os primos das Marias Pretas, Irineu e Tonho). A chegada de Duarte à Casa Forte é um exemplo de elipse da memória de Maria Moura. Ela não se recorda do nível de familiaridade que os une, mas se lembra dele como alguém que lhe recupera os laços familiares: “[...] mas nem me lembrava muito dele; e, mormente, nem sabia direito o laço de sangue que existia entre nós dois” (MMM, 1998, p. 296).

Em relação a Duarte, a dissimulação ocorre pela manifestação da sexualidade encoberta pelo travestimento: “Era muito melhor apessoado que os irmãos. Moreno fechado – “morenã” -, cabelo crespo, mas bom, feição bem recortada [...]” (MMM, 1998, p. 296).

Há uma cumplicidade, um entendimento tácito entre eles, sem discurso, sem palavra. E, novamente, era a linguagem do corpo que se manifestava: “O nosso costume era eu dar o sinal, na hora da ceia, apertando a mão ou o ombro dele, quando achava que a noite ia consentir. Para ser franca só lhe dava o sinal quando sentia saudade [...]” (MMM, 1998, p. 343). Ou seja, quando lhe era conveniente, de

³⁰ BREMMOND, 2004, p. 56.

³¹ Em relação a cantigas de roda, a autora refere-se à *Terezinha de Jesus*: “Terezinha de Jesus numa queda foi ao chão/ acudiram três cavaleiros todos três chapéus na mão/ o primeiro foi seu pai/ o segundo seu irmão/ o terceiro foi aquele que a Tereza deu a mão [...]” (VILALVA, 2004, p. 43).

acordo com o apelo da carne. Até porque não há, nela, resquício de nenhuma ilusão quanto ao casamento desejado pelas mulheres de seu tempo:

Além do mais, eu tinha horror a casamento. Um homem mandando em mim imagine; logo eu, acostumada desde anos a mandar em qualquer homem que me chegasse perto. [...] Um homem me governando, me dizendo – faça isso, faça aquilo, qual! Considerando também dele tudo que era meu, nem em sonho – ou pior, nem em pesadelo (MMM, 1998, p. 324).

Duarte e Jardimino são peças do jogo de dissimulação criado por Maria Moura. Em relação a Jardimino, o objetivo era a libertação. Em relação a Duarte, Maria Moura precisava confiar em alguém para a entrega do corpo.³²

O universo sexual de Maria Moura plaina em uma tríade: Liberato, Jardimino e Duarte. E, como uma maestrina, ela decide a sorte de cada um deles e não nutre nenhum sentimento amoroso em relação a eles. São personagens que não têm voz no texto, sendo, portanto, o discurso de Maria Moura a única fonte de informações para o leitor. Essa tríade resultará em duas mortes: a de Liberato e a de Jardimino.

Angela Harumi Tamaru esclarece que as matriarcas nordestinas tinham em seu âmago a liderança, sendo muito comum terem envolvimento amorosos baseados “na sujeição de parceiros de condição social inferior” (TAMARU, 2004, p. 88). A autora esclarece ainda que a Rainha Elizabeth I, da Inglaterra, figura a quem Rachel dedica a obra, viu-se órfã de pai e mãe com quinze anos incompletos, tendo suportado o abuso pelas mãos do padrasto, o almirante Seymour, que se casara com a madrasta de Elizabeth. O almirante torna-se viúvo e almeja o trono inglês, casando-se com Elizabeth, a herdeira do trono. Arditamente, ela reverte essa situação, conseguindo ordenar a decapitação do almirante.³³ Por ter aversão ao casamento tanto quanto Maria Moura, a Rainha nunca se casou, sendo conhecida como a “Rainha Virgem”.

Sua aversão, entretanto, não a impediu de ter um predileto, o Conde de Leicester. Após a morte do Conde, ela transfere sua predileção para o Conde de Essex, seu enteado.

³² Esse perfil dissimulado da personagem assemelha-se ao perfil das personagens machadianas, guardadas as devidas proporções. Rachel foi leitora assídua de Machado de Assis e dizia frequentemente que o texto do autor era uma construção a que ela tinha necessidade de retornar sempre.

³³ Cf. CHASTENET, 1959, *apud* TAMARU, 2004, p. 80.

Esses acontecimentos aproximam-se de Maria Moura, cujo comportamento muito se assemelha ao dessas mulheres que povoam o imaginário da autora, conforme declaração de Rachel: “[...] eu tanto lera sobre a Rainha Elizabeth que ela para mim era uma espécie de amiga íntima”. (QUINTELLA, 1977, p. 32). Acredito que as escolhas amorosas de Maria Moura sejam reflexos dessas mulheres. A chegada de Duarte à Casa Forte representa a chegada do predileto que logo entende precisar subjugar-se em favor dela, sem alimentar nenhuma esperança: “Apesar daquela grande amizade que nos ligou, nunca ninguém pensou que eu chegasse a casar com Duarte. Acho que nem ele pensaria [...]” (MMM, 1998, p. 324). Sua chegada à intimidade dela deveria ser de mansinho, na calada da noite, no escuro do quarto, sem impor vontades, aceitando sua condição inferior.

Esse cenário altera-se pela chegada de Cirino, quarto homem com quem Moura terá um envolvimento sexual. É de família abastada, filho de fazendeiro rico e poderoso na região. O pai, Coronel Tibúrcio, busca na Casa Forte a proteção para o filho que era leviano e tinha se envolvido com uma moça comprometida, desonrando-a. A moça fora morta pelo noivo inconformado e, agora, Cirino estava sendo perseguido pelas duas famílias. Cirino traz, fisicamente, um aspecto totalmente diverso daqueles homens rudes que viviam ao redor de Maria Moura. Sua aparência é mais de homem europeu,³⁴ o que desperta em Maria Moura certo interesse que pode ser observado no seguinte trecho: “E eu conheci logo que um daqueles vaqueiros tinha que ser filho do chefe, se parecia demais. O outro vaqueiro, nem prestei atenção nele, tinha a cara de qualquer caboclo.” (MMM, 1998, p. 336-337).

A chegada de Cirino altera, também, os rumos da relação amorosa de Maria Moura com Duarte, que se coloca numa posição de “vassalo”, enquanto Cirino vai portar-se como homem dotado de poder tanto quanto Dona Moura. Não há entre eles a inversão de papéis, como ocorrera com Jardimino e Duarte. Maria Moura tem consciência disso e deixa-se envolver por ele.

Em função da inclusão de Cirino no texto, o triângulo amoroso existente entre Jardimino, Duarte e Maria Moura transforma-se na relação entre Maria Moura e

³⁴ Na minissérie, feita pela Rede Globo de Televisão, em 1996, uma cena que chama a atenção é a primeira refeição que Cirino faz na Casa Forte, à mesa de jantar com Maria Moura e Duarte. Cirino tira os talheres de ouro enrolados em um veludo vermelho, enquanto que Moura e Duarte comem com a mão. Não há palavras na cena, mas expressões que mostram o estranhamento em Duarte e a admiração em Maria Moura.

Cirino. A introdução da personagem Cirino ocorre quando, no plano da história, Maria Moura já dispunha de fama e poder para se impor e ser respeitada. Cirino é um homem bastante sedutor, polido, culto, inteligente e vai, lentamente, ganhando espaço entre as mulheres na Casa Forte:

E a velha encantada com a lindeza do moço louro, acha graça e lhe faz todos os paparicos, iguais aos que ele estava acostumado no Garrote. [...] Rubina [mãe de Duarte] botou uma cunhã só para cuidar da roupa dele; a menina lavava e engomava com tanto amor que Rubina ficou até desconfiada [...] (MMM, 1998, p. 343).

Embora fosse, até então, o pretendido, Duarte sente ciúmes do comportamento de Cirino, principalmente quando se ausenta em busca de sua irmã Marialva. Evidencia-se isso no seguinte trecho:

Duarte é que continuava não gostando nada do Cirino. Tinha ciúmes da mãe – ou seria ciúmes de mim? (MMM, 1998, p. 343).
[...] Cirino não escondia o muito que lhe agradava saber da viagem de Duarte [...]. E teve o topete de dizer ao outro que partisse sem sobrosso, porque ele ficava “cuidando das coisas” (MMM, 1998, p. 344).

Seu comportamento, em relação a Maria Moura, não era de inferioridade, mas de igualdade. Ele, como bom sedutor, prevê a fragilidade da personagem, revelada em algumas passagens remissivas, tais como:

Outra coisa que eu descobri nesses dias de doença: acho que não nasci para essa vida que arrumei para mim. Sozinha, sem um homem, sim, falando franco, sem um homem. Toda mulher quer ter um homem seu – pelo menos foi isso que Mãe me disse, quando fui reclamar a amizade dela com o Liberato [...]
O que ela sentia e agora eu compreendo, era a falta mesmo, não de companhia – mas de um homem. Mão de homem, corpo de homem. É isso. Mas quem – quem? [...] (MMM, 1998, p. 201).
E eu gosto de ser a senhora deles. Eu gosto de comandar: onde eu estou, quero o primeiro lugar. [...] Mas, por outro lado, também queria ter um homem me exigindo, me seguindo com um olho cobiçoso, com ciúmes de mim, como se eu fosse dele (MMM, 1998, p. 202).

Pelo fato de Cirino não se tornar submisso a Moura, por se sentir no mesmo nível social dela, ele fará aflorar sua vulnerabilidade, fazendo emergir nela sentimentos conflituosos.

Jerri Antônio Langaro cita Simone de Beauvoir (1980), para explicar o conflito vivido pela personagem Maria Moura como “mulher libertada” que se abstém da

figura masculina pela manutenção de sua soberania, que não se transformará em mero objeto de um homem, mesmo que, intimamente, confesse o desejo de sê-lo.³⁵

Entretanto, concede, lentamente, intimidade a Cirino que usa da sedução como forma de resistência³⁶ aos mandos e desmandos dela. Ele não sucumbe às suas vontades e cria uma armadilha da qual ela não poderá se livrar.

A sedução tomará corpo pela primeira relação sexual entre Cirino e Maria Moura. Dissimuladamente, ele desperta nela as atenções próprias do feminino, fingindo-se doente e carente de tratos de mãe ou de esposa, enfim, de mulher. Sentindo, em seu âmago, a distância que separa Cirino dos demais homens da casa, Maria Moura deixa-se envolver por ele e torna-se presa fácil dessa armadilha: “Mas a verdade é que não lutei. Amoleci o corpo, parei de resistir, deixei que ele fizesse comigo o que queria.” (MMM, 1998, p. 359).

O desejo da personagem é totalmente traduzido para o leitor pela voz narrativa de Maria Moura. A relação com Cirino é descrita nos mínimos detalhes e a narradora não se furta a descrever a sua entrega e a alegria que lhe tomam o coração. O mesmo não ocorre com a narrativa em relação a Duarte. Ironicamente, Cirino é aquele que ali chega pedindo asilo e, no entanto, é quem desconstruirá a representação masculina em Maria Moura: “Dessa vez eu estava preparada, lavada e cheirosa, vestida numa camisola dos tempos em que eu ainda era a Sinhazinha e não usava as calças de Maria Moura” (MMM, 1998, p. 360).

A força e o poder que Maria Moura conquistou ao longo de todos esses anos advêm de seu travestimento e, também, pela opção de não ter um relacionamento amoroso que envolvesse compromissos ou romantismos. Segundo Mônica Raissa Schpun, as razões para essas escolhas são claras: o confisco dos bens, a perda de autonomia e de propriedade e a morte. Cirino traz todos esses riscos acrescidos de uma perda mais complexa: o desaparecimento da “Dona Moura”.³⁷

A feminilidade de Maria Moura desperta nos braços daquele que, conhecendo *bem* os modos de como encantar uma mulher, faz emergir daquela armadura uma Maria Moura Nova, conforme pode ser observado no seguinte fragmento:

Nem posso dizer direito como é que eu me sentia. Tudo era novidade para mim, mas uma novidade esperada. Meu corpo chegava a doer quando a

³⁵ LANGARO, 2006, p. 56.

³⁶ LANGARO, 2006, p. 53

³⁷ SCHPUN, 2002, p. 179.

gente se tocava – e continuava doendo quando se separava. Assim mesmo, eu procurava disfarçar de todo mundo as fraquezas da Moura Nova, fingindo a antiga dureza, a da Moura de antes (MMM, 1998, p. 393).

A lucidez de Maria Moura, entretanto, não a deixava se iludir. Tinha a exata dimensão da paixão de Cirino para com ela e sabia que, caso ela se transmutasse para a sua condição de mulher submissa, entregando-lhe sua riqueza, ele haveria de trocá-la ou traí-la: “Aquilo tem astúcia. [...] tratou de me levar pelo beijo, fazer com que eu perdesse a cabeça por ele. Aí ficava fácil acabar comigo e se apossar do que é meu. [...] tomava o meu lugar, se fazia o meu herdeiro.” (MMM, 1998, p. 419-420).

O desmascaramento de Cirino veio pela traição: “Cirino sorriu e eu reparei então que ele tinha o riso torto. Diz o povo que é sinal de falsidade.” (MMM, 1998, p. 341). Cirino tinha uma natureza leviana e logo passou a investir sobre os homens do bando de Maria Moura, formando o seu “bandinho”, saindo com eles e espalhando histórias a respeito da influência que exercia sobre Maria Moura, chegando ao ápice do que ela poderia suportar: matar parceiros dela sem nenhuma necessidade e roubar um homem poderoso a quem ela dava proteção, colocando em xeque seu poder. Essas ações de Cirino são sua sentença de morte. Mediante a traição, a única coisa a fazer era matá-lo, pois, se continuasse vivo, seria a derrocada dela, a perda de tudo o que conquistou à sombra de seus ancestrais, o Pai e o Avô. Mais uma vez, a morte para a personagem vem para determinar a sua libertação: “Eu tenho é que dar um castigo completo, pra todo mundo ficar sabendo, no sertão: que ninguém trai Maria Moura sem pagar. E pagar caro. E nesse momento enfrentei pela primeira vez o pior: ele tem que pagar com a vida” (MMM, 1998, p. 421).

Cirino, assim como os demais personagens masculinos com os quais Maria Moura se envolve amorosamente, não tem narrativa própria no texto: toda a narrativa sobre eles é feita por ela. Isso atesta o domínio que exerce sobre eles, inclusive sobre Cirino, que foge ao modelo próprio da matriarca.

2.3.6 Polifonia e dialogismo

O termo polifonia é originário da música e, em seu sentido mais primitivo, significa um coro de vozes ou de sons presentes num concerto musical. O livro de Mikhail Bakhtine, *Problemas da poética de Dostoiévski*, escrito na década de 20 e publicado pela primeira vez em 1929, trouxe contribuições fundamentais para a definição de polifonia como as várias vozes presentes e identificáveis no discurso. A obra de Dostoiévski serviu de inspiração para que Bakhtine recuperasse esse termo, dando-lhe um sentido novo, diferente, concebido através das investigações que fizera sobre a escrita dos romances do escritor russo, em que identificou uma multiplicidade de vozes interagindo com independência: “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski.” (BAKHTINE, 2005, p. 4).

De acordo com Bakhtine (2005), em obras de escritores como Shakespeare e Cervantes, podem ser identificados alguns traços de polifonia. Mas apenas em Dostoiévski é que se pode encontrar o fenômeno polifônico na sua totalidade. Dessa forma, o pensador russo afirma:

[...] é possível observar alguns elementos ou embriões de polifonia nos dramas shakespearianos. Ao lado de Rabelais, Cervantes, Grimmshausen e outros, Shakespeare pertence àquela linha de desenvolvimento da literatura européia na qual amadurecem os embriões da polifonia e que, neste sentido, foi coroada por Dostoiévski (BAKHTINE, 2005, p. 34).

Mikhail Bakhtine sustenta essa afirmação por várias razões. A primeira delas é o fato de que o drama é constituído por apenas um mundo e não por uma multiplicidade de mundos, sendo, portanto, oposto à polifonia; a segunda é que, na obra polifônica, é necessária a presença de vozes que se relacionem com igualdade com outras vozes do discurso. No drama shakespeariano só é possível identificar a voz do protagonista, pois, segundo Bakhtine, “[...] os protagonistas de Shakespeare não são ideológicos no sentido completo do termo.” (BAKHTINE, 2005, p. 35). As vozes em Shakespeare não apresentam visões de mundo com a mesma intensidade

que as vozes em Dostoievski. Bakhtine encontra apenas embriões de polifonia na obra do autor inglês. Por isso, Bakhtine afirma que Dostoievski é o verdadeiro criador do romance polifônico, o criador do gênero novo, tornando suas obras diferentes do romance homofônico europeu.

A multiplicidade de vozes e posições ideológicas em um discurso literário é o que caracteriza a polifonia. Por isso, é imprescindível a presença do diálogo na construção do texto polifônico, ou seja, um diálogo que apresente uma dupla orientação discursiva, pois se confrontam sujeitos que não falam apenas, mas sujeitos que têm uma ideologia própria e, até certo ponto, uma independência do autor. Na obra polifônica, o autor, além de apresentar o seu ponto de vista, também expõe, concomitantemente, outras visões de mundo que poderão concordar parcialmente, ou não, com a sua visão.³⁸

A estrutura narrativa de *Memorial de Maria Moura* apresenta uma pluralidade de vozes que se internalizam e constroem o *Memorial* por intermédio das memórias daqueles que o narram, estabelecendo no romance a polifonia, no sentido de múltiplas vozes. No entanto, não há aspectos irônicos ou parodísticos, elementos fundamentais para se configurar o dialogismo, uma vez que não se percebe no trabalho de construção do texto de Rachel de Queiroz uma voz “[...] entrando em hostilidade com o seu agente primitivo e o obrigando a servir a fins diametralmente opostos” (BAKHTINE, 2005, p. 168). Nesse sentido, o livro apresenta pontos de vista diferentes, mas não se pode afirmar que haja ironia ou paródia, aspectos configuradores de uma construção dialógica nos termos em que pensa Mikhail Bakhtine.

No livro *Memorial de Maria Moura*, há três grupos de narradores que narram suas histórias e as histórias de Maria Moura que se misturam às suas próprias histórias, de alguma forma: os primos, Maria Moura e Beato Romano. Contudo, essa tríade não apresenta contradição ideológico-social, pois todas as ações se deslocam para a manutenção da terra, do poder ou da liberdade. Os primos Irineu e Tonho poderiam apresentar uma ideologia diferente, mas suas narrativas terminam com o fogo que Maria Moura colocou na casa do Limoeiro que, metaforicamente, queima, além da casa, as esperanças de dominação dos primos.

³⁸ Veja Bakhtine, *apud* CLARK; HOLQUIST, 2004.

Percebe-se com isso que os personagens tornam-se ambíguos. Em primeira instância, a ambiguidade das personagens femininas: Maria Moura e Marialva. São elas que decidem seus destinos, independentemente da ordem masculina. Maria Moura torna-se poderosa, altera toda a sua vida para se livrar da tirania masculina, mas se veste e age como homem, tomando as decisões como homem e se tornando oligarca. Marialva foge dos irmãos, casa-se às escondidas com o noivo que ela escolheu, mas submete-se à vida errante, ao jogo de facas: não participa das decisões do marido, não interfere. Após o casamento, adota a postura esperada para a mulher no século XVIII e resume-se a ser mãe de família. Padre José Maria renuncia à sua condição de padre e aceita ficar na condição de Beato, Beato Romano. Ele sabe que não poderia mais exercer sua profissão de sacerdote pelo crime que cometera. No entanto, não corta os laços em definitivo com a igreja, mantendo-se como Beato e, de certa forma, aproximando-se do gosto nordestino pelo messianismo. Os primos Irineu e Tonho tornam-se ambíguos por aceitarem a transgressão da prima. Eles são os representantes do masculino no período patriarcal. Essa postura passiva diante das ações de Maria Moura não se coaduna com as ações do homem desse período. Diante da coragem e força de Maria Moura, eles se rendem. As vozes dos primos dão a versão da voz masculina para as ações das vozes femininas sem, entretanto, manifestar uma reação contrária às escolhas das personagens. Apenas acomodam-se.

Por essas questões, aqui reportadas, não se pode identificar a ironia ou paródia nas vozes que narram o texto, já que esses elementos são fundamentais para a escrita polifônica e dialógica, nos termos de Bakhtine. Não há como negar também a presença de uma pluralidade de vozes claramente identificadas no texto, mas essas vozes não representam diferentes visões de mundo em confronto.

Leyla Perrone-Moisés, em sua obra *Texto, crítica, escritura* (1978), chama a atenção para o fato de que a inter-relação entre discursos de épocas e áreas de conhecimento diferentes não são novas. Isso fica claro quando se pensa na proximidade temática e formal de obras consagradas pela literatura universal com textos bíblicos ou com obras que as antecederam e lhes serviram de modelo estrutural ou de fonte de citações.³⁹ A novidade é que, no século XIX, esse inter-relacionamento surgiu de maneira mais organizada, assumido declaradamente pelos

³⁹ PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59.

escritores, que recorriam aos textos alheios para a elaboração e construção de suas obras, com intuito de replicá-los ou de parodiá-los.⁴⁰

Não é raro encontrar textos de autores variados que recorrem ao mesmo tema, usam mais ou menos o mesmo tipo de construção para seus personagens, mas que, de alguma forma, inovam suas criações. É o que se percebe na construção do último romance de Rachel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura* (1992).

Um dos temas trabalhados por Rachel no *Memorial* é o que se refere à donzela-guerreira, tema amplamente utilizado nos textos literários, desde a tradição ibérica, passando por *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, já mencionado pelo crítico Francisco Carvalho,⁴¹ e chegando a *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, conferindo ao livro de Rachel uma tradição literária e inserindo sua construção numa ampla rede intertextual.

Sobre essa questão, Leyla Perrone-Moisés afirma que “[...] segundo Kristeva, a produção textual ocorre, não de um modo gramatical [...], mas de modo paragramático [...]. Estabelece-se então uma verdadeira rede de sentidos, que se espraia para além de cada texto [...]”, com isso, criando sentidos novos” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63).

Ao utilizar-se dessa rede para a construção de seu texto, Rachel trabalha a intertextualidade que, segundo Leyla Perrone-Moisés “[é] este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63).

Pode-se considerar a publicação de *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, o primeiro romance do século XX que se reportou ao tema da donzela-guerreira. Em 1956, João Guimarães Rosa apresenta, em *Grande Sertão: veredas*, sua donzela guerreira, Diadorim, que traz em sua essência, como Luzia, a força da mulher guerreira. Em 1992, Rachel retoma a questão da donzela-guerreira com a publicação do *Memorial de Maria Moura*, cuja protagonista herda de Luzia e Diadorim, além da orfandade e do apego ao pai, a ruptura com o mundo feminino exterior. Essa essência, presente nesses textos, faz com que eles dialoguem, estabelecendo-se a intertextualidade.

⁴⁰ PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 60.

⁴¹ CARVALHO, 1995.

Posteriormente a *Grande Sertão: veredas*, Ruth Rocha lança *Lenda da moça guerreira* (1986), que traz três narrativas curtas intituladas “Mulheres de coragem”, “Lenda da moça guerreira” e “Romancinho romanceiro”. Em 1993, Assis Brasil publica *Jovita: missão trágica no Paraguai*, cuja narrativa enfatiza o aspecto guerreiro de sua protagonista.

Essas recriações remetem ao sentido de “obra inacabada”, trabalhado por Solange Jobim e Souza, uma vez que a obra de arte sempre estará em processo de revitalização e renovação através do olhar do outro. Para a escritora, “haverá sempre uma lacuna a ser preenchida por aquele que participa como ouvinte ou espectador, da experiência estética. Sem um terceiro olhar, nem a obra nem o autor permanecem na história” (SOUZA, 2008, p. 323).

Ao resgatar o tema da donzela-guerreira em seu texto, Rachel estabelece um diálogo com a tradição literária, uma vez que a autora ativa um tema utilizado por outros autores em textos anteriores e o conecta aos futuros textos que poderão surgir, inspirados no texto de Rachel e de seus antecessores, tornando a escrita literária, especialmente, viva.

Curiosamente, o tema da donzela-guerreira, resgatado por Rachel em seu romance, incide mais no texto em prosa, salvo dois poemas: “Menino antigo”, de Carlos Drummond de Andrade e “Uma antepassada da donzela-guerreira”, de Cecília Meireles. Independentemente de serem personagens da prosa ou da poesia, de serem Maria Moura ou Diadorim ou Luzia ou até Jovita, o que realmente importa é que essas mulheres “são herdeiras, são forças restituidoras de uma conduta, forças autorizadas a agir. Por isso, vão à guerra, rompendo as fronteiras de sua própria condição” (VILALVA, 2004, p. 30).

Pode-se perceber que há uma imbricação da memória, que perpassa o último romance queiroziano, da enunciação ao resgate do tema, tornando possível o estudo do romance pela memória. A tradição tem uma grande influência sobre a personagem Maria Moura, fazendo com que ela aja de acordo com uma ordem patriarcal. Em contrapartida, os homens são medrosos, o que é um paradoxo, porque essa representação masculina é totalmente divergente daquela que se tem, historicamente, do homem do período patriarcal.

Porém, Maria Moura teve instruções seguras do pai que, certamente por não ter um filho varão, transfere para ela a incumbência de zelar pela herança e pela tradição. Ela poderia ter se casado e cumprido sua missão, de acordo com os

desejos paternos, mas opta pela liberdade e por transgredir. Sua transgressão precisa de um testemunho. Para tanto, a autora delega voz aos demais personagens, mas apenas para legitimar a conquista empreendida por Maria Moura, e não para opor-se à voz dela ou estabelecer posições ideológicas contraditórias. Dessa forma, evidencia-se que o romance é constituído por várias vozes, mas não apresenta a estrutura do romance polifônico.

3 MEMÓRIA E MORTE

“De quem morre sinto é a falta, o prejuízo da perda, a ausência. A vontade da presença, mas não do passado, e sim presença atual.”
(QUEIROZ, 1989, p. 58)

3.1 A memória e a morte segundo Maria Moura

Destacarei, neste capítulo, uma reflexão sobre a morte, tema presente em toda a ficção queiroziana e que, em *Memorial de Maria Moura*, aproxima as vozes discursivas de Maria Moura e Beato Romano e as vozes discursivas correspondentes a Marialva, Tonho e Irineu. Embora a morte não tenha ocorrido de fato para as três últimas vozes mencionadas, a diretriz imposta às suas vidas traz um elemento novo: a transgressão feminina. Esse elemento contribui para que se repensem as relações de dominação de gênero e, conseqüentemente, se instaure uma nova forma de se conceber o comportamento feminino.

A morte é objeto de reflexão em variadas linhas de conhecimento, especialmente, no âmbito da Filosofia. Platão (1978) preconizava a imortalidade da alma, enquanto Martin Heidegger (2005) teorizava sobre a temporalidade do ser. Este filósofo considera que sentimentos associados à angústia levam as pessoas a pensar a morte, a refletir sobre a finitude da vida e a reavaliar certezas e verdades. O enfrentamento da morte faz com que o homem se repense.

Esse enfrentamento só ocorrerá pela morte do outro, pois só poderemos testemunhar a morte do outro, jamais a nossa. Martin Heidegger, afirma que “[...] a morte dos outros [...] se torna mais penetrante, pois o findar da pré-sença é ‘objetivamente’ acessível” (HEIDEGGER, 2005,¹ *apud* LOREDO NETA, 2007, p. 84).

A personagem Maria Moura, em *Memorial de Maria Moura*, usa o acesso à morte como prerrogativa para a resolução dos seus problemas. Na obra, dois personagens são responsáveis por mortes factuais: ela, Maria Moura, e padre José Maria, o Beato Romano.

¹HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 14. ed. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2005. v. 2.

Ambos são autores de três mortes. Porém, no caso de Maria Moura, as mortes ocorrem para garantir o seu poder, sendo então a única forma “acessível” de liberdade, estado de espírito desejado pelas mulheres de Rachel. Beato Romano, ao contrário, não se liberta com as mortes de que fora autor, mas encontra nelas sua redenção.² Ele, ao contrário dela, suja suas mãos de sangue, pois é o autor de fato. Ela, estrategicamente, mata pelas mãos de Jardimino, pelas mãos de João Rufo, o único que sobreviverá e a acompanhará até à Serra dos Padres, e pelas mãos de Valentin.

O *Dicionário de Símbolos* traz a seguinte conceituação para morte: “A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo. [...] A morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. [...] Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 621).

Na construção do texto, a morte encontra os dois significados recortados do dicionário supracitado, pois além daquelas que encerram vidas que colocaram outras vidas em risco (ou não), há as mortes que marcaram a ruptura e o surgimento do novo. As mortes remissivas serão as do Pai, da Mãe, do padrasto Liberato e de Jardimino. Na segunda parte do texto, morre Cirino, mas também morre Maria Moura Nova que, de maneira prematura, se vê impossibilitada de prosseguir, pela traição de Cirino. Mas também não consegue retroceder e voltar a ser o que era antes: passa a viver o *entre*, acabando-se com isso.

A morte do Pai não é narrada, mas é o vetor que desencadeará o surgimento da donzela-guerreira.³ A morte da Mãe configurar-se-á como o trágico no texto, marcando a vida de Maria Moura: “Eu que descobri minha Mãe morta, enforcada no armador da parede [...]. Olhei e fiquei, não só impressionada, mas apavorada. Apavorada pelo resto da minha vida [...]” (MMM, 1998, p. 17-18).

Após a morte da mãe, inicia-se o incesto com Liberato e, em seguida, a ameaça de perda do domínio próprio pelas mãos de um homem. Ocorre com Maria Moura o que aconteceu com sua Mãe. Entretanto, a diferença entre as duas é que Moura agiu com astúcia, antes que Liberato pudesse fazer com ela o mesmo que fez com sua Mãe: “A sorte minha foi que, mesmo debaixo daquele medo, eu não fiquei sem ação e resolvi me defender [...]” (MMM, 1998, p. 24).

² COSTA, 2002, p.183 - 189.

³ VILALVA, 2004.

A morte de Liberato foi a primeira de uma série de três mortes arquitetadas por Moura. Nos três casos, ela experimentou a sensação de ser ela ou o outro e sua escolha, claro, foi por se salvar. Contudo, nunca sujou as mãos de sangue. Tampouco permitiu que se matasse sem necessidade: esse era seu código de honra.

Jardilino é o autor do primeiro crime organizado por aquela que, até então, era a Sinhazinha Maria Moura que, se valendo da sedução, vai, pouco a pouco, colocando as palavras na boca dele: “– Que é que a Sinhazinha achava se eu matasse ele? [...] – Credo em cruz, Jardilino, matar um cristão?” (MMM, 1998, p. 26).

A dissimulação é a arma com a qual a Sinhazinha do Limoeiro armava seus estratégias e foi com essa armadura que ela o envolveu em sua teia. Dessa forma, Maria Moura encomenda a morte do padraсто bem à moda oligárquica, na calada da noite, de tocaia, do meio do mato: “[...] uma morte bem pensada [...]. Longe de casa, de noite no escuro, que ninguém lhe veja [...] Você podia se esconder numa moita e lhe mandar um bom tiro. Você sabe atirar?” (MMM, 1998, p. 27).

Seu primeiro planejamento foi executado sem falha. A segunda morte ocorreu pelas mãos de João Rufo. Jardilino, assim que se viu livre de Liberato, começou a exigir de Maria Moura o cumprimento da promessa de casamento feita por ela antes do crime: “Uma coisa com que não contei foi com o entusiasmo do Jardilino. [...] ele estava no meu pé, querendo noivar e até marcar o casamento [...]. Que casamento, [...]. Eu tinha que pensar era na minha herança.” (MMM, 1998, p. 30).

Outra vez, Maria Moura sente-se ameaçada pela fragilidade feminina que, de acordo com os parâmetros patriarcais, viabilizava ao homem domínio e poder sem restrições: “– Se não pode casar, a gente podia ao menos namorar escondido. – Quem chegou ao que eu cheguei, não tem mais medo de nada. [...] E me botava uns olhos estranhos, que me deixavam arrepiada.” (MMM, 1998, p. 30).

Sem ter dúvidas sobre suas ações, Maria Moura dissimula seus anseios a João Rufo que cumpre seu papel de guardador da Sinhazinha: “De novo tudo se passou sem um erro. [...]. Assim morreu Jardilino, quase do mesmo jeito de que tinha morrido o outro, o Liberato.” (MMM, 1998, p. 32).

O terceiro crime será contra Cirino. O autor será Valentim, esposo de Marialva. Cirino aproxima-se de Maria Moura como oligarca, enquanto ela encontra nele a resposta que sempre procurou para sua realização como mulher. Pelas mãos

dele, ela conhece a paixão, mas também conhece a traição e a ameaça de desestabilização de seu poder. Quando compreende isso, opta mais uma vez pela permanência de sua tradição e ancestralidade: “Eu tenho é que dar um castigo completo [...]. E nesse momento enfrentei pela primeira vez o pior: ele tem que pagar com a vida. De novo me vejo na situação que começou com a morte de Liberato: ou é ele, ou sou eu.” (MMM, 1998, p. 421).

Dessa forma, incumbe a Valentim a tarefa de executar seu traidor, esclarecendo-lhe dos perigos que Cirino representa em relação a seu patrimônio que seria herdado por Alexandre, o Xandó, filho de Valentim e Marialva. Para tanto, não utiliza sua teia sedutora para conseguir a ação desejada, como fizera nos crimes anteriores, mas aguça a ambição de Valentim: “– Você sabe quem é o meu herdeiro, compadre? [...] – Pois o meu herdeiro universal, compadre – é o seu filho Alexandre, meu afilhado (MMM, 1998, p. 451). Para então, desferir seu intento: “– Eu quero que você mate o Cirino, compadre.” (MMM, 1998, p. 452). E o diz com todas as letras, sem rodeios e sem enigmas.

Não há dissimulação na argumentação da personagem, pois ela tinha realmente feito o testamento, deixando sua herança para Xandó. Contudo, nesse caso, sua dissimulação foi exigir de Valentim o encobrimento de seu nome. Sua intenção era que não fosse revelado à vítima o mandante do crime, da mesma forma como ocorreu com Liberato e Jardimino: “Ah, eu não queria, de modo nenhum, que Cirino soubesse que ia morrer – pelo menos isso! Que ele não soubesse, era só o que eu queria. [...] Mas eu não queria que ele morresse me odiando!” (MMM, 1998, p. 457).

Valentim não erra o alvo, mas não pôde fazê-lo sem gritar pelo nome de sua vítima para que se virasse e, assim, o acertasse com a devida precisão. Maria Moura não conta com o imprevisto que dará a Cirino a certeza de que seu matador agira a mando dela. Isso faz com que ela, também, morra, ou morra aquela que pelas mãos dele renasceu. A dor da perda irrecuperável de Cirino e a sensação, não de remorso, mas da perda de conforto que o anonimato do crime lhe traria, fazem com que Maria Moura sinta-se corroída: “Me declarei doente. [...] Mudei de quarto [...]. Não era dor propriamente que eu sentia; era mais um estupor, que me deixava dormente, numa espécie de meia morte.” (MMM, 1998, p. 463).

Seu alento dá-se com a notícia de que passarão, próximos à Serra dos Padres, uns “marchantes de peso” e, com eles, uma boiada de primeira linha. A

informação veio por intermédio de Francelino de Souza, comprador de gado para o abate. A conversa com o visitante, “de certa forma, [acordou] a velha Maria Moura. Ou antes, uma Maria Moura nova, diferente de todas as Mouras passadas, capaz de se meter numa aventura [...] quem sabe sem retorno, quem sabe sem fim.” (MMM, 1998, p. 473).

Essa investida, talvez sem retorno, sem fim, é o meio que a personagem encontra para, de certa forma (ou certamente) arquitetar a própria morte. Entretanto, ela leva consigo, para esse possível fim, além de sua tropa, Duarte e Beato Romano. Duarte torna-se meio morto pela paixão dela por Cirino; Beato Romano encontra nesta alternativa a libertação para si de todos os seus pecados.

Dessa forma, em trânsito, encerra-se o texto, sem o leitor ter a certeza do fim de seus personagens, tendo-se a ideia de continuidade. Essa estratégia escritural é recorrente na produção ficcional de Rachel, uma vez que todos os seus romances, desde *O Quinze* (1930), têm desfecho similar.

Sobre essa questão, Rachel, em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira*, comenta e concorda: “Outro dia uma pessoa escreveu que os meus romances sempre acabam em trânsito. É verdade: n*O Quinze*, eles vão tomar navio; n*As Três Marias*, tem o trem e assim por diante.” (CADERNOS..., 1997, p. 38).

3.2 Beato Romano e Maria Moura: ponto e contraponto

A trama, construída por Rachel de Queiroz para o seu último romance, é iniciada pela voz do padre José Maria no primeiro capítulo, intitulado “O Padre”. Entretanto, sua história se inicia bem antes de sua chegada à Serra dos Padres, pois nos doze capítulos que trazem seu novo nome há a rememoração dele, iniciada quando ainda era pároco de Vargem da Cruz, onde recebe a confissão de Maria Moura sobre suas intenções de matar Liberato, seu padrasto.

Essa confissão estabelece entre eles um elo que o levará a procurá-la, valendo-se do segredo guardado: “Havia, contudo um vínculo entre nós dois – eu e ela. Havia um segredo, segredo que eu não poderia descobrir nunca, porque era segredo de confissão” (MMM, 1998, p. 319).

Gilberto Freyre (2004), em sua obra *Sobrados e Mucambos*, explica que o confessionário funcionava, no século XVIII, como uma espécie de local onde as mulheres faziam a sua higiene mental, relatavam seus anseios, as opressões a que se submetiam, resguardadas pelo sigilo da confissão: “[...] Na sombra do confessionário, [...] a gente se sentindo protegida. Tudo lá é no mistério, de um lado e do outro do ripado da janelinha” (MMM, 1998, p. 416).

Beato Romano, em sua narrativa reminiscente, atesta a tese freyriana, referindo-se ao confessionário como lugar comum, para a mulher daquela época, que procurava o padre para desaguar nele sua essência, mostrando sua verdadeira face, valendo-se dos limites da pequena janela, protegida por um véu. O padre, assentado no compartimento do confessionário, apenas ouvia a penitente sem poder, ao certo, vislumbrar o semblante de quem se colocava ali de joelhos: “Pelo confessionário passa tudo, os adultérios e os incestos. Já falei na penitente que cometeu o pecado da carne com o padrasto e por isso resolveu mandar matar ele... [...]” (MMM, 1998, p. 102). A penitente de que trata a narrativa é Maria Moura: “Bem, ela deve se lembrar da confissão. “Não é todo dia que se faz uma confissão daquelas” (MMM, 1998, p. 07).

Beato Romano é a voz discursiva masculina mais conflituosa do texto, pelo fato de ser ele quem desencadeará as reminiscências de Maria Moura. Ele busca nela o mesmo refúgio procurado por ela naquele dia da confissão:

Naquele dia, na igreja, eu mesma nunca entendi por que fui me confessar. Talvez só para tomar coragem. De certa forma, quem sabe, para botar Deus do meu lado. [...]

O pior é que eu não podia falar com ninguém, nem tinha ninguém com quem falar, se pudesse. E já ia ficando com medo de acabar louca. Por isso é que fui desabafar no confessionário (MMM, 1998, p. 13).

A rememoração do Beato segue paralelamente à de Maria Moura, sendo sua questão pessoal independente. A identificação entre eles se dá pelos crimes que cometeram e pelo travestimento. Entretanto, evidenciam-se outras conexões entre essas duas personagens, que as tornam bem próximas. Ela encontra na figura do padre o confessor de que necessitava. Ele, entregue às fraquezas humanas e castigado por isso, também encontra nela a proteção e a misericórdia pela confissão.

A lembrança pode ser a oportunidade de fazer com que o passado não se cale no presente. O ato de lembrar ou de esquecer pode estar intimamente relacionado aos interesses em jogo, fazendo com que os fatos rememorados sejam moldados de acordo com a conveniência de quem rememora ou daquele que tenta despertar as lembranças de alguém.⁴

Embora o núcleo principal do texto não se mude para a história do Beato, é ele quem traz o passado de Maria Moura de volta e serão essas lembranças, despertadas pela chegada dele, que darão a Maria Moura a lucidez necessária para não se esquecer de suas tradições e para se decidir por manter seu poder, sem se entregar ao amor.

A chegada do padre à “Casa Forte” é cercada de receios pelo aspecto do local, que ele descreve como sendo um quartel, e por deparar-se com os homens armados da guarda de Maria Moura, que o levam à presença dela. Ao perceber que Maria Moura o reconhece, seu instinto de sobrevivência sobrepõe-se aos seus propósitos sacramentais e vale-se deles para negociar seu exílio, lembrando-a da confissão. Ela, embora poderosa, tenta recuar e ganhar tempo: “Não sei por que, engraçado, tive medo. [...] – Não sei do que está falando. Nem me lembro de confissão nenhuma” (MMM, 1998, p. 11).

O padre faz um apelo ao bom senso dela e afirma-lhe que ela tem ciência de que o segredo não fora violado. E, inesperadamente, recebe dela a segunda confissão: “– O matador também morreu logo depois. Era mais seguro” (MMM, 1998, p. 12). Sobre o novo nome que o padre recebe ao se exilar na Serra dos Padres, Antônio Carlos Miranda Pacheco explica que a escolha feita pela sugestão do próprio padre não fora aleatória. Na verdade, constitui o modo que a personagem encontra para manter um vínculo com a própria Igreja, considerada por ele como seu porto seguro, sua proteção: “Beato Romano [é] um nome que por si só, representa uma dualidade entre o popular (Beato) e o oficial (Romano), duas vertentes com as quais o Padre/Beato tem contato e cujas contradições o afetam” (PACHECO, 2007, p. 42).

O padre José Maria vivia atormentado pelo respeito que devia às restrições impostas pela Igreja Católica. Saber, pelo confessorário, dos pecados femininos atiçava nele o desejo carnal e os apelos do corpo tornavam-se um martírio para ele.

⁴ LE GOFF, 2003.

A incessante busca das mulheres pelo confessionalário faz com que o religioso, assim como Maria Moura, ceda aos apelos do corpo e se entregue a uma aventura amorosa com Dona Bela, mulher casada e mãe de um filho pequeno.

Com ele, assim como com Maria Moura, a transgressão ocorria na calada da noite: “Bem, a noite escura é traiçoeira. [...]”. (MMM, 1998, p. 20). No seu caso, era D. Bela quem vinha disfarçada no escuro da noite e invadia seu quarto: “[...] numa sexta-feira, já noite escura, tinha ido eu repousar um pouco [...] quando um leve ruído me fez abrir os olhos e vi que, junto à minha rede, se postava uma mulher toda enrolada num xale preto.” (MMM, 1998, p.155).

A transgressão entre o padre José Maria e Dona Bela encontra outro ponto em comum com aquele estabelecido entre Maria Moura e o padrasto Liberato: a dissimulação. Durante a noite, seus corpos se encontravam e se “falavam” pela linguagem própria dos corpos. Durante o dia, cada um encontrava seu disfarce e tocavam suas vidas como se nada ocorresse à noite. E nessa dualidade noite/dia mantiveram-se até que cada um teve o seu desenlace: “Durante o dia não transparecia nada [...] o que se passava durante a noite era uma espécie de mistério [...]” (MMM, 1998, p. 21). “Dividi-me a mim mesmo em duas pessoas – o homem da noite e o homem do dia.” (MMM, 1998, p. 157).

O desenlace de Maria Moura, em relação ao incesto, deu-se com a morte de Liberato. O final da aventura amorosa do padre também termina em morte, pois o marido de Dona Bela retorna a Vargem da Cruz, afoito por obter as notícias do envolvimento de sua esposa com o pároco da cidade, enviadas a ele por uma tia que percebe a gravidez de Dona Bela, refugiada na fazenda Atalaia, onde espera ter o filho, consequência daquele amor. Porém, fora surpreendida pela chegada repentina do esposo ausente há mais de um ano. Enfurecido, mata a esposa com um golpe na barriga e, juntamente com ela, mata o filho, prova cabal de seu romance extraconjugal.

O padre José Maria chega à fazenda Atalaia e encontra a cena de horror. Anacleto o ataca e ele, para não morrer, defende-se levando o esposo de Dona Bela à morte. Torna-se, dessa forma, um fora-da-lei, procurado pela morte direta de Anacleto e pela morte indireta de Dona Bela e do filho deles, que ela trazia em seu ventre. O padre é associado, então, a três mortes, o que o ligará, mais uma vez a Maria Moura, também responsável por três mortes.

Podendo contar com a fidelidade de Simão e Iria, o padre inicia o seu processo de fuga, que só terá fim ao chegar, ironicamente, à Serra dos Padres. Após instalar-se como Beato, inicia sua narração, paralelamente às histórias narradas pelos demais narradores.

Dos três narradores masculinos, a narrativa do Beato é a única que prossegue após o *flashback*, pois os outros que também ajudam a narrar o texto têm suas narrativas mortas após a recordação: a narrativa dos primos não prossegue.

Em seu processo de fuga, o padre começa sua peregrinação, sempre ocultando sua identidade, por diversos povoados e desempenhando muitas profissões. A fazenda dos Nogueira é seu primeiro refúgio: “Na casa dos Nogueira eu voltava a ser um homem” (MMM, 1998, p. 188). Nessa Fazenda, ele se instala e se torna mestre das crianças, iniciando-as nas primeiras letras e por lá permanece até ser reconhecido por um mascate: “– Padre Zé Maria! Então o senhor veio se refugiar aqui? – É ele! É ele! Pensar que veio se esconder aqui!” (MMM, 1998, p. 185).

Decide-se, então, por prosseguir com a fuga e com a nova vida que lhe fora imposta. Suas lembranças atormentam-no a ponto de levá-lo à luta pelo esquecimento, indo para “[...] onde ninguém se lembrasse do Padre José Maria e das três mortes [...]. Podia mesmo dizer as quatro mortes: ela, o meu filho nonato, o Anacleto – e o Padre José Maria. Porque o Padre também morreu, naquela noite maldita.” (MMM, 1998, p. 188).

Ele chega a Bom Jesus das Almas e, nesse povoado, permanece por um ano e meio, tendo como ofício a escrita e a leitura de cartas para aqueles que necessitavam de auxílio por não terem letramento. Hospeda-se na pensão de Siá Mena, a Casa da Preta Forra. Entretanto, logo é reconhecido pelo compadre Julião: “– Padre José Maria, vocemecê não está reconhecendo o seu amigo Julião? [...] – Aqui não tem nenhum Padre José Maria. O meu nome é José de Sousa Lima”. (MMM, 1998, p. 206).

Julião, antigo conhecido de Vargem da Cruz, além de reconhecê-lo, ainda lhe trouxe a informação das histórias folclóricas inventadas sobre sua pessoa, histórias que, também, o identificam com Maria Moura, mais uma vez. Colocou-o a par de que havia um prêmio destinado àquele que soubesse informar sobre o paradeiro do Padre: “– Prêmio? Dessa eu não sabia! - Pois saiu muita gente querendo ganhar

esse dinheiro. [...] e então deram de espalhar que vocemecê tinha pauta com o cão.” (MMM, 1998, p. 207).

Dessa forma, sentindo seu passado tão presente, formado por nuvens, espectros imprecisos e impressões esmaecidas que a qualquer momento viriam surpreendê-lo, o padre chega a um povoado chamado Bruxa. Por lá, fica cerca de dois anos e meio, trabalhando no ofício de ensinar as letras. Sentindo-se insatisfeito, decide fazer uma viagem,⁵ retornando a Vargem da Cruz. Traça um roteiro que o levará à Fazenda Atalaia, reencontrando Iria. Lá, toma conhecimento dos infortúnios pelos quais passou Maria Moura, o incêndio do Limoeiro e as histórias folclóricas contadas pelo povo a respeito da transformação efetuada na mocinha do Limoeiro, o que a levou a ser conhecida e temida por todo o sertão.

Surpreso com as notícias de Maria Moura, o padre vê na figura dela, na lembrança da confissão feita, a possível solução para seu problema de segurança: “E ela agora era dona de fazenda, senhora da tal Casa Forte onde, entre outras coisas, dava coito a gente corrida da justiça. Era o meu caso! – eu também era corrido da justiça.” (MMM, 1998, p. 312).

Decide, então, procurar aquela mocinha, que conhecera no dia da morte de sua mãe e que depois vira pelas frestas do confessionário, agora uma bandoleira, chefe de uma cabroeira, rica e conhecida pelo sertão. Sua narrativa encerra-se no mesmo momento em que se encerra a de Maria Moura. Assim como o desfecho dela, o seu também termina em suspenso.

Beato Romano é a personagem masculina da construção racheliana mais erudito, destoando dos demais que são, via de regra, personagens que se situam à margem e que confirmam a acusação, de Mário de Andrade, de que Rachel:

[...] se vinga do eterno masculino, lhe penetrando pouco ou mal a incapacidade de grandeza. [Seus personagens masculinos] são homens fortemente incapazes, figuras de... vingança, entre mulheres nítidas. Em compensação, estas vivem com riqueza esplêndida, todas descritas com uma segurança de análise, uma firmeza de tons, uma profundidade de observação verdadeiramente notáveis (ANDRADE, 1972, p.117).

Sobre essa fala de Mário de Andrade, Eduardo de Assis Duarte escreve que é “[...] impossível concordar de todo com a afirmativa quando nos deparamos com a

⁵ Vale lembrar que todos os cinco narradores são viajantes (BENJAMIN, 1996).

solidão de João Miguel, que nunca é resignada, ou com as proezas de Lampião, bandido e herói do sertanejo sem esperanças” (DUARTE, 2005, p.109).

3.3 Memórias de Marialva, Tonho e Irineu

Marialva é a segunda voz feminina que narra o *Memorial* e uma alegoria da mulher do século XVIII. Sua narrativa, assim como a narrativa do Beato, prioriza sua saga pessoal: órfã de pai e mãe, moça donzela que vive sob a tutela dos irmãos, que dispõem de sua guarda. Auxilia-os, nessa empreitada, Firma, esposa de Tonho, que toma para si o comando da casa, após o casamento, dispondo dos escravos e da cunhada, como rezava a tradição de sua época.

Embora Marialva seja uma personagem secundária, sua narrativa é importante por representar “o avesso de Maria Moura”, conforme Antônio Carlos de Miranda Pacheco (2007, p. 38). O escritor ainda salienta que ela representa a ingenuidade, a pureza (a começar pelo nome: Maria + alva),⁶ o discurso patriarcal de uma sociedade que não tinha espaço para a mulher que não se enquadrasse em seus padrões: “Ela é a voz da sociedade colonial, a reprodução do discurso vigente. O comportamento que, de certa forma, era o desejado de (senão imposto a) toda jovem ‘de família’ numa sociedade patriarcal” (PACHECO, 2007, p. 38).

Marialva vive em uma clausura doméstica, onde a única liberdade que tem é a de pensamento. Ela teve educação que doutrinava a mulher para a submissão. Aceita seu destino e manifesta seu pensamento condizente com o de sua época, revelando preconceito em relação às mulheres que se desviavam das normas vigentes para uma mulher nascida no século XVIII.

Sua narrativa inicia-se com as lembranças do primeiro encontro com Valentim. A chegada dele traz esperanças àquele coração solitário. Ele integra uma companhia mambembe⁷ e precisa cumprir uma promessa. Sua chegada desperta em Marialva aquelas lembranças que sempre a acompanharam: o pensamento de

⁶ Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a palavra “alva”, tem o seguinte significado: 1 Vestido comprido de pano branco usada pelos padres nas cerimônias religiosas; 2 túnica branca que condenados à morte vestiam quando levados para o patíbulo; 3 primeira claridade da manhã; [...] 4 parte branca do olho, esclera[...]

⁷ Referência ao *Livro da Companhia*, de Dôra, Doralina (1975).

que um dia encontraria um príncipe encantado que viria salvá-la, montado em um cavalo, armado com espada e dotado de olhos verdes que combinariam com os olhos verdes dela.

Apegada à fala de Valentim, de que retornaria para buscá-la, Marialva passa dias inteiros rememorando as falas de seu Avô, o Marinheiro Belo, que também era o Avô de Maria Moura. As lembranças de Marialva confirmam o apego à terra que Maria Moura herdou de seus antepassados e que justifica toda a sua história. Sua voz legitima a saga da prima do Limoeiro, o que, mais uma vez, a torna imprescindível.

O casal Marialva e Valentim encontra em Rubina, ex-escrava da casa e em Duarte, filho de Rubina e meio irmão de Marialva, o auxílio necessário para fugirem e se casarem, mesmo contra a vontade dos irmãos, que preferiam vê-la solteira dentro de casa a terem que dividir, com um cunhado, a herança, representada pelas terras. A personagem segue, então, as convenções sociais que impunham à mulher a entrega do corpo pelo sagrado matrimônio, o que não ocorreu com Maria Moura. Isso se confirma pelo fato de Duarte exigir que Valentim deixe Marialva na casa de um amigo até se casarem, pois não queria o nome da irmã mal falado.

As elipses de memória apresentam-se, na narrativa de Marialva, pela recordação do casamento, pelo fato de não se lembrar de nada do que se passou durante a cerimônia, o que me leva a crer quão emergencial se tornou para ela a libertação pelo casamento.⁸

Valentim, além de tocador de rabeca, exerce a função de trapezista. Após o casamento, passa a exhibir o número de atirador de facas, enquanto Marialva trabalha como ajudante de mágico. Posteriormente, Marialva passa a ser o alvo de seu esposo no jogo de facas. Sua abnegação em aceitar essa vida nômade, acompanhando Valentim e sua família nos espetáculos circenses, distancia-a, mais uma vez, de Maria Moura.

O grupo mambembe torna-se a família de Marialva e ela passa a vivenciar as dificuldades dessa vida pela morte do tio e da mãe de Valentim. Seu Tonico, pai de Valentim, sentindo-se solitário pela viuvez, decide ficar na companhia de uma viúva que encontrara em uma das comunidades pelas quais passaram. Nesse ínterim, nasce o filho de Marialva, a quem ela dá o nome de Alexandre, o mesmo nome do

⁸ Dôra, em *Dôra, Doralina*, (1975) também vê na instituição do casamento uma libertação.

pai dela. O nascimento do filho torna a vida do casal mais difícil e eles sentem o peso da responsabilidade. Marialva toma conhecimento do paradeiro de Duarte, já instalado na Casa Forte, sob a proteção de Maria Moura e escreve-lhe uma carta narrando o nascimento de Xandó e as dificuldades pelas quais estão passando. Não esconde nada do irmão, embora o marido não gostasse de que ela se queixasse, postura que traduz mais uma vez o domínio masculino.

Duarte, novamente, socorre sua meia irmã e, agora, o esposo e o filho, levando-os à presença de Maria Moura, que constrói casa e os aloja, recebendo Xandó como afilhado⁹, fazendo-o seu legítimo herdeiro, mediante a condição de que Valentim matasse Cirino.

As narrativas de Marialva e Beato Romano não são completas porque não relatam a trajetória de Maria Moura na íntegra, uma vez que não conviveram com ela todo o tempo. Entretanto, é natural que essas narrativas assim sejam, pois não é possível lembrar-se de tudo, mas de certos acontecimentos que se priorizam como especiais.¹⁰

Sob a proteção de Maria Moura, Marialva, assim como Beato Romano, encontra seu abrigo. No desfecho do texto, Marialva não toma conhecimento das ações de Valentim. Ele desfere sua faca contra Cirino para garantir a herança de seu filho. Marialva, como a grande maioria das mulheres de sua época, não se envolve nessas questões ou sequer as percebe.

Os irmãos Tonho e Irineu, vozes masculinas que também narram o *Memorial*, são aqueles que, no texto, representam o pensamento masculino no sistema patriarcal e, num confronto, muito se distanciam da voz de Marialva, que se torna livre pelo casamento. Eles tratam a irmã, Marialva, como prisioneira e não têm respeito nem compaixão pela condição feminina. Consideram a mulher como ser inferior e incapaz de se autogerenciar. Suas ações estigmatizam as mulheres e usam a força como arma para fazer cumprir suas vontades.

Faziam uma seleção do que para eles era “mulher” e do que não passava de instrumento sexual, mas em ambos os casos o domínio era pela força:

– Eu nunca bati em mulher [fala de Tonho].
E ele:

⁹ Tanto quanto Conceição, em *O Quinze*, 1930.

¹⁰ DINIZ, 2006, p. 175-185.

- Ora, mano! E a surra de peia que você deu naquela Sabina Roxa? A pobre ficou uma semana em folhas de bananeira, pra sarar o couro. [fala de Irineu]
- Quando eu digo *mulher*, é outra coisa. Aquilo era só uma quenga. Moleca muito sem vergonha. [fala de Tonho] (MMM, 1998, p. 47).

As atitudes de Tonho e Irineu, em relação às mulheres de sua família, traduzem a importância da terra para eles. Marialva não poderia se casar porque não queriam dividir a terra e Irineu deveria se casar com Maria Moura, também em função da terra, pois o matrimônio evitaria a divisão do Limoeiro. Maria de Lourdes Dias Leite Barbosa escreve que “[...] a família de Marialva, prima de Moura, é um exemplo de ambição desmedida: os irmãos mantêm-na prisioneira, para impedi-la de casar, pois, assim, não terão que dividir as terras” (BARBOSA, 1999, p.46).

Contudo, Tonho e Irineu admitem que as mulheres de sua família têm algo diferente, o que as torna transgressoras de sua época e próximas do comportamento de Maria Moura.

Irineu, que dentro dos planos traçados seria o marido de Maria Moura, encontra um caminho bem condizente com o pensamento masculino do século XVIII para sobrepor-se à natureza transgressora de Maria Moura: a força. Não conta, entretanto, com a resistência dela pela mesma força, o que a aproxima dos primos. Na mesma medida, a astúcia dela os distancia. Nesse caso, a ficção queiroziana indica que, mesmo em um período marcado pelo silenciamento da voz feminina, tal como me parece no período patriarcal, havia mulheres que se desvencilharam dessa opressão: “De modo similar ao das personagens, determinadas mulheres que viveram nesse período também se destacaram em meio à dominação” (LANGARO, 2006, p. 33).

A discriminação, presente na fala dos primos, tem como objetivo impedir a ascensão feminina e estigmatizar a mulher. O sociólogo canadense Erving Goffman, estudando determinados grupos que passam por algum processo de estigmatização, conclui que esse artifício “[...] [funciona], aparentemente, como um meio de afastar essas minorias de diversas vias de competição” (GOFFMAN, 1988, p. 150).

O que Maria Moura lhes oferece, entretanto, não é a estigmatização, mas a subversão ao instrumento de dominação pela sua resistência: “Da minha casa, ninguém me retirava, só à força bruta. [...] Minha primeira ação tinha que ser a resistência” (MMM, 1998, p. 37).

Curiosamente, Maria Moura supera esse estigma, usando o sistema patriarcal a seu favor. Gilberto Freyre cita exemplos de mulheres que fizeram o mesmo que a personagem, repetindo o modelo masculino e sobrevivendo numa sociedade que só privilegiava o homem: “Mas através de toda época patriarcal [...] houve mulheres, sobretudo senhoras de engenho, em quem explodiu uma energia social, e não simplesmente doméstica maior que a comum dos homens”. (FREYRE, 2004, p.126-127).

Maria Moura já demonstrava ter uma natureza bastante divergente, mesmo nos tempos de sinhazinha. O olhar masculino de Irineu percebe isso e sabe que não será fácil sobrepor-se a ela: “Ela tem um jeito de encarar a gente que parece um homem, olho duro e nariz pra cima, igual mesmo a um cabra macho” (MMM, 1998, p. 50).

O desenrolar das surpreendentes ações de Maria Moura causam espanto aos primos que passam a nomeá-la de forma pejorativa, associando-a a diversos animais:

[...] “essa cascavelzinha tem a quem puxar”; “pegar a gata brava, nem que fosse atada com corda”; “assim que eu tiver domado a jaguatirica”; “a cabrita é espiritada, mas bonitinha”; “a mulher é uma piranha de valente”; “seriam raça de saramanta”; “que natureza de fera o diabo daquela mulher!”; “a víbora da Moura botando soldado pra correr”; “Isso é coisa de bruxa!”; “É pauta com o cão” (QUEIROZ, 1998).¹¹

O romance tem apenas quatro capítulos que formam o bloco narrativo de Tonho e Irineu. Em todos os capítulos, a memória refere-se à legitimação das ações da prima. A narrativa feita pela voz desses personagens encerra-se com Irineu e Tonho estupefatos pelo fogaréu em que se tornou a casa do Limoeiro e o assombro deles pela coragem de Maria Moura.

Os primos representam o antagonismo a Maria Moura, mas as ações deles não oferecem à personagem transtornos futuros, pois o poder e o ouro que ela adquire vão torná-los inferiores a ela:

Eu sentia (e sinto ainda) que não nasci pra coisa pequena. Quero falar com os grandes de igual para igual. Quero ter riqueza! [...] Quero que ninguém diga alto o nome de Maria Moura sem guardar respeito. E que ninguém fale com Maria Moura – seja fazendeiro, doutor ou padre, sem ser de chapéu na mão (MMM, 1998, p. 125).

¹¹ Citações retiradas do livro *Memorial de Maria Moura* (1998, p. 49, 50, 51, 55, 56, 57, 69).

A conquista, empreendida pela personagem Maria Moura, não se distanciou daquela almejada pelos homens, mas, ao contrário, os aproximou. Maria Moura usou a força para conquistar o poder e só obteve sucesso porque soube usá-los na mesma medida que os homens de seu tempo, passando a vestir-se e tornando-se oligarca, como eles. Por isso, conclui-se que eram detentores de poder no período patriarcal aqueles que soubessem usar a força, independente de serem homens ou mulheres. Quando obtinham essa ascensão, resolviam suas dificuldades pela morte violenta dos oponentes, normalmente pelas mãos de outra pessoa.

4 MEMÓRIAS TEXTUAIS

“Eu digo sempre que romance é como gravidez. Aquilo entra em você e daqui a pouco começa a crescer e você tem que expelir. Eu espero esse tempo, espero a concepção com naturalidade” (QUEIROZ, 2002).

4.1 Dialogismo e intertextualidade na construção dos textos de Rachel de Queiroz

A epígrafe acima foi retirada de uma entrevista de Rachel de Queiroz, concedida a Hermes Rodrigues Nery e publicada em *Presença de Rachel*,¹ revelando a maneira como a autora concebe seus romances. Acrescento, aqui, que não só nos romances ocorre essa “gestação”, mas em toda produção escrita da autora, ficcional ou não.

Curiosamente, a leitura de suas crônicas lembra de alguma forma os romances, especialmente os dois últimos, *Dôra*, *Doralina* (1975)² e *Memorial de Maria Moura* (1992), estabelecendo uma unidade entre esses textos quanto ao enredo, personagens, espaço e à forma de condução, pela memória. Essa unidade não deve ser entendida como identidade, mas como uma transposição para outros textos, em que exerce outras funções. Tânia Franco Carvalhal informa que “[...] um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico” (CARVALHAL, 2006, p.47).

Por causa da extensão, para discussão nesse capítulo, foram recortadas as interseções possíveis entre algumas crônicas e os dois últimos romances supracitados, que explicitam a continuidade de temas, cenários e personagens que a autora dá a seus textos.

Esse continuísmo oferece parâmetros comparativos aos pesquisadores de Rachel, pois seus textos, embora não sejam simétricos ou equivalentes, são constituídos em rede,³ sendo a leitura de um a preparação para a leitura do outro. Há, entre eles, uma interseção, denominada por Julia Kristeva por intertextualidade,

¹ NELLY, 2002, p. 42.

² O livro *Dôra*, *Doralina* encontra-se na vigésima segunda edição.

³ Tânia Franco Carvalhal fala em “rede de relações diferenciais” com textos literários (ou não literários) anteriores ou que foram construídos simultaneamente. (CARVALHAL, 2006, p. 47).

termo que designa o processo de produtividade do texto literário, já mencionado no subitem 2.3.6, do Capítulo 2 e agora retomado. Essa produtividade é lembrada por Kristeva quando afirma que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). E, no caso de Rachel, certamente essa transformação se dá entre textos da própria autora e de outros autores, fazendo “[...] soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63).

Vilma Arêas, em seu artigo “Rachel: o ouro e a prata da casa”, lança a hipótese de que coletâneas de crônicas de Rachel, especialmente *A donzela e a moura torta* (1948), já trazem inseridas, através do espaço e das personagens, o “miolo” da produção ficcional, rearranjado principalmente nos dois últimos romances. A ensaísta evidencia ainda que a última parte de *Dôra, Doralina* (“O livro do Comandante”) permite estabelecer uma aproximação com Maria Moura, protagonista de *Memorial de Maria Moura*.

Essa conexão entre os textos foi confirmada por Ítalo Gurgel, em “Uma leitura íntima de *Dôra, Doralina*”, levando-me a crer que seja impossível pensar o último romance sem refletir sobre o penúltimo,⁴ pois o amadurecimento do texto vai se revelando pelo amadurecimento do discurso das protagonistas, que trazem convergências e divergências inseridas em suas construções, ainda que ambas tenham, cada qual a seu modo, aquela sede pela independência, já “gestada” em Conceição, protagonista de *O Quinze* (1930).

A própria Rachel admite, segundo Ítalo Gurgel, que o processo de gestação de *Dôra, Doralina* teve início quando ela escrevia *As três Marias* (1939): “Durante todo esse tempo, eu tomava uma notinha, depois tomava outra. A história foi-se formando” (GURGEL, 1983, p. 83). Foi-se formando, embrionariamente, no romance supracitado, anos antes da sua *parturição*, conforme outra afirmação da própria autora: “A *Dôra, Doralina* é uma personagem embrião da Maria Moura. Elas possuem pontos de convergência” (NERY, 2002, p. 119). Indo além, acredito que esse cerne já estivesse decalcado também em uma crônica ou outra pelo fio da memória usado na construção do discurso que norteará a narrativa.

Contudo, não se deve esperar que as conexões passíveis de análise entre os textos queirozianos possam explicar os textos anteriores da autora, mas completá-

⁴ Avançando ainda mais, afirmo que é impossível discorrer sobre um romance sem mencionar os anteriores.

los, alargá-los, estabelecendo uma comunicação entre eles, sendo imprescindível a leitura da obra para a compreensão dessas questões na sua totalidade.

Ao se confrontar os textos queirozianos, percebe-se que sua construção passa pela teia da memória, tanto no romance, quanto na crônica ou no texto teatral.⁵ Os dois últimos romances editados em 1975 (*Dôra, Doralina*) e 1992 (*Memorial de Maria Moura*) têm esse aspecto em comum: ambos são construídos a partir da memória daquele que narra, sendo que as narrativas são feitas a partir do presente, remontando ao passado.

Ecléa Bosi explica que Bergson imaginou, para representar a memória, a figura de um cone invertido onde as lembranças estariam na base que se projeta para o presente e, no lado oposto “[...] os atos perceptuais que se cumprem no plano do presente e deixam passar as lembranças” (BOSI, 2004, p. 38).

Ítalo Gurgel assinala que, em relação a *Dôra, Doralina*, Rachel planeja (e executa) a abertura do texto “[...] colocando em cena sua personagem principal num momento em que toda a história já terá transcorrido, a fim de que ele comece a desfiar a narrativa, em tom de reminiscência” (GURGEL, 1997, p. 111).

O texto inicia e termina no tempo presente, depois de todos os episódios estarem consumados, tendo sido apresentados em *flashback*, em ordem cronológica, mas com saltos na narrativa, como se a autora fosse adiantando os acontecimentos para o leitor. Daí o tom de “conversa ou entrevista” de que fala Ítalo Gurgel sobre o início da narrativa (GURGEL, 1997, p. 117).

Esse ponto converge com a estrutura do *Memorial*, cujo tempo inicial e final transcorre no momento presente, sendo o passado recuperado pela memória. Entretanto, em *Memorial de Maria Moura*, a voz discursiva estende-se para outras personagens, além de Maria Moura. Em *Dôra, Doralina*, a voz discursiva da protagonista será aquela que guiará toda a extensão narrativa. Embora as vozes de seus antepassados ecoem no presente, serão as recordações dessas vozes que farão com que Dôra faça suas escolhas.

Desde o início do discurso, a protagonista do romance *Dôra, Doralina* (1975) discorre sobre a dor que esteve presente em toda a sua vida, alertando para o “percurso da dor” que acompanhará o seu relato, pois “a vida toda é um doer”, já colocado na primeira linha narrativa (QUEIROZ, 1989, p. 5). Prossegue dando ao

⁵ Embora seja um discurso repetido, acreditamos que seja importante frisá-lo por ser importante para esse capítulo.

leitor a orientação de que os fatos narrados são acontecidos e que já não há mais dor, sentimento que se gasta: “Felizmente já faz tempo. Pensei que ia contar com raiva no reviver das coisas, mas errei. Dor se gasta. E raiva também, e até ódio.” (QUEIROZ, 1989, p. 5).

O ato de contar funciona como curativo para as dores de Dôra, que procura remediá-las pelas lembranças. Segundo Ecléa Bosi, o ato de contar é terapêutico “[...] porque a história contada é um *farmacon*, antes preparado pela narradora nos tubos e provetas da fantasia e da memória, através de sábia dosagem” (BOSI, 2004, p. 35).

Em relação aos dois textos, *Memorial de Maria Moura* e *Dôra, Doralina*, há interseções claras no que se refere à representação da memória do pai para as protagonistas. Não se mencionam, nos dois relatos, os nomes próprios deles, embora sejam figuras centrais nas reminiscências delas. Em se tratando da protagonista Maria das Dores, o pai foi aquele que a rebatizou com o nome “Doralina” que suaviza o nome próprio da personagem, aliviando o peso das dores que a acompanharão.

O nome Maria das Dores foi dado à narradora pela mãe, Senhora, que curiosamente não é tratada pelo nome de batismo, mas por essa forma de tratamento que anuncia o perfil mandatário, próprio das matriarcas. A grafia se apresenta em todo o texto com inicial maiúscula, lembrando o senhor feudal que era tratado por seus subordinados por *Sinhozim*.

A mãe de Maria Moura, que também não tem nome no *Memorial*, aproxima-se de Senhora pela viuvez e por ambas não quererem perder os direitos que esse estado civil lhes dava. Embora o tempo cronológico de *Dôra, Doralina* conduza o leitor à segunda década do século XX, a opção por se manter viúva e não contrair novo matrimônio aponta para o fato de a tradição patriarcal ter sobrevivido às leis de 1916, que minimizaram a condição de objeto, de propriedade masculina, atribuída à mulher.⁶

As lembranças do Pai e da Mãe afloram nas vozes de Dôra e Maria Moura, determinando suas ações. Nas duas obras, a figura rememorada do Pai delineia as duas personagens. Entretanto, em *Dôra, Doralina*, Dôra incorporará a figura da Mãe,

⁶ Sobre essa questão, ler HAHNER, 1981.

ao retornar à fazenda Soledade, após a morte de Senhora e do Comandante, transmutando-se para o posto de Senhora.

Há indícios no texto que evidenciam o perfil de Senhora em Dôra, embora ela relute em deixar sobressair resquícios da mãe em suas ações. Pode-se observar essa questão na passagem em que ela se diverte ao ver o Comandante defendendo-a de uma investida masculina: “Nunca me diverti tanto, não ligava aos beliscões que Estrela me dava por detrás, me sentia cada vez mais atrevida ao lado de meu *capanga*” (QUEIROZ, 1989, p.188).

Esses pequenos lampejos no relato de Dôra indicam que nela solidificava a personalidade da matriarca que fora a mãe e cujo resultado será, passados anos a fio, a ressurreição da mãe, da grande matriarca, em Dôra.

Pelo fato de não confiar na mãe e não tê-la como modelo a ser seguido, Dôra nega essa semelhança oligárquica e se coloca no plano da submissão, não em relação a Senhora, mas ao verdadeiro amor que encontrará nos braços de seu segundo esposo, o Comandante.⁷

Por ele, Dôra abandona a profissão de atriz, que adquire ao ingressar na Companhia de Teatro do senhor Brandini. Pelo medo da solidão, não questiona a vida ilícita do Comandante que chegou a passar uma temporada na prisão por causa dos contrabandos que vendia. Ao vê-lo retornar da prisão, Dôra explicita sua subserviência fazendo-se de desentendida para não perder a presença do “homem” em casa.

Quando a voz de Dôra declara apenas querer vê-lo próximo, sob qualquer condição, pressupõe-se, pelo enunciado, a busca pela proteção do masculino que, em alguns momentos da enunciação, remete-nos à voz de Maria Moura.

Nos dois últimos romances, a autora construiu relacionamentos amorosos que iam contra as respectivas ordens sociais vigentes. Em *Dôra, Doralina* (1975), o caso amoroso ocorre entre Senhora e Laurindo, primeiro esposo de Dôra. Não há menção, no texto, de quando o romance entre eles se iniciou, mas a narrativa indica que era um relacionamento antigo e secreto. Em *Memorial de Maria Moura* (1992), o

⁷ Achamos muito pertinente a escolha dos nomes nos textos queirozianos. O Comandante tem nome próprio, “Asmodeu”, nome negativo de acordo com as escrituras sagradas, mas raramente usa-se esse nome na narrativa, sendo Comandante o que prevalece. Essa nomeação demonstra o domínio da presença masculina no texto e de que forma influencia o comportamento de Dôra. Sobre a questão dos nomes, ver Ítalo Gurgel (1997, p. 227-234).

envolvimento era entre Maria Moura e seu padrasto, Liberato, que se iniciara pouco depois da morte da mãe de Maria Moura.

Laurindo era primo de Dôra e se casou com ela mesmo tendo um relacionamento com Senhora. A intenção de Laurindo era casar-se com Dôra porque herdaria tudo com a morte de Senhora e não apenas a metade, caso optasse por casar-se com Senhora. Pelas evidências do texto, Senhora, por sua vez, opta pela manutenção do poder que a viuvez lhe propiciara, em vez de entregar-se a outro matrimônio, privando-se de seus bens. Maria Moura prefere arquitetar a morte do padrasto quando se sente ameaçada. Da mesma forma, escolhe a resistência à divisão das terras com os primos, que a levariam ao casamento com Irineu e à perda de sua liberdade. Senhora e Maria Moura, depois de conhecerem a liberdade pela viuvez ou pela orfandade, nunca mais pensaram em casamento.

Em contrapartida, o matrimônio, para Dôra e para Marialva, era a maneira legal de elas verem-se independentes, com *status* de mulher casada, mesmo que passassem da condição de propriedade do pai, e, no caso de Dôra, da condição de propriedade de Senhora, para o domínio do marido, que seria o mentor e gestor do lar, a quem a mulher deveria obedecer sem questionamentos.

Em *Dôra*, *Doralina* e em *Memorial de Maria Moura*, o tema da herança é o que desencadeará o processo enunciativo pelas vozes das duas protagonistas, alimentadas pela memória, que deixará ecoar nos textos fragmentos de nomes e enredos já acontecidos, guardados pela memória popular sertaneja e presentes no cotidiano da autora, confirmando que “[...] o passado rememorado com vigor sempre estará inscrito no nosso presente” (HUYSEN, 2004, p. 69). Daí o fato de o leitor encontrar, nos textos de Rachel, uma escrita vigorosa que resgata a tradição popular, atualizando-a pelas estratégias discursivas, especialmente em *Memorial de Maria Moura*.

Dôra livra-se de Senhora pelo casamento, mas a independência virá mesmo pela morte de Laurindo, ocorrida de forma pouco explicada no texto, tanto quanto a morte de Liberato e Jardimino e, posteriormente a morte de Cirino, do romance *Memorial de Maria Moura*.

Laurindo morre *por acidente*, segundo Delmiro, logo após a constatação da traição do marido de Dôra com Senhora. No momento impactante da descoberta, Dôra estava com Delmiro, que entende tudo e tenta consolá-la. Nesse instante, ela

diz a Delmiro a senha para a morte de Laurindo: “– Jeito, só a morte” (QUEIROZ, 1989, p. 55).

Após essa morte, renasce Dôra, mulher livre, que decide tocar a vida acompanhando uma companhia de teatro, em que atuará como atriz, com sucesso. O rito de passagem, que marca a transição e a transgressão de Dôra, é o fato de ela negar-se a usar a roupa de luto e de não guardar o recolhimento que a tradição impõe à mulher viúva. Maria Moura também tem o seu rito de passagem, mas esse é marcado pelo corte dos cabelos e pelo travestimento.

Dessa forma, encontramos em Dôra a construção feminina mais transgressora do texto de Rachel de Queiroz até a criação de Maria Moura. Esse processo inicia-se em Conceição, de *O Quinze*, culminando em Maria Moura. Há, na emancipação daquela personagem, uma preparação para Maria Moura, que a supera pelo fato de manter sua liberdade, enquanto Dôra se entrega à vida cotidiana de mulher casada com o Comandante, abrindo mão de sua independência, fato que não ocorre com Maria Moura cuja opção fora sempre pela manutenção do seu poder.

Entretanto, há entre elas um pacto de silêncio. As recordações de Dôra e Maria Moura são sempre povoadas pelos fantasmas que desencadearam suas transmutações, nunca expostas para outra personagem. Apenas Dôra e Delmiro sabiam da traição de Senhora e Laurindo; apenas Maria Moura e Beato Romano tinham ciência do incesto e da morte de Liberato.

Os dois textos organizam-se numa estrutura tríplice. Em *Memorial de Maria Moura*, o enredo flui pela narrativa de Maria Moura, dos primos (Irineu, Tonho e Marialva) e de Beato Romano; em *Dôra, Doralina*, esse itinerário triangular torna-se óbvio para o leitor pela divisão do texto: O Livro de Senhora, O Livro de Companhia e O Livro do Comandante. Helena Rodrigues de Oliveira (2001) comenta sobre essa organização: embora Dôra protagonize a obra, inexistente o Livro de Dôra, porque ela é o cerne de cada uma das partes que compõem a obra.

Retornar ao local de origem (ou descolar-se para) é ação comum às protagonistas queirozianas. Em *Dôra, Doralina*, a protagonista retorna ao sertão e retoma a posse da terra que lhe pertence. O enunciado, que introduz essa informação “ – O círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo: eu acabei voltando para

a Soledade.” (QUEIROZ, 1989, p. 253) não é escolhido aleatoriamente: está contido em uma crônica da autora e é, também, expressão comum ao sertanejo.⁸

Maria Moura, por sua vez, não retorna ao sertão, visto que de lá nunca saíra, mas retorna à “parelha”, ou seja, ao grupo de saqueadores que assaltava sob o seu comando, trazendo-lhe o poder e a fama. Porém, no seu caso, essa escolha é sentença de morte definitiva, uma vez que já se sentia meio morta pela traição de Cirino e esperava encontrar a morte, de fato, nessa grande aventura. Mas sua morte teria que ser grande, honrando sua história: “ – Se tiver que morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando aqui eu morro muito mais” (MMM, 1998, p. 482).

Dôra, mesmo se sentindo também meio morta, opta pela vida, metaforicamente representada no texto pelo nascimento de uma bezerra que recebe o nome Garapu. Ítalo Gurgel evidencia, com base na crítica genética, que Rachel rascunha outro nome para a bezerra, mas escolhe Garapu, mantendo a tradição sertaneja de escolher, para animais domésticos, nomes retirados da fauna brasileira (GURGEL, 1997, p. 69).

4.2 Romance, memória e crônica

Na crônica “O nosso humilde ofício de escrever”, de Rachel de Queiroz, publicada em diversos jornais para os quais escrevia e, posteriormente, editada na coletânea *Falso mar, falso mundo* (2002), a autora discorre sobre o seu processo de criação: “Daí, sua idéia inicial vai se desenvolvendo, o tema se desdobrando, suscitando situações novas, personagens novos que, às vezes, surgem de repente, inesperados, pode ser até num virar de esquina ou num bate-papo de bar” (QUEIROZ, 1995, p. 66).

Em outra crônica, “Memória”, publicada na coletânea *Um alpendre, uma rede, um açude*: 100 crônicas escolhidas, Rachel revela o que seria básico para aquele que pretende ser um romancista:

⁸ “A cobra que morde o rabo”, de *Falso mar, falso mundo*, 2002.

[...] creio realmente ser uma boa memória a qualidade básica do romancista. Memória para fatos, memória para a vida, principalmente memória de si mesmo. Ir enrolando a meada enquanto vive, para desenrolá-la enquanto escreve. Naturalmente que há o comentário pontuando as lembranças e há a escolha do que recordar, e há os disfarces mascarando as recordações. E há a linguagem, que é a *mise en scène*. Mas memória, memória do consciente e do subconsciente, lembranças acumuladas, imagens, recordações – isso constitui a matéria-prima (QUEIROZ, 1989, p.130).

No texto supracitado, Rachel ainda segue por uma linha metalinguística, questionando se o chamado “talento”, atribuído aos artistas de modo geral, não estaria imbuído em ecos de outros textos ou situações recolhidas nas profundezas da memória daquele que narra, sinalizando para a hipótese de estarem contidos, em seus textos (e de outros autores), vestígios de criações anteriores.

Seguindo essa trilha aberta pela própria autora nas crônicas supracitadas e em entrevistas concedidas por ela, a que tive acesso,⁹ escrevi o artigo “Rachel de Queiroz: Diálogo entre as crônicas “O Cirino”, “Roteiro de um haver encoberto” e o romance *Memorial de Maria Moura*”.¹⁰

Partindo dessa perspectiva, percebi que “não é raro encontrarmos crônicas cujos enredos se interligam com romances que ainda não foram escritos” (ABREU, 2010, p. 305). Recorri, pois, à hipótese de que a autora “cria”, inicialmente, a crônica por trazer “em sua essência, o insuspeito, o miúdo ou singularidade” (CANDIDO, 1992, p. 14), tendo como objetivo guardar aquele *flash* momentâneo de inspiração, que surge de uma lembrança motivada por um bilhete encontrado em uma gaveta, um nome dito ao acaso ou a lembrança de pessoas ou de histórias do sertão para, posteriormente, “gestar” aquela inspiração, transformando-a em obra mais complexa, que transitará da crônica para o romance.

O crítico Ruggero Jacobbi salienta que a ficção de Rachel é fragmentária, dispersiva e impressionista, faltando-lhe o fluxo centralizador próprio do romance. Vilma Arêas contesta essas críticas, alegando que a fragmentação em textos rachelianos deve-se à contaminação da ficção pela crônica, que se vale do *causo* contado, lembrado na narrativa naturalmente ao lado da digressão.¹¹

⁹ As entrevistas correspondem àquelas já mencionadas anteriormente: a Ary Quintella, ao *Cadernos de Literatura Brasileira* e à publicação de Hermes Rodrigues Nely, *Presença de Rachel*. Além das entrevistas, destaco o artigo de Vilma Arêas, “O ouro e a prata da casa”, também já mencionado.

¹⁰ ABREU, 2010, p. 305-310.

¹¹ ARÊAS, 1997, p. 97.

Por ocasião da comemoração dos oitenta anos de Rachel, a Editora José Olympio lançou *Rachel e os oitenta*, obra que homenageia a autora pela voz de José Olympio e diversos outros escritores e críticos literários. A obra inicia-se com o discurso de cada um dos críticos literários sobre os textos e coletâneas publicados pela autora até aquela data e segue com os comentários dos demais escritores. Em relação à primeira coletânea de crônicas, intitulada *A donzela e a moura torta*, de 1948, infere-se que a primeira edição tinha, como subtítulo “Crônicas e reminiscências”, o que legitima a tese de que são textos escritos tendo a representação da memória como argamassa, ficando ali inseridos e guardados para outras construções.

Em *A donzela e a moura torta* (1948), há várias crônicas que têm como enredo a vida circense, que é desdobrada em *Dôra, Doralina* (O Livro de Companhia) e em *Memorial de Maria Moura* (representada pela família mambembe de Valentin), tais como: “O grande circo zoológico”, “Capote”, “Mr. David, professor de inglês”.

Há outras crônicas que trazem enredos que se ambientam nas viagens de navio feitas pelo rio São Francisco, como: “O velho Chico”, “Itinerário” e “Rosa e o fuzileiro”. Essas crônicas são revisitadas em *Dôra, Doralina*, nas duas partes que se intitulam O Livro de Companhia e O Livro do Comandante. Há crônicas que lembram a primeira parte do romance, “O livro de Senhora”, como: “Isabel” e “A dor de amar”. Inclusive, a última crônica citada, lembra a primeira frase de *Dôra, Doralina*: “A vida toda é um doer” (QUEIROZ, 1989, p. 5).

Outras crônicas relacionam-se mais diretamente com figuras do romance, como o senhor Delmiro que, segundo Ítalo Gurgel (1997), ocupou uma parte significativa dos manuscritos da obra, recebendo, inicialmente o nome de Luís Namorado e, depois, o nome Delmiro.

O perfil de Delmiro assemelha-se à personagem de Rachel, Zé Alexandre, da crônica “O Solitário”, inserida em *100 Crônicas Escolhidas*. Além da multiplicidade de semelhanças que aproximam os dois personagens, ainda há indícios deixados por Rachel, nos manuscritos do texto, que serviriam para a autora fazer um melhor acabamento da personagem, que Ítalo Gurgel afirma ser definitivo, para constatar que a personagem da crônica fora transposto para o romance de forma significativa: “A autora deixa no manuscrito uma pista essencial [...]: ‘Recebi carta de Chavinha contando a morte de Delmiro – (igual à do Zé Alexandre – abandonado, morto por

onça?)” (GURGEL, 1997, p. 175). A anotação, em forma interrogativa, sugere que haveria ainda uma reflexão sobre esse fazer, mas que deveria ser inspirado naquele já gestado. Curiosamente, o nome Luís Namorado, primeira nomeação para Delmiro, será aproveitado para outra personagem do romance.

A personagem Xavinha ganha grafia diferente na versão definitiva, sendo citada na crônica “O nosso humilde ofício de escrever”, quando a autora discorre sobre a dificuldade que tem na escolha dos nomes para seus personagens: “Nome nenhum parece que dá certo, crio combinações, recorro às memórias de infância. Por exemplo, aquela Xavinha de *Dôra*, *Doralina* existe no livro tal como foi na vida – com o mesmo nome [...]” (QUEIROZ, 1995, p.36). Rachel faz referência a Francisca Xavier Miranda, amiga de sua família. Daí o fato de ter alterado a grafia do nome de Chavinha (Chaves) para Xavinha (Xavier).

Armazenados em sua memória e rearranjados em *Dôra*, *Doralina* estão os personagens Carleto Brandini (dono da Companhia de teatro) e Estrela, esposa de seu Brandini e amiga de Dôra. A autora declara, em entrevista, o nome das pessoas que a influenciaram na confecção desses personagens: “O Carleto Brandini foi cópia quase fiel do Carlos Schmidt, um amigo muito querido, gaúcho e falante. E também aproveitei Julinha, [esposa de Carlos Schmidt] para tomar como modelo da Estrela” (NERY, 2002, p. 166).

A formatação da vida livre dos artistas da Companhia de teatro foi definida de acordo com as conversas que Rachel confessa que sempre tinha com as atrizes que passavam em circos mambembes em Quixadá: “[...] elas contavam as suas histórias e muito daquele contexto eu aproveitei para fazer O Livro da Companhia, em *Dôra*, *Doralina*” (NERY, 2002, p.168-169). Vale lembrar que essas conversas também se converteram em inspiração para as crônicas que tratam desse tema e que já foram mencionadas.

Quanto à criação do Comandante, Hermes Rodrigues Nery questiona Rachel se não estaria nele a figura de Oyama, segundo esposo da autora. Rachel afirma veementemente: “Não. Eu me inspirei num parente nosso, que era da polícia, muito inteligente, elegante e rebelde à ordem social vigente”, tanto quanto o Comandante. (NERY, 2002, p. 169). Acredito que o esboço dessa personagem baseia-se muito, também, nas construções criadas para o romance *O galo de ouro* (1950), cuja sementeira dá-se na crônica “Retrato de um brasileiro”, já abarcado no primeiro capítulo dessa dissertação, através do ensaio de Heloísa Gomes Saraiva. A vida

errante e ilícita do Comandante é a mesma das personagens que, em *O galo de ouro*, vivem do jogo de bicho e de outras contravenções, na Ilha do Governador. Acresce, a essas convergências, serem os mesmos os cenários que ambientam *O galo de ouro* e parte de *Dôra, Doralina*: o chão carioca que não traz, nos textos, a secura do clima, mas a aridez da condição humana que Rachel soube (sabe) captar e transportar para seus textos.

Com essa mesma intensidade, encontrei lampejos, rastros das crônicas e da ficção queiroziana no romance de 1992. Entre *Memorial de Maria Moura* e *A donzela e a moura torta*, temos uma identificação que se inicia já pelo nome. A crônica que nomeia a coletânea trata de questões recorrentes na tradição nordestina, como a guerra entre famílias, a promessa de casamentos arranjados entre primos e a disputa pela terra. As ações que movem a crônica são aquelas que desencadeiam a trama no *Memorial*, ocorrendo aqui e na crônica a resistência oferecida pela mulher. Na referida crônica, a personagem que recebe a alcunha “Moura Torta” fica órfã de pai, como Maria Moura, e como esta jura honrar a sua memória.

Sobre essa questão, a autora Adriana Arouck Damasceno acrescenta, ainda, que a cultura popular nordestina bebe das histórias que compõem a tradição oral portuguesa, sendo o conto “A Moura Torta” um dos mais requisitados na cultura sertaneja. Há, entre a crônica de Rachel e o conto português, uma conexão perfeita. (DAMASCENO, 2009, p. 66).

Na mesma coletânea, *A donzela e a moura torta*, de 1948, encontramos as crônicas “Padre Cícero” e “Os Padres” que introduzem o leitor no universo religioso nordestino, marcado, historicamente, pelo messianismo e pela questão da quebra do celibato, responsável pela formação de diversas famílias clandestinas no sertão nordestino. Esses ingredientes são fundamentais para a construção do Beato Romano.

Na primeira crônica, a autora conta a trajetória religiosa da figura mítica mais adorada do povo nordestino, especialmente o cearense: o *Padim* Cícero. A devoção e a dedicação descritas por Rachel em relação a Padre Cícero muito se aproximam daquelas atribuídas ao Beato Romano, em *Memorial de Maria Moura*, que foi obrigado a abandonar a celebração sagrada, como também ocorreu com Padre Cícero e foi contada por Rachel em sua crônica: “O bispo o proibiu de ministrar sacramentos na freguesia do Juazeiro, exceto em artigo de morte” (QUEIROZ, 1989, p. 32).

Na crônica “Os Padres”, a autora recorre às histórias das famílias bastardas que se iniciaram pela relação amorosa de um padre com uma moça da comunidade, normalmente pessoa de linhagem na região, e avisa que não haveria no sertão família tradicional em que não houvesse um caso de bastardia, incluindo a sua própria família: “[...] minha faixa travessa de bastardia vem do reverendo padre Carlos Sabóia, avô de minha avó materna” (QUEIROZ, 1989, p.40).

Outras crônicas da mesma coletânea dialogam de forma mais direta com Maria Moura. Em “Antônio Muxió”, o leitor entra em contato com a história do vaqueiro da fazenda dos pais de Rachel em Quixadá, a quem ela trata com toda a distinção, tendo por ele consideração de neta. O nome de Antônio Muxió reaparece no vaqueiro que se junta ao bando de Maria Moura, mas o perfil de homem confiável e amigo descritos na crônica migrou de lá para João Rufo, companheiro de Maria Moura desde os tempos dela menina.

Além do nome e do caráter, Rachel ainda se vale do nome do cavalo do Antônio Muxió de Quixadá para nomear o cavalo com que Beato Romano chega a Casa Forte: Veneno.

Em “História de Jagunço”, Rachel descreve a vida sertaneja entrecortada pela vida cangaceira, narrando história ocorrida com sua família quando ela tinha apenas três anos: “[...] tudo que recordo dos acontecimentos desse tempo não são lembranças pessoais, mas me foi sugerido pelas narrativas da família que o caso ainda vive na tradição doméstica” (QUEIROZ, 1989, p. 187). Nesse recorte de memória pessoal, Rachel narra a abordagem dos grupos de cangaceiros às famílias, aos viajantes nas estradas, fazendo “o pedido de adjutório”, conforme era a tradição dos grupos.

Por esse mesmo viés, Rachel escrevera, anos antes, a peça teatral *Lampião* (1953), em que o casal de cangaceiros mais famoso e temido de todo o sertão nordestino, Lampião e Maria Bonita, contam sua saga. Acredito que nas crônicas e nas peças teatrais residam os ingredientes que serão a centelha para a construção do bando armado de Maria Moura.

Além das crônicas já mencionadas, que se referem às agruras daqueles que endurecem diante das dificuldades da vida ou que tratam da servidão religiosa como alento para o sofrimento, outras interseções importantes ainda podem ser estabelecidas entre duas outras crônicas da coletânea editada em 1948 e o romance

Memorial de Maria Moura. As crônicas intituladas “O Cirino” e “Roteiro de um haver encoberto” aproximam-se de forma direta do último romance.

O texto “O Cirino” trata de um caso de morticínio e vingança. Rachel ouvia de seu pai, segundo Vilma Arêas,¹² histórias cantaroladas “em toada monótona e tristíssima”, que tratavam de casos semelhantes e que foram utilizadas na crônica para legitimar a história de Cirino, herói malcriado e temerário, do tipo que não carrega insulto para casa. Cirino leva um tiro de clavinete, pelas costas, que lhe atravessa o corpo e sai-lhe no peito, dado por um inimigo que ceifa sua vida. A história é contada fazendo-se o resgate fragmentado da cantiga popular que narrava a história do caboclo, e que Rachel transcreve, na tentativa de fazer com que a arte popular nordestina não caia no esquecimento.

Em *Memorial de Maria Moura*, a personagem que se constrói como antagonista de Maria Moura também se chama Cirino e tem morte, determinada por ela, muito semelhante à da personagem da crônica e, conseqüentemente, bastante próxima da morte da personagem da toada popular.

No último romance queiroziano ainda há uma passagem angular para a trama. O avô de Maria Moura deixara como herança a seus familiares aquelas terras longínquas onde corria um regato de águas claras, de cuja existência Moura sabia pelas falas de seu pai, que estivera lá uma única vez: “Já as outras terras, que a gente tinha certeza que eram nossas, ficavam nem eu sabia mais a quantas léguas, sertão a dentro. E reaver essa posse era o sonho de meu avô por parte de pai e, depois de morto o Avô, passou a ser o sonho de Pai, filho dele” (MMM, 1998, p. 21). A descrição da chegada se fazia por se avistar dois montes que lembram a letra M (de Maria Moura?), lugar que recebera o nome de Serra dos Padres pelo fato de ter sido habitado por uns frades no início da colonização. Era uma herança que representava um eldorado que poderia servir de abrigo a seus descendentes: “A história daquele haver sempre aparecia nas conversas da família [...]” (MMM, 1998, p. 80). Rememorar as conversas de seu Avô e a certeza da riqueza na Serra dos Padres aliviava a tensão da vida de Moura. Acreditar nessas terras e na sua existência era a única esperança que Moura poderia alimentar: “E diz o povo mais antigo que lá tem botija de ouro enterrada pelos padres, faz quase cem anos” (MMM, 1998, p. 82).

¹² ARÊAS, 1997, p. 100.

Essa passagem do texto pode ser associada à crônica “Roteiro de um haver encoberto”, também publicada em *A donzela e a moura torta*, que resgata uma passagem pessoal da autora ao encontrar, em uma velha secretária de jacarandá, herdada de seu tataravô e conservada pelo bisavô e avô, um bilhete com o seguinte cabeçalho: “Roteiro de um haver encoberto”. Trata-se de informações sobre um tesouro enterrado por frades da Companhia de Jesus, por volta de 1858, com vasos sagrados, moedas e ouro em pó. Segundo a autora, o velho

João Franklin tratou de fazer pesquisas, localizar as ruínas do curral de pedras, pôs-se a cavar e achou [de acordo com o texto cuja ortografia a autora mantém a do próprio bilhete] uma pedra redonda, oval e chata, e ao lado norte da pedra ahi achei uma lage cobrindo um ladrilho que apresentou toda probabilidade de existir ali enterrado as jóias dos frades (QUEIROZ, 1994, p. 185).

Conta, ainda, que o tataravô fez pesquisas, mas que achou melhor deixar para a ocasião de maior necessidade de seus descendentes a empreitada de se descobrir esse tesouro. Há, também, no bilhete, um anexo que a autora transcreve na íntegra, mantendo a ortografia da época para a sua crônica:

Pela convicção em que estou q os Frades interrarão as jóias q possuem conservei este papel e pesso aos meos filhos q quando a sorte permitir q alguém lá for ter, q procurem o lugar e fassão indagação precisa q talvez sejam mais felizes do q eu (QUEIROZ, 1994, p.185).

Dessa forma, entendo que, através dessas histórias e pelo cruzamento delas, Rachel recupera seus textos, tornando-os um só, partindo do mesmo ponto e chegando ao mesmo lugar, tendo sempre a mulher e a fragilidade humana como tema, explicitando em suas personagens o amor a terra e a força da mulher nordestina. E ela o faz de variadas formas, pela ficção ou pela crônica ou até pelo teatro ou pelo texto infantil.

Sendo assim, percebe-se que a construção textual de Rachel de Queiroz é disseminada desde *O Quinze* (1930), porque há um fio que interliga seus textos pela memória, que resgata as reminiscências pessoais ou coletivas mantidas no imaginário popular pela tradição oral. Romances e crônicas de Rachel de Queiroz trazem aspectos comuns que o olhar atento de um leitor saberá distinguir no conjunto de sua obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro capítulo da dissertação revisitou, parcialmente, os textos sobre a obra de Rachel de Queiroz, tendo sido evidenciada a importância da autora cearense para a crítica nacional e internacional, que abarcou os vários gêneros a que sua obra pertence. Isso possibilitou mostrar que a autora não é mais conhecida como cronista. Com exceção de *João Miguel* (1932) e *Caminho de pedras* (1937), os demais romances e peças teatrais foram explorados nos últimos dez anos em artigos, dissertações e teses, em variadas instituições de ensino, comprovando que a discussão da escrita de Rachel se faz presente e atual.

Outra questão que surpreende é a vinculação da crítica a outras áreas do conhecimento, como a Sociologia, a História e até a Psicologia, conforme foi ressaltado nas críticas enfocadas. Nesse sentido, essas críticas alargam e ratificam a importância do texto de Rachel.

Ao abordar a crítica sobre a obra de Rachel de Queiroz, especialmente aquela destinada ao Memorial de Maria Moura, observei que se trata de um texto bastante explorado pela crítica genética e pela literatura comparada, que investe no estudo da adaptação feita da obra para a televisão. No entanto, a obra mencionada não tinha sido estudada sob a perspectiva da memória.

No segundo capítulo, procurei estudar de que maneira a memória se manifesta pela voz de Maria Moura, no texto *Memorial de Maria Moura*. Mostrei, ainda, que as vozes que constroem a personagem Maria Moura, pertencem ao passado, representadas por seus ancestrais familiares (Pai, Mãe, Avô).

Sobre os manuscritos do Memorial, estudados por Antônio Carlos de Miranda Pacheco (2007), este autor menciona algo curioso que encontra nos rascunhos da obra: a escrita de dois desfechos para o texto. Rachel opta pela versão em trânsito, que segue a linha dos romances anteriores. A versão excluída é também um recurso que sinaliza o uso da memória na escrita do texto. Maria Moura se apresentaria velha, narrando sua história, contando-a para um interlocutor que não se manifestaria, mas que seria percebido pelo leitor. Portanto, existia uma intenção de resgate da memória pela escrita, só revelada no final, mas que, sendo ocultada, tornou-se estratégia textual.

O recurso de narrar o passado, tendo alguém para ouvi-lo lembra, de alguma forma, as memórias narradas de (e por) Riobaldo em *Grande Sertão: veredas* (1956). A obra de Rachel ainda se aproxima do romance rosiano pelo resgate da figura da donzela-guerreira no texto literário. Essas aproximações com o texto de João Guimarães Rosa e com outros textos estabelecem um diálogo, permitindo o estudo das relações entre dialogismo e intertextualidade. No entanto, não há ironia no romance *Memorial de Maria Moura*.

Outro aspecto fundamental, revelado no referido capítulo, diz respeito à ruptura da personagem Maria Moura com a tradição do século XVIII, que determinava à mulher a submissão e ao homem o poder.

O terceiro capítulo discutiu a relação entre memória e morte. A respeito desse aspecto ressaltei que a morte se estabelece como factual para Maria Moura e Beato Romano e como metáfora para o terceiro grupo de narradores representado pelos primos Tonho, Irineu e Marialva, que não passam por mortes de fato, mas perdem o poder ou a autonomia adquiridos.

Os homens morrem porque fraquejam diante da força das mulheres representadas pela irmã, Marialva, e pela prima, Maria Moura. Marialva não segue livre, acomodando-se à sombra do esposo, percorrendo o curso esperado para a mulher de sua época, mantendo a tradição, nomeando seu filho com o nome de seu pai.

A morte marca o fim, mas paradoxalmente, também marca o início. A iniciação de Maria Moura à vida cangaceira passou pela morte. O mesmo processo ocorreu com o Padre José Maria na travessia para Beato Romano. Por isso, ambos também morreram ao terem que alterar o curso de suas vidas em função das fatalidades que tiveram de enfrentar. A morte se estabelece no texto como uma necessidade da vida, ou seja, embora morte e vida sejam forças contraditórias, para que haja sobrevivência, há que se passar pela morte. Beato Romano não se liberta pelas mortes das quais participou, apenas se regenera diante da finitude. A morte tem funções diferentes para eles, mas ao mesmo tempo, possui fatores que os aproximam. Um desses fatores é a sobrevivência e o próprio horror à morte e outro é a manutenção do passado.

O quarto capítulo mostrou algumas intermediações possíveis entre os textos queirozianos, referentes aos romances, em especial os dois últimos editados, e entre esses e as crônicas da autora, publicadas em pelo menos setenta e cinco anos

de produção literária pelo jornal. No meu estudo, destaquei algumas, reunidas em *A donzela e a moura torta*, *100 crônicas escolhidas* e *Falso mar, falso mundo*. No entanto, poderia ter utilizado qualquer coletânea, pois o estudo para o capítulo levou-me à conclusão de que, em todas as crônicas existem interseções entre essa escrita do cotidiano e o romance. A memória está presente em todo texto de Rachel. É certo que nem todos os textos foram escritos na forma reminescente, mas quando a conexão entre eles não ocorre pela memória, se mostra pelo cenário, pela construção da personagem ou pela cultura nordestina.

Muitas construções de personagens, enredos e ambientes migram da crônica para os romances e várias delas têm a centelha de algum conhecido ou familiar que foi, primeiramente, introduzido na crônica para, posteriormente, povoar o romance.

A construção literária de Rachel de Queiroz está longe de ser pioneira na discussão de gênero ou de regionalismo, mas, a partir de *O Quinze* (1930), a Literatura Brasileira passou a contar com uma escrita feminina, cujo olhar surpreendeu e incomodou.

REFERÊNCIAS

ABREU, Laile Ribeiro. Rachel de Queiroz: diálogo entre as crônicas “O Cirino”, “Roteiro de um haver encoberto” e o romance “Memorial de Maria Moura”. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.) *Falas do outro: literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. p. 305-310.

ADONIAS FILHO. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz. *A invenção do nordeste*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

AMADO, Gilberto. Rachel de Queiroz: escritor profissional. In: QUEIROZ, Rachel. *100 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida, v.4).

ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

ARÊAS, Vilma. Rachel: o ouro e a prata da casa. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 4, p. 87-102, 1997.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O sertão em surdina. In: _____ (Org.). *O guardador de segredos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010. p. 87-99.

ATHAYDE, Tristão de [Alceu Amoroso Lima]. [Contra-capa do livro]. In: QUEIROZ, Rachel. *João Miguel*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

BAKHTINE, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTINE, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BAKHTINE, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARANES, Nicole Guenot. Presence de la femme dans l'oeuvre romanesque de Rachel de Queiroz. In: CHIAPPINI, Lígia (Org.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p.157- 176.

BARBOSA, Lúcia Dias Leite. *Protagonistas de Rachel de Queiroz: caminhos e descaminhos*. São Paulo: Pontes, 1999.

BARROCO, Rosely de Fátima Campello. *Alquimia da escritura: o processo de construção da protagonista no romance Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz*. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Fortaleza, Fortaleza, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLOCH, Adolpho et al. *Rachel de Queiroz: os oitenta: homenagem à autora de O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

BORELLI, Sílvia Simão. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

BORNHEIM, Gerd (Org.). *Tradição contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Funarte, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2004.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2008.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na Literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.

BRITO, Clovis. *Rachel de Queiroz, intérprete do Brasil: desafiando a dominação masculina e o cânone literário brasileiro*. Brasília, 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v.4, set. 1997

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio (Org.). A vida ao rés-do-chão. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p.128-156.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito*. 10. ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p.13-22.

CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. Aderaldo. Rachel de Queiroz. In: CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, 1977. v. 3, p.98-107.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Francisco. *Textos e contextos*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará: Casa de José de Alencar, 1995.

CASOTTI, Bruno. Rachel foge de Maria Moura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1994.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CEGALLA, Domingos Paschoal. Rachel de Queiroz. In: *Novíssima antologia da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Ozon, 1986 . p.68 – 82.

CHASSTENET, Jacques. *A vida de Isabel I da Inglaterra*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Estúdios Cor, 1959.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAPPINI, Lúcia. *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.

CHIAPPINI, Lúcia. Rachel de Queiroz: invenção do nordeste e muito mais. In: _____. *Literatura e Cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002, p.157-176.

CLARK, Katerine; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COELHO, Haydée Ribeiro. Exumação da memória. 1989. 217 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

_____. O jogo dos sentidos e a memória. In: CONGRESSO ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2., 1990, Belo Horizonte. *Literatura e memória cultural*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v. 2, p. 301-308.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. Maria Moura, uma saga de poder, amor e morte. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. v. 2. p.183-189.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

DAMASCENO, Adriana Arouck. *Estratégias ficcionais e resistência em Memorial de Maria Moura de Rachel de Queiroz*. 2009. 84 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Letras, Universidade Federal de Fortaleza, Fortaleza, 2009.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. A figura da elipse no Grande Sertão: veredas. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v.12, p.175-185, jan./jun. 2006.

DUARTE, Eduardo de Assis. Classe e gênero no romance de Rachel de Queiroz. In: _____. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2005. p. 105–112.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaaios*. São Paulo: Art, 1989.

ENCICLOPÉDIA Delta Universal. Rio de Janeiro: Delta, 1982. v. 13.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: PRIORI, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 241-275.

FERRAZ, Geraldo Galvão. A sinhazinha que virou cabra-macho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago., 1992.

FHILADELFIO, Joana Alves. Literatura, indústria cultural e formação humana. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n.120, p. 203-219, nov. 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

FIGUEIREDO, Ana M. Camargo. *Regionalismo na T.V.: o sertão e o jagunço, uma travessia da literatura para a televisão: um estudo sobre o conceito e a imagem do sertão e do jagunço na T.V. brasileira a partir das adaptações literárias: Grande sertão: veredas e Memorial de Maria Moura*. 2008. 182 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FIUZA, Marília Gabriela Machado. *A força da mulher guerreira em Memorial de Maria Moura*. 1998. 87 f. Monografia - Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 1998.

FRANÇA, Ivo Renato D'Ávila. *Memorial de Maria Moura em dupla poética de olhar: do romance de Rachel de Queiroz à minissérie de televisão*. 2005. 196 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2005.

FREIRE, Rosângela Vieira. *O Quinze e os flagelos do vento leste*. 2000. 108 f. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2000.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Sobrados e mucambos*. 15. ed. São Paulo: Global, 2004.

FURTADO, Jorge; GERBASE, Carlos. *Memorial de Maria Moura: minissérie*. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

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

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

GURGEL Ítalo. *Uma leitura íntima de Dôra, Doralina*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará: Casa de José de Alencar, 1997.

HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850 – 1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 14. ed. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2005. v. 2.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. O ethos Rachel. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rachel de Queiroz. São Paulo, n.4, p.103-115, set.1997.

_____. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. (Coleção Nossos clássicos).

HOUAISS, Antônio. Memorial de Maria Moura. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, p. 4 - 6, 06 out. 1992.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOBIN e SOUZA, Solange. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2008. p. 315 – 331.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LANGARO, Jerri Antônio. *De Sinhazinha a Jagunça/ de Senhorinha a Senhora: uma leitura de Memorial de Maria Moura e Dôra, Doralina*. 2006. 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2006.

LANS, Lausimar. A fenomenologia da comunicação em Rachel de Queiroz. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, jan. 1975. Suplemento Literário, p. 11-16.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

LESSA, Elsie. Memorial de Maria Moura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1992.

LIRA, José Luís. *No alpendre com Rachel*. Fortaleza: Cidadania, 2003.

LIRA, Marcelo. Maria Moura sofre na seca de Pernambuco. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 nov. 2000.

LOREDO NETA, Maria Madalena Loredo. *Crônica da casa assassinada: uma poética da finitude*. 2007. 113f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

LYTHGOE, Esteban. Consideraciones sobre la relación historia-memoria en Paul Ricoeur. *Revista de Filosofía*, Santiago, v. 60, jan. 2004. Disponível em: <www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/revfiloso/60/pdf/lythgoe>. Acesso em 07 out. 2010.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MARTINS, Maria. A saga da rainha bandida. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25. fev. 1992.

MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rachel de Queiroz. São Paulo, n. 4, p.69-86, set. 1997.

MESQUITA, Mirian Costa. A memória e a história nas crônicas de Rachel de Queiroz no livro *O caçador de tatu*. In: SIMPÓSIO DO NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA E ESTUDOS CULTURAIS, 7., 2006, [Goiânia]. [*Anais eletrônicos...*] Disponível em: <<http://www.catalao.ufg.br/historia/arquivosSimpósios>> Acesso em: 22 out. 2010

MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel*. Ribeirão Preto: FUNPEC, 2002.

NÓBREGA, Lana Mara Andrade. *Literatura e psicologia ambiental: uma análise do livro Memorial de Maria Moura a partir da relação pessoa-ambiente*. 2009. 126 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2009.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.4, p. 211-223, out. 1996.

PACHECO, Antônio Carlos de Miranda. *Personagens em construção no Memorial de Maria Moura: estudo da gênese do Beato Romano*. 2007. 128 f. Tese (Doutorado) – Centro de Estudos Gerais, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

PEREIRA, Andrea Cristina Martins. *Recortes da obra Memorial de Maria Moura: o processo de re(criação) em cena*. 2006. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Estudos Gerais, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. 2008. 163 f. *Entre a lembrança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Teles*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PERPÉTUA, Elzira Divina. [Rachel de Queiroz]. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/htm/congressos/anais-eventos.htm>> Acesso em: 12. dez. 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PLATÃO, Fédon. *Diálogos*. 4. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRIORI, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.

QUEIROZ, Rachel de. *Andira*. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *A beata Maria do Egito*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *O brasileiro perplexo*. Rio de Janeiro, 1964.

_____. *O caçador de tatu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida; v. 4).

_____. *Cafute & pena de prata*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *Caminho de pedras*. 11. ed. São Paulo: Parma, 1990. (Coleção Aché dos imortais da Literatura Brasileira)

_____. *A casa do morro branco*. São Paulo: Siciliano, 1999.

_____. *Cem crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida; v. 4).

_____. *Cenas brasileiras: crônicas*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *A donzela e a Moura torta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida).

_____. *Dôra, Doralina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida; v. 2).

_____. *Falso mar, falso mundo*. São Paulo: Arx, 2002.

_____. *O galo de ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida; v. 3).

_____. *João Miguel*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *O jogador de sinuca e mais historinhas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *Lampião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *Mandacaru*. Organização de Elvia Bezerra. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.

_____. *Memorial de Maria Moura*. 9. ed. Rio de Janeiro: Siciliano, 1998.

_____. *As menininhas e outras crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

- _____. *O menino mágico*. São Paulo: Siciliano, 1997.
- _____. *O não me deixes: suas histórias e sua cozinha*. 2. ed. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. *O padrezinho santo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- _____. *O quinze*. 77. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- _____. "Rachel de Queiroz". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14. mar. 1970. Entrevista concedida a Ary Quintella.
- _____. *As terras ásperas*. São Paulo: Record: Altaya, 1993.
- _____. *As três Marias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida, v. 2).
- _____; HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Matriarcas do Ceará: Dona Federalina de Lavras. Papéis Avulsos*, Rio de Janeiro, n. 24, 1990.
- _____; QUEIROZ, Maria Luíza. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 8. ed. São Paulo: Record, 1980.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.
- RICOEUR, Paul. *O percurso do reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006.
- RIBEIRO, Luís Filipe. Maria Moura, Codinome Rachel de Queiroz. In: *Geometrias do imaginário*. Galiza: Edicións Laiovento – Vento do Sul: 1999.
- SACRAMENTO, Adriana Rodrigues. 2009. 279 f. *A culinária de sentidos: corpo e memória na literatura contemporânea*. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- SARAIVA, Heloísa Gomes. *As pedras do caminho: a ficção de Rachel de Queiroz e sua trajetória*. 1992. 122f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.
- SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SCHUPUN, Mônica Raissa. Lé com lé, cré com cré? Fronteiras móveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*. In: CHIAPPINI, Lúcia. *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002. p.177 - 186.

SCHWAMBORN, Ingrid. Anotações a Dôra, Doralina de Rachel de Queiroz. In: FELDMANN, Helmut; LANDIM, Teoberto (Org.). *Literatura sem fronteiras*. Fortaleza: UFC, 1960. (Coleção Alagadiço Novo, 20).

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O regionalismo nordestino*. São Paulo: Moderna, 1984.

SOUZA, Suellen Maria Mariano de. *A realização de um imaginário sobre a seca de 1915 a partir do romance de Rachel de Queiroz*. 2009. 99f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TAMARU, Ângela Harumi. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. 2004. 188f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

TOLEDO, Marcos. Maria Moura volta às raízes. *Jornal do Commercio*, Recife, 23 ago. 1998.

TOLEDO, Marcos. Mulheres entram com a idéia e a ação. *Jornal do Commercio*, Recife, 11 dez. 1999.

TOLEDO, Marcos. Protagonista masculino de Maria Moura será pernambucano. *Jornal do Commercio*, Recife, 11. set. 1998.

TOLEDO, Marcos. Trama de Maria Moura recebe inspiração do russo Dostoiévski. *Jornal do Commercio*, Recife, 04 out. 2000.

VILALVA, Walnice Aparecida Matos. *Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro*. 2007. 193f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

WALTY, Ivete Lara Camargos. História de ouro enterrado ou *Memorial de Maria Moura*. *Letras e Letras*, Porto, Portugal, v. 99. n. 6, 1993. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br>>. Acesso em: 30 ago. 2010.