

Laile Ribeiro de Abreu

REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA OBRA DE RACHEL DE QUEIROZ

Belo Horizonte
2016

Laile Ribeiro de Abreu

REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA OBRA DE RACHEL DE QUEIROZ

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Constância Lima Duarte.

Belo Horizonte
2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Abreu, Laile Ribeiro de.

Q3.Ya-r Representações da mulher na obra de Rachel de Queiroz
[manuscrito] / Laile Ribeiro de Abreu. – 2016.

277 f., enc. : il., color.

Orientadora: Constância Lima Duarte.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Queiroz, Rachel de, 1910-2003. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Mulheres na literatura - Teses. I. Duarte, Constância Lima. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.33

Tese intitulada *Representações da mulher na obra de Rachel de Queiroz*, de autoria da Doutoranda LAILE RIBEIRO DE ABREU, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

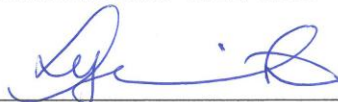
Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dra. Constância Lima Duarte - FALE/UFMG - Orientadora



Prof. Dra. Lyslei de Souza Nascimento - FALE/UFMG



Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG



Prof. Dra. Iara Christina Silva Barroca - UFV



Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva - UNIMONTES



Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 24 de junho de 2016.

À minha Filha por ter me ensinado o que é o amor; por ter posto em terras de “além-mar” os sentidos das palavras paciência e tolerância que a ensino todos os dias;

À minha Mãe, a grande guerreira, que me iniciou nos caminhos da independência;

Ao meu amor de ouro, meu amor de prata, meu companheiro d’armas.

Agradecimentos

A Deus, por me conceder força e persistência em trilhar os caminhos acadêmicos;

À Profa. Dra. Constância Lima Duarte, pela orientação, generosa, atenta e segura;

Aos meus pais, Leôncio (*in memoriam*) e Isabel, princípio de tudo, pela vida, pelo amor e por terem me ensinado tudo o que sei;

À Isabel Luísa, minha filha, por ser o maior amor da minha vida, por tornar meus dias ensolarados mesmo estando nublados;

Ao Lúcio, meu esposo, pelo apoio, pela ajuda, pela sábia paciência;

Aos meus irmãos Leila e Leoncinho, por serem meus parceiros incondicionais, e, sobretudo, meus amigos;

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

À Maria José, por cuidar de minha família, em especial de minha filha, durante este percurso;

A toda minha família pelo incentivo e presença amiga;

À família do Lúcio que há muito passou a ser a minha família;

À Profa. Dra. Dilma Castelo Branco Diniz, por me possibilitar a retomada acadêmica;

Às amigas do Grupo de Pesquisa Letras de Minas – Mulheres em Letras, pelo apoio e amizade;

Às amigas mosqueteiras – Imaculada, Kelen e Marta –, pelas viagens, pelos risos, pelas discussões acadêmicas, pela amizade fraterna;

Às amigas Luana Tolentino, Fátima Peres, Iara Barroca, Maria Lúcia, Maria do Rosário, Aline Arruda, pelas contribuições dadas;

À Imaculada Nascimento, pela revisão criteriosa dos capítulos deste trabalho.

À Profa. Dra. Mercedes Arriaga Flórez, bem como à sua equipe do Departamento de Filologías Integradas, da Universidad de Sevilla, pelo acolhimento e contribuição generosa;

À Profa. Dra. Lilian Adriane dos Santos Ribeiro, pelas contribuições dadas a esta pesquisa;

Às amigas sevillanas Bélen e Veronica, por terem acolhido a mim e Isabel Luísa em uma noite fria;

Aos Professores da Pós-Graduação, em especial, doutores Marcos Rogério, Cecília Boechat, Maria Inês, Marcos Alexandre;

Aos Professores Doutores Osmar Oliva, Marcos Alexandre, Iara Barroca e Lyslei Nascimento, pela participação da banca desta tese;

Aos funcionários da Secretaria do Pós-Lit e aos da biblioteca da Fale/UFMG;

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

Ao casal Miranda, Gilberto e Helaine, pelos “dedinhos mágicos” imprescindíveis para a efetivação deste trabalho;

À Profa. Ildeth Chaves Ribeiro Duarte, por ter me alfabetizado e, portanto, me inserido no mundo das letras;

Parte desta pesquisa foi realizada com apoio da CAPES por meio de Doutorado-sanduíche, realizado na Facultad de Filología, da Universidad de Sevilla (Espanha).

*(...) eu sentia (e sinto ainda) que não nasci pra coisa pequena.
Quero ser gente. Quero falar com os grandes de igual para igual.
Quero ter riqueza! A minha casa, o meu gado, as minhas terras
largas. A minha cabroeira me garantindo. Viver em estrada
aberta e não escondida pelos matos em cabana disfarçada.*

Memorial de Maria Moura, 1998, p. 78

RESUMO DA TESE

Esta tese propõe uma leitura da obra ficcional de Rachel de Queiroz, privilegiando os romances *O Quinze* (1930), *Caminho de pedras* (1937), *As três Marias* (1939), *Dôra*, *Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992). Há um fio dialógico que une os romances, estabelecendo interseções entre eles, conduzindo-os à representação de personagens femininas, cujo perfil as configura como mulheres que lutam por uma independência em espaço dominado pelo masculino, sendo necessário, às vezes, pegar em armas para realizar seu intento, o que aproxima a última protagonista, Maria Moura, da donzela-guerreira medieval.

Palavras-Chave: Rachel de Queiroz, dialogismo, personagem feminina, mulher independente, donzela-guerreira.

Résumé

Cette thèse propose une lecture de l'oeuvre fictionnelle de Rachel de Queiroz, en privilégiant les romans *O Quinze* (1930), *Caminho de pedras* (1937), *As três Marias* (1939), *Dôra Doralina* (1975) et *Memorial de Maria Moura* (1992). On observe qu'il y a un fil dialogique qui unit les romans en établissant une intersection entre eux et qui conduit à la représentation des personnages féminins, dont le profil les configure comme des femmes qui luttent pour leur indépendance dans l'espace dominé par les hommes, parfois ces femmes étant obligées de prendre les armes pour accomplir leur but, ce qui rapproche la dernière protagoniste, Maria Moura, de la jeune fille-guerrière médiévale.

Mots-clés : Rachel de Queiroz, dialogisme, personnage féminin, femme indépendante, jeune fille-guerrière.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 A REPRESENTAÇÃO FEMININA: PONTOS DE INTERSEÇÃO NOS TEXTOS RACHELIANOS	20
1.1. Ser mulher e escritora na primeira metade do século XX.....	22
1.2. Rachel de Queiroz – a escritora.	26
1.3. O Masculino/o feminino nas personagens romanescas.....	42
1.3.1 O trabalho fora do “lar, doce lar”	44
1.3.2.O Lar e a Propriedade: espaços femininos na ficção racheliana.....	56
1.3.3. Transmutação e transgressão da representação feminina.....	69
CAPÍTULO 2 VERSÕES DA MULHER INDEPENDENTE NAS PROTAGONISTAS DAS DÉCADAS DE 1930 A 1970.....	112
2.1. A força da narrativa que vem da experiência do vivido.....	114
2.1.1. As Matriarcas nordestinas - inspiração para Rachel de Queiroz.....	118
2.1.2. Dona Bárbara de Alencar - matriz familiar que vem de longe.....	125
2.2. Outras inspirações para a produção literária.....	132
2.2.1. Família nordestina - família de Rachel de Queiroz.....	133
2.3. As crônicas em interseção com os romances.....	141
2.4. <i>O galo de ouro</i> , um diálogo à parte.....	154
2.4.1. A representação da memória nos três romances de Rachel de Queiroz.....	156
2.4.2. Ressonâncias do trágico pelo triângulo amoroso.....	170
2.4.3. A crônica "Retrato de um brasileiro" e a gestação da contravenção.....	177
CAPÍTULO 3 "VAE SOLIS"	184
3.1. Solidão autobiográfica.....	185

CAPÍTULO 4 MARIA MOURA, UMA DONZELA GUERREIRA À BRASILEIRA.....	216
4.1. Insubmissa guerreira.....	217
4.2. A construção da personagem em diálogo.....	223
4.2.2. A Rainha Elizabeth I - a moura da Inglaterra, e Maria - a moura do sertão.....	226
4.2.3. A matriarca do cangaço nordestino.....	229
4.3. A transformação: de Sinhazinha a Guerreira.....	230
4.4. A consolidação: mulher poderosa em terra de homem.....	235
CONSIDERAÇÕES FINAIS	243
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÔNICAS.....	250
ANEXO - Dissertações e teses produzidas sobre a obra de Rachel de Queiroz.....	266

INTRODUÇÃO

Minhas mulheres são danadas.
(QUEIROZ, *apud* NERY, 2002, p. 98)

A frase tornada epígrafe, dita por Rachel de Queiroz em entrevista publicada em *Presença de Rachel* (2002), de Hermes Rodrigues Nery, levou-me a uma hipótese que foi se confirmando à medida que desenvolvia o estudo sobre o romance *Memorial de Maria Moura* (1992) para a dissertação de Mestrado: a de que os romances rachelianos constroem-se mediante sutis interligações, estabelecendo-se entre eles uma relação dialógica.

Há, internamente, um fio que une todos os romances, do primeiro, *O Quinze* (1930), ao último, *Memorial de Maria Moura* (1992), cujo sentido recai na construção das personagens femininas, em especial naquelas que protagonizam as obras. Em seu âmago, as personagens cultivam uma postura bastante diferente da que se esperava para a mulher da época, cuja formação pautava-se no sistema patriarcal, fazendo com que a criação literária feminina de Rachel de Queiroz ultrapasse as barreiras impostas à mulher, rompendo com o papel a ela reservado.

A escritora publicou ao todo sete romances¹, três peças teatrais, três obras infanto-juvenis e mais de três mil crônicas em, pelo menos, setenta e cinco anos de escrita literária. Nos romances, é construída uma mulher inovadora que vai, gradualmente, ganhando força e fôlego, acentuando a quebra de paradigmas, como a opção pela solteirice, a negação da maternidade e a busca pela liberdade. As opções materializam-se no discurso empreendido pela autora em todos os romances, especialmente em *O Quinze* (1930), *Caminho de pedras* (1937), *As três Marias* (1939), *Dôra*, *Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992).

Há uma subversão que já emerge em Conceição, protagonista de *O Quinze*, por negar o casamento e a maternidade, dedicar-se a leituras incomuns para a mulher de sua época, ter um trabalho fora do “lar doce lar” e não contar com a proteção masculina, uma vez que não há referência ao pai que ela perdeu muito cedo, e quase nenhuma passagem que lembre o avô, sendo a avó a única marca de sua descendência. Os diferenciais dessa protagonista são, em pequenas doses, aperfeiçoados em Noemi, Guta, Dôra e Maria Moura, cujo diálogo entre elas se observa pelo perfil que as constitui, configurando-as como mulheres cuja luta pela

¹ *O Quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937), *As três Marias* (1939), *O galo de ouro* (1950), *Dôra*, *Doralina* (1975), *Memorial de Maria Moura* (1992).

conquista do espaço feminino em campo masculino as torna verdadeiras guerreiras. Embora não peguem em armas, as protagonistas dos romances seguintes a *O Quinze* partem para a luta diária em prol do sustento e manutenção do espaço privado e público, o que as levará ao empoderamento e à independência. Maria Moura é aquela que representa a exceção, pois se transfigura em guerreira com toda a força da palavra, torna-se chefe de uma cabroeira que saqueia, assalta e dá proteção a homens jurados de morte. Com isso, torna-se mulher conhecida e temida no sertão.

As protagonistas rachelianas não chegam a assumir as características de uma donzela-guerreira em sua totalidade, mas trazem em sua essência a competência para serem chefes de um clã, administradoras, líderes políticas, esteio da produção econômica centralizada no lar (GALVÃO, 1998, p. 33), estejam vestidas de homem ou não. Contudo, em cada uma delas, a começar por Conceição, de *O Quinze*, constrói-se uma mulher que luta contra a educação subserviente, o que faz surgir o espectro da “mulher guerreira” e independente que toma corpo, aprimora-se e encontra seu ápice em Maria Moura, a qual incorpora aspectos da antiga donzela-guerreira da tradição ibérica, alcançando a busca de liberdade empreendida pelas antecessoras, e fechando um ciclo formado por muitas interseções, que não são ocasionais, mas elaboradas, constituintes do processo de escrita da autora.

Walnice Nogueira Galvão afirma que “mulheres que guerreiam há muitas, povoando a imaginação e a história” (GALVÃO, 1998, p. 47) e faz um levantamento delas desde as valquírias das sagas nórdicas até as mulheres bíblicas de iniciativa guerreira, como Débora, a juíza, que conduz seu povo à batalha contra os cananeus, e Judith, que vence os assírios.

Outra inspiração provável à criação de protagonistas guerreiras em Rachel de Queiroz está em sua descendente Dona Bárbara de Alencar Araripe, avó de José de Alencar e quinta avó de Rachel, que participou de forma marcante da revolução de 1817, “liderando uma tentativa de independência em que ela sacrificou filhos e arriscou cadeia e opróbrio. Matronas como essa [...] têm um cunho de força da natureza [...] que deve ter vincado a imaginação de José de Alencar” (GALVÃO, 1998, p. 16) e, certamente, a imaginação de Rachel de Queiroz.

Todas as protagonistas rachelianas vão escolher uma travessia particular que rompe os padrões da cultura ocidental de uma época em que as mulheres eram

condicionadas à submissão masculina. Dirá Nelly Novaes Coelho que a obra de Rachel “põe em questão o sistema de valores instituídos como absolutos pelas classes dominantes, rigidamente legitimadas pela tradição, enquanto radicalmente contestadas pelos novos valores que o progresso da ciência defendia naquele momento” (COELHO, 1993, p. 316).

Assim, compreende-se que o tema da mulher que luta por seu espaço, de maneira real ou alegórica, renasce em cada romance racheliano, engendrando novos sentidos como um “tesouro de sentido potencial” – como diria Mikhail Bakhtin (2003) –, cuja discussão atravessa décadas e eclode no final do século XX sem solução. Há um elo que une a produção romanesca da autora cearense, atestando que “não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico. [...] Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo” (BAKHTIN, 2003, p. 41).

A pesquisa de que resulta este trabalho se motiva, então, pelo diálogo observado nesses espaços ficcionais: a interseção entre as protagonistas desde *O Quinze* (1930) até *Memorial de Maria Moura* (1992), que se caracteriza por escolhas advindas de uma vivência incomum para a mulher e pela relação entre as experiências pessoais da autora e a criação ficcional. Importante esclarecer que isso faz das personagens representações que assumem lampejos autobiográficos que as insere em um ponto de vista relevante sobre o espaço da mulher, o que favorece a reflexão sobre determinado gênero discursivo que interage com outros enunciados a respeito da luta da mulher em prol de sua independência.

Esta tese propõe, portanto, uma leitura da obra ficcional de Rachel de Queiroz, privilegiando os romances *O Quinze* (1930), *Caminho de pedras* (1937), *As três Marias* (1939), *Dôra*, *Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992). Entende-se que há um nítido fio dialógico entre os romances, conduzindo à construção da personagem feminina independente, cujo perfil ultrapassa aquele determinado pela tradição para a mulher brasileira da época e que, de diversas maneiras, ainda prevalece. Em alguns casos, há tipos e temas usados nas crônicas que, mais tarde, são retomados e expandidos nos romances. A apoteose dessa construção acontecerá com a última protagonista, Maria Moura, pela transmutação em homem não apenas em relação aos aspectos físicos – vestir-se com roupas de homem, voz de comando –, mas a

transmutação que questiona a estereotipia dos papéis sociais pré-estabelecidos, cujo objetivo era buscar uma nova identidade que trouxesse segurança e, sobretudo, poder. Rachel cria uma dupla inversão que confirma que a aparência é uma ilusão, pois a construção do sujeito depende de uma ideologia que só é definida de acordo com a necessidade/vontade desse sujeito. No caso de Maria Moura a definição ideológica ocorre por uma questão de insubmissão. Sua transmutação, portanto, é utilizada no âmbito do poder, como ferramenta social cujo objetivo é conquistar para si poder e fama. Através do uso da força e da violência, estratégias masculinas, ela constrói para si espaços sociais que não seriam alcançados através da figura feminina. Por todas essas características de um espírito guerreiro, Maria Moura aproxima-se de uma guerreira medieval.

Para empreender essa análise, conta-se com as discussões a respeito da questão dialógica já anunciada por Mikhail Bakhtin, que afirmam a necessidade de se criar uma “translinguística”, capaz de estudar “a vida da palavra, sua passagem de um locutor a outro, de um contexto a outro, de uma coletividade social, de uma geração a outra” (BAKHTIN, 2005, p. 263). Para a construção da guerreira, especialmente aquela que remonta às donzelas-guerreiras, utiliza-se os estudos de Walnice Nogueira Galvão, Eric Hobsbawm, Jacques Le Goff, José Roberto Mello, Marlyse Meyer, Michelle Perrot e Georges Duby.

Dessa forma, este trabalho consta de quatro capítulos: no primeiro, intitulado “A representação feminina – ponto de interseção nos textos rachelianos” –, discute-se o espaço masculino ocupado pelas mulheres na ficção de Rachel de Queiroz, abordando a atividade que exercem fora do espaço da casa, a capacidade que têm de gerenciar o lar e cuidar da propriedade, de não se deixarem cercear e de viverem a transmutação que as leva à transgressão e, portanto, a assumirem um perfil independente. Inicialmente, reflete-se sobre as dificuldades de ser mulher e escritora no século XX, apresentando Rachel de Queiroz como a voz autoral feminina que emerge junto com as vozes autorais masculinas, escrevendo sobre as dificuldades humanas, em especial, as dificuldades da mulher, esquivando-se à escrita frívola a que a crítica da época estava acostumada. Tenta-se, também, expor o contexto no qual foram produzidos os livros que nortearam esta tese, discorrendo sobre eles sinteticamente, mas já apontando as peculiaridades que os tornam unos na obra da

autora cearense. Optou-se por seguir a ordem cronológica das obras, para que fosse possível visualizar o longo trajeto literário percorrido pela autora e a constituição de seu projeto de escrita, realçando as distâncias entre as publicações – a princípio curtas, e depois maiores, de décadas, mas mantendo a construção feminina com a mesma postura inovadora. Para este estudo, foram importantes as leituras de Nelly Novaes Coelho, Heloísa Buarque de Hollanda, Mary Del Priori, Elódia Xavier, Carla Bassanezi Pinsky, Joana Maria Pedro, Patrícia Alcântara de Souza, Constância Lima Duarte e outras pesquisadoras que refletem sobre a temática.

No segundo capítulo, “A mulher independente nas protagonistas das décadas de 1930 a 1970”, procura-se demonstrar como são múltiplas as figurações que a experiência vivida assume nos romances. Rachel descendeu de família de intelectuais e esteve em contato com a nata da intelectualidade brasileira durante toda a vida. Por isso, serão lembradas histórias de algumas matriarcas nordestinas, como D. Bárbara de Alencar, considerada a primeira presa política do Brasil por ocasião da Confederação do Equador, e de outras mulheres, dentro ou fora do espaço familiar, que exerceram o matriarcado e em cujo perfil Rachel buscou inspiração. Na segunda parte do capítulo, é discutida a influência da constituição familiar da autora bem como de seu grupo de amigos em sua formação intelectual. Essa seção abarca as relações entre algumas crônicas e os romances, uma vez que há um diálogo explícito entre esses gêneros textuais². Há personagens das crônicas que são “aproveitados” nos romances e que são personalidades com quem Rachel conviveu na infância ou na fase adulta. Para a terceira e última seção deste capítulo, será abordado o diálogo entre *O galo de ouro*, romance editado em quarenta capítulos na “Última Página”, da revista *O Cruzeiro*, em 1950, e publicada em livro pela José Olympio, em 1985. Há interseções importantes entre essa obra e os romances *Dôra, Doralina* (1975), e *Memorial de Maria Moura* (1992) no que se refere à questão da memória e do trágico que permeia as três obras. Ademais, o embrião para a escrita de *O galo de ouro* foi concebido na crônica “Retrato de um brasileiro”, publicada em *O Jornal*, em julho de 1945. Curiosamente, Graciliano Ramos, na dedicatória do livro *Angústia* (1947), sugere que Rachel transforme em romance a crônica supracitada: “Rachel: este livro não é meu: é nosso. O seu trabalho

² Outros autores também utilizaram desse recurso. Para exemplificar, cito Clarice Lispector e Machado de Assis.

de arrancá-lo³ foi pelo menos igual ao meu, sem exagero. Diga-me uma coisa: por que é que você não transforma em romance o “Retrato de um brasileiro”? Seria admirável. Graciliano, Rio, 1947”⁴. Para além das leituras de textos críticos sobre as questões trabalhadas, priorizou-se também as leituras de Esperidião de Queiroz Lima, Natália de Santana Guerellus, Adriana Damasceno, Cecília Maria Cunha, Marta Célia Feitosa Bezerra, Heloísa Buarque de Hollanda, Ângela Harumi Tamaru, Valdeci Batista de Melo Oliveira, Lígia Chiappini, dentre outros, também pertinentes.

No terceiro capítulo, intitulado “*Vae Solis*”, discute-se as interseções presentes na constituição das protagonistas que vêm de encontro à autoficção, uma vez que as evidências do uso da ficção da realidade é recorrente nos textos da autora. Para essa seção, recorre-se à tese de doutorado da pesquisadora Lilian Adriane dos Santos Ribeiro, intitulada “La voz feminina en la narrativa de Rachel de Queiroz: análisis autobiográfico” (2012), na qual a autora faz um levantamento de todas as interseções pertinentes entre a vida de Rachel de Queiroz e suas criações. No aporte, discute-se a presença da dor e solidão nos traços da escrita racheliana como identificação das dores e do isolamento traduzido pelo sentimento de solidão, compartilhado por Rachel. Para tanto, serão utilizados os estudos de Mercedes Arriaga Flórez sobre autobiografia, a tese supracitada, a publicação de Roberta Hernandez Alves, além de outras leituras importantes para a constituição do capítulo.

No quarto capítulo, intitulado “Maria Moura, uma donzela-guerreira à brasileira”, demonstra-se como a construção guerreira racheliana eclode na personagem Maria Moura, concebendo-a como representação maior de mulher independente. Nesse trajeto, proponho uma análise da figuração da donzela-guerreira e as adaptações da figura ibérica aos moldes da vida sertaneja, estabelecendo, por exemplo, um paralelo entre Maria Moura, a Rainha Elizabeth I da Inglaterra e Maria de Oliveira, a “Lampiona” do sertão na visão de Rachel de Queiroz. Em um primeiro momento, faço uma abordagem teórica a respeito da historiografia da donzela-guerreira e sua representação, utilizando o texto de Walnice Nogueira Galvão. Também abordarei o diálogo entre a construção da personagem Maria Moura, a

³ “Arrancá-lo”, realça a história de que fora Rachel que resgatara os manuscritos da obra do lixo.

⁴ O exemplar do romance de Graciliano Ramos com a dedicatória encontra-se na biblioteca da autora, doado ao Instituto Moreira Salles.

Rainha Elizabeth I da Inglaterra e Maria de Oliveira, mulher simples nordestina, que, vivendo seca terrível em 1602, resolve sair de casa com os filhos e uns homens para saquear as fazendas da região, tornando-se, na visão de Rachel, a “Lampiona” do sertão, sendo esse o primeiro bando de cangaceiros nordestinos de que se tem notícias, e chefiado por uma mulher. Estabelece-se, ainda, uma articulação entre a personagem e o povo mouro, que habitava o Noroeste da África, uma vez que a carga semântica do nome exige apontamentos. Na segunda parte do capítulo, propõe-se a análise da representação do imaginário da donzela-guerreira no sertão brasileiro, estabelecendo aproximações e distanciamentos entre a mulher guerreira, e a donzela-guerreira, figura de ação, que não poderia estar confinada a espaços delimitados. Conta-se, nessa parte, com os estudos de Marlene Maria Gallo, Jerri Antonio Langaro, Walnice Aparecida Matos Vilalva, dentre outros.

Em uma das definições que a autora de *O Quinze* atribui às suas ficções, ela afirma: “Eu acho que a minha ficção é fruto do conjunto de todas as minhas leituras” (DE FRANCESCHI, 1997, p. 31). Como ela, ousou afirmar que este trabalho é o resultado das leituras que realizei a respeito da obra da autora, equilibrando-me entre o sonho de realizá-lo e as dificuldades empreendidas ao longo destes anos.

Dessa forma, desejo que este estudo seja como a casa de que nos fala Roberto DaMatta em *A casa e a rua* (1997). Que tenha “fachada, jardim, sala de visitas, quartos, dependência de empregada e até mesmo cozinha e porão”. Sendo que as “conversas cerimoniais que antigamente eram regadas a café preto e biscoito branco” sejam as páginas iniciais e que sirvam para dizer aos meus exímios leitores o mesmo que se diz a uma visita que muito se considera: “não repare nos móveis ou na limpeza da casa”, cuja dona é zelosa, mas “não houve muito tempo para limpar direito a sala ou arrumar os quartos”. Que todos saibam que a boa intenção norteou a decoração humilde, mas fiquem muito à vontade e, claro, já desculpando alguma coisa.

Rachel:

Este livro não
é meu: é nosso. O
seu trabalho para
arrancá-lo foi pelo
meu tão igual ao meu,
sem exagero. Diga-me

ANGÚSTIA

uma coisa: porque é
que V. não transformou
em romance o Retrato
de um Brasileiro? É uma
admirável obra.

fracilian

Rio - 1947.

CAPÍTULO 1

A REPRESENTAÇÃO FEMININA: PONTO DE INTERSEÇÃO NOS TEXTOS RACHELIANOS

Bom, nisso tudo o que eu quero dizer é que antes de eu entrar na companhia, tinha o meu corpo como se fosse uma coisa alheia que eu guardasse depositada, e só podia dar ao legítimo dono, e depois de dar a esse dono era só dele, não adiantava eu querer ou não, porque o meu corpo eu não tinha o direito de governar, eu vivia dentro dele, mas o corpo não era meu. Já agora o corpo era meu, pra guardar ou pra dar, se eu quisesse ia, se não quisesse não ia, acabou-se.

Dôra, Doralina, 1975

Agosto do ano de 1929, fazenda do Pici, interior do Ceará. Em um pequeno quarto mal iluminado, uma jovem sertaneja alterna crises de tosses, caldos quentes, leite morno, chás e a escrita de um romance, convalescendo-se de uma congestão pulmonar e suspeita de tuberculose. A fragilidade do corpo não corresponde à força da mão que, incessantemente e em segredo, escreve freneticamente uma história em que há lampejos de realidade aglutinados a muita invenção criativa.

A moça ainda não completara vinte anos, mas a idade intelectual não acompanha a faixa etária. Sua escrita é temperada pela pior das experiências coletivas do seu espaço geográfico: a seca. E, em especial, a seca de 1915, resgatada pela memória dos que a viveram e a classificaram como a pior da história cearense. Informação que será, futuramente, questionada por essa mesma jovem escritora. A escrita inicial, de imediato, rende comentários dos mais variados, mas o que mais se destaca, até hoje, é o de Graciliano Ramos, desconfiado da autenticidade do nome estampado na capa da primeira edição: “[...] não há ninguém com este nome. É pilhéria. Deve ser pseudônimo de sujeito barbado” (RAMOS, 1962, p. 29).

A jovem era Rachel de Queiroz e a produção literária a que me refiro é *O Quinze* (1930), que traz a seca como motivação, mas não se resume a desfiá-la com todos os maus-tratos próprios dela para “os amigos do sul”⁵, conforme escreve na dedicatória da primeira edição. No entanto, na agudeza da escrita, percebe-se o espinho da caatinga ou do xique-xique a apontar um conflito pessoal absolutamente atípico para uma mocinha da primeira metade do século XX: o dilema de Conceição entre suas ideias socialistas/liberais, independentes e a entrega do corpo e da alma a um amor destoante, avesso à sua intelectualidade.

Hoje, quem passa pela Praça General Tibúrcio, no centro de Fortaleza, mais conhecida como Praça dos Leões, encontra a estátua em bronze de Rachel⁶, sentada em um banco, fisionomia tranquila, olhar sereno, vestido bem talhado, colar de pérola cuidadosamente esculpido, a olhar para o infinito ou a saudar os transeuntes, estampando entre as árvores a miséria advinda da seca que assola o nordeste e deixa cravadas naquele espaço as diferenças sociais, evidenciando o espaço da

⁵ Leia-se modernistas do eixo Rio/São Paulo, em especial Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

⁶ Obra do artista paulista Murilo Sá Toledo, inaugurada em 2005.

marginalização, bem conhecido pelas mulheres, contemporâneas de Rachel ou não. A autora de *O Quinze* não foi a primeira nordestina a discutir o espaço feminino, mas foi a voz que saiu do nordeste e ganhou força em uma área dominada pelo masculino em quase sua totalidade: a literatura. E, desde então – numa época em que ainda se ouviam os ecos da educação patriarcal, bem traduzida no adágio popular “Mulher que sabe Latim é certo não ter bom fim” –, as letras nacionais não foram mais as mesmas. Contrariando o dito, Rachel constrói mulheres independentes cuja luta ecoou das cercanias do Pici e evoluiu para o mundo, inaugurando uma nova fase da escrita feminina.

E acertou em cheio. Se para Emília, de Monteiro Lobato, bastaram as pílulas do Dr. Caramujo para começar a falar e expor suas ideias, para Rachel bastaram um lápis, um caderno e a luz fraca de um lampião, iluminando as madrugadas silenciosas no chão do Pici, acrescidos de tudo que ouviu, leu e vivenciou.

Rachel de Queiroz foi/é escritora que sintetizou, em seus escritos e em sua experiência pessoal, as dificuldades de gênero apontadas em toda a história da luta das mulheres, que foram, a passos lentos, tornando-se passíveis de discussão. Dessa forma, o eixo norteador de minha escrita, para a primeira parte deste capítulo, é a reflexão sobre as dificuldades de se ser mulher e escritora no século XX.

1.1 – Ser mulher e escritora na primeira metade do século XX

Certamente Deus criou as mulheres para um melhor fim, que para trabalhar em vão toda sua vida (FLORESTA, Nísia. Direitos das mulheres e injustiça dos homens, 1832)

A mulher que nasceu e se criou nos anos finais do século XIX e nos primeiros do século XX não foi educada para ser escritora. Ao contrário, a pouca formação que recebia não tinha o intuito de fazê-la dominar a pena e com ela permanecer na história através dos escritos que pudesse produzir, mas o de se apresentar bem ao lado do pai e, assim, conquistar o dote para a família, ou ao lado do esposo que se orgulharia em ter esposa que declamasse poesias nos salões da sociedade que frequentavam. É importante lembrar que as mulheres letradas desse período eram da classe média ou

alta e viviam nos núcleos urbanos. A mulher do povo não tinha acesso ao letramento e nem ferramentas para expor seus pensamentos, ou apoio financeiro para custear as publicações.

Contudo, a escrita dessas mulheres letradas, cultas ou não, aconteceu mesmo em número bem inferior à de autoria masculina. E, desde os primeiros registros de que se têm notícia, percebe-se que na escrita de autoria feminina há traços não encontrados na masculina. Nelly Novaes Coelho acredita que as escritas não podem ser distinguidas pela psicanálise tampouco pelas diferenciações estilísticas ou estruturais. O que as definirá, então, será a cultura em que o(a) autor(a) estiver inserido(a): “É através dessa perspectiva que, sem dúvida, podemos falar em uma *literatura feminina* e em uma *literatura masculina*, pois as coordenadas do sistema sociocultural ainda vigente estabelecem profundas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher” (COELHO, 1993, p. 15). A vivência feminina é, portanto, o que difere a escrita de autoria feminina. É a “escrevivência”⁷ o ápice dessa escrita.

Deixando por um momento a discussão sobre as diferenças entre escritas de autoria masculina e feminina, posso afirmar que a mulher brasileira sempre escreveu e escreve muito. Porém, sua atividade literária ficou, por muitas décadas dos séculos XIX e XX, sob a obscuridade, porque a maioria não ousava assumir a autoria de seus textos, uma vez que havia sempre o receio do preconceito. Há registros de uma mulher baiana, cuja identidade nunca fora revelada, que escrevera, em 1887, um opúsculo feminista intitulado *As Mulheres*⁸. As impressões que a autora deixa no texto sinalizam que se tratava de senhora da alta sociedade, de formação intelectual e convívio social privilegiados, que conhecia várias línguas, inclusive o latim. Há pesquisas que confirmam que no século XIX havia mulheres que se dedicavam à escrita de textos de gêneros variados, entre elas as incluídas na publicação *Escritoras brasileiras do século XIX*⁹, organizada por Zahidé Lupinacci Muzart, que descobriu cinquenta e duas mulheres do referido século que: “[...] escreveram muito e abordaram todos os

⁷ Conceição Evaristo cunhou o termo em seu artigo “Da grafia de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita” (ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*, 2007).

⁸ In: PRADA, Cecília. *A pena e o espartilho*, 2010, p. 29.

⁹ Essa obra é composta por três volumes, contemplando a escrita de autoria feminina do século XIX ao XXI, contendo cada um mais de novecentas páginas.

gêneros: das cartas e diários, dos álbuns e cadernos aos romances, poemas, crônicas e contos, dramas e comédias, teatros de revista, operetas, ensaios e crítica literária” (MUZART *apud* PRADA, 2010, p. 29)¹⁰.

Embora o levantamento feito pelas pesquisas mostre um quantitativo expressivo para um período em que a comunicação e o registro eram extremamente precários, nota-se que o número de escritoras citadas pelos críticos de renome dos séculos XIX e XX era mínimo. A título de ilustração, cito a *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), de Alfredo Bosi, na qual o crítico não conseguiu citar mais que quatro nomes femininos nascidos antes de 1900: Francisca Júlia, Gilka Machado, Auta de Sousa e Narcisa Amália – todas poetisas, e nenhuma romancista. Nas publicações de Sílvio Romero e José Veríssimo, a escritora simplesmente não aparece, o que, no caso de Sílvio Romero, é estranhíssimo, pois há registro de prefácios escritos por ele em livros de algumas autoras.

Virando a página do século, encontro Rachel de Queiroz, nascida em 1910, ano do nascimento de Patrícia Galvão, a Pagu, dois anos após a morte de Machado de Assis. Rachel de Queiroz, assim como Nísia Floresta e Júlia Lopes, contribuiu de forma incisiva para a discussão sobre o lugar da mulher no espaço social brasileiro.

Nasceu aos dezessete dias do mês de novembro de 1910, em Fortaleza, no antigo número 86 da Rua Senador Pompeo. Primeira filha do casal Daniel Queiroz e Clotilde Franklin, descende, pelo lado materno, da estirpe dos Alencar e, pelo lado paterno, da família dos Queiroz, cuja história se confunde com a da própria região em que tem origem: Quixadá. Rachel herdou o nome da avó paterna, que por sua vez o herdara de avó famosa, Bárbara de Alencar – também avó de ilustre representatividade das letras nacionais, o escritor José de Alencar –, que lutara bravamente com marido e filhos na Confederação do Equador. Encontrando-se viúva aos quarenta e cinco anos, Dona Bárbara passa a gerenciar os bens deixados pelo marido, contando com a ajuda dos filhos. A herança de luta e bravura vai permear a

¹⁰ Outra pesquisa em andamento que confirma a produção intensa das mulheres brasileiras entre os séculos XIX e XX é realizada pelo grupo de pesquisa Mulheres em Letras, da Fale/UFMG, sob a coordenação da Profa. Dra. Constância Lima Duarte e o grupo CLEPUL, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A pesquisa enfoca a contribuição feminina de mulheres brasileiras no *Almanaque de Literatura Luso-Brasileira*, publicado entre 1851 e 1932. Já foi constatada a participação de mais de oitocentas autoras de todos os estados brasileiros.

descendência da autora que, anos mais tarde, publicará uma crônica na revista *O Cruzeiro* – “Falando em Revolução Francesa”–, em que ressalta a peculiaridade de que não houve um único entre os seus dezesseis tataravós, Queiroz e Alencar, que não fosse morto, perseguido, fugitivo, ou encarcerado naquele agitado período de 1817 a 1824 no Nordeste.

O pai de Rachel era magistrado e fazendeiro na cidade de Quixadá, para onde foi levada a menina recém-nascida, aos quarenta e cinco dias. A viagem foi a cavalo e, a partir daí, a vidinha que se formava no meio daquela natureza crua da Fazenda do Junco, distante dezoito quilômetros do centro de Quixadá, ia se alternando com estadias na cidade.

Em 1913, a família retorna a Fortaleza, acompanhando o chefe da casa, que fora nomeado promotor. Contudo, as benesses do cargo não atraem o velho Queiroz, que o abandona e ingressa na carreira de professor, lecionando Geografia no Liceu, onde permanece até 1915. Nesse período, pai e filha estreitam os laços, e ela recebe ensinamentos importantes, como andar a cavalo, nadar e ler. E o aprendizado se dá também pela leitura dos clássicos. Rachel conta, em entrevista, que lera *Ubirajara*, romance de José de Alencar, aos cinco anos de idade, “obviamente sem entender nada” (NERY, 2002, p. 87), segundo a própria autora.

Em 1915, sofrem com a grande seca, da qual Rachel não guarda lembranças, mas registra os relatos dos familiares que a vivenciaram intensamente. É dessas lembranças que Rachel se valerá adiante, para o primeiro voo literário de fôlego. Ainda junto à família vive a experiência de morar no Rio de Janeiro e em Belém, retornando depois para Quixadá.

Desconfiada da precariedade dos ensinamentos religiosos dispensados à neta, D. Rachel solicita a ela que faça o sinal da cruz. É prontamente atendida, mas a menina o faz com a mão esquerda, horrorizando a avó, que obriga o filho a matriculá-la imediatamente no colégio de freiras francesas Imaculada Conceição¹¹, em Fortaleza. Uma das irmãs, encarregada de fazer o teste de enquadramento de Rachel, opta pela Geografia e lhe pergunta como deveria fazer para dar a volta ao mundo. A menina, fiel leitora de Júlio Verne, dá uma resposta que denota conhecimento e ao mesmo tempo

¹¹ Aquele que serviu de espaço ficcional para o romance *As três Marias* (1939).

atitude: “A senhora quer ir pelo estreito de Magalhães ou pelo Canal de Panamá?” (NERY, 2002, p. 45). Conclui, em 1925, o Curso Normal, mas retorna à fazenda decidida a não exercer a profissão de professora, pois preferia dedicar-se à leitura e à escrita. Encontra na mãe, que era atualizada em relação aos lançamentos literários, não só brasileiros, mas também estrangeiros, a principal incentivadora; pôde se faltar também dos clássicos da literatura universal; passeou entre Eça de Queirós, Balzac, Zola, Dostoiévski e Jane Austen, autores que a inspiraram muito em todos os anos de sua produção escrita, traduzindo-os na posteridade.

1.2 – Rachel de Queiroz – a escritora

Grande euforia toma conta dos corações juvenis em Fortaleza no momento em que se anuncia a escolha de Suzana de Alencar Guimarães como Rainha dos Estudantes, em janeiro de 1927. Maior furor ainda se dá quando chega à redação do jornal *O Ceará* um artigo que critica de maneira enfática a importância do concurso, reduzindo a celebração à categoria de supérfluo. Iniciam-se então as conjecturas sobre a autoria do artigo, logo descoberta por haver, no selo, o carimbo da Estação do Junco, local onde Rachel de Queiroz morava com a família naquela época. Uma vez desvendado o mistério da autoria, o redator do jornal, Sr. Júlio Ibiapina, convida Rachel a integrar o grupo de colaboradores do periódico. A essa mocinha de 16 anos foi entregue, com remuneração, a página do “*Jazzband*” do jornal *O Ceará*, conhecido por ser anticlerical. Lá, ela teve como função organizar, selecionar colaboradores e, claro, escrever crônicas, poemas e artigos.

É com o pseudônimo de Rita de Queluz que Rachel de Queiroz assina os primeiros escritos enviados para o jornal *O Ceará* em meados de 1927. Nenhum dos referidos textos recebeu edição; a própria autora viria a explicar, posteriormente, que “não mereciam, eram muito ruins” (QUINTELLA, 1970, p.32). Rachel nasce, literariamente, com a publicação de *O Quinze* (1930), e isso não se discute, porém não há como desconsiderar os escritos jornalísticos da autora anteriores a essa data, aos quais Cecília Maria Cunha chama de “laboratório para elaboração ficcional” (CUNHA, *apud*, CAMINHA, 2010 p. 45). E faz sentido, pois foi nesses primeiros escritos que a

escritora desenvolveu recursos e técnicas para a escrita literária e planejou assuntos que retornariam à sua obra. É, portanto, o período de gestação da autora.

Surge, no ano de 1927, uma narrativa em folhetim, *A história de um nome*¹², composto por sete capítulos e considerado pela autora “uma droga”. Não há, realmente, uma elaboração artística primorosa, mas a brincadeira a que se propõe – contar em cada capítulo a história de uma personagem popular, relevante ou monumental, cujo nome é Rachel, começando pela personagem bíblica – já traz a centelha da ficcionalidade que transita entre as várias heroínas “Rachel”, em cuja história coletiva há muito de pessoal. Nesse texto, a autora antecipa o tema que marcará sua produção literária do começo ao fim: a mulher no espaço literário. É, indiscutivelmente, um ensaio para suas representações femininas mais complexas, como Conceição, Noemi, Guta, Dôra e Maria Moura. Ou seja, ao criar, passeando por importantes momentos da história da humanidade e revisitando em sua ficção as personagens femininas desses momentos, Rachel inicia o desenrolar do seu novo projeto criativo por um fio chamado Conceição, cuja essência será uma valiosa contribuição para a construção da imagem da “Nova Mulher” (PINSKY, 2012, p. 245), debate que já começara no final do século XIX e entrou pelo século XX na ordem do dia.

Em agosto de 1930, lança *O Quinze*, impresso pelo Estabelecimento Graphico Urânia, em edição financiada pela família. A obra não encontrou sucesso entre os críticos cearenses, entretanto, ao chegar às mãos de Augusto Frederico Schmidt, no Rio de Janeiro, obteve o reconhecimento merecido. Schmidt foi o primeiro nome de peso a reconhecer a importância do texto e a inovação que a obra traria à literatura brasileira, dedicando-lhe um artigo, intitulado ““Uma revelação – *O Quinze*”, publicado no jornal *Novidades Literárias*, no dia 18.08.1930” (ACIOLI, 2003, p. 58) e, com isso, dando um salto à frente dos críticos de sua época.

É certo que *O Quinze* não fora o primeiro texto a desfiar as agruras daqueles que vivem à mercê do tempo. Em 1928, José Américo de Almeida havia lançado *A bagaceira*, mas nessa obra a seca é retratada meramente como paisagem do sertão, e não como personagem cujas ações interferem na vida dos que habitam esse espaço. Em termos literários, a seca nasceu com *O Quinze* e, com ele:

¹² O folhetim foi escrito após a leitura da obra *Os Maias* (1888), de Eça de Queiroz. É da mesma época a peça de teatro *Minha prima Nazaré*, que também não teve grande repercussão.

[...] o romance regionalista, que se constituiria num dos gêneros mais populares do Brasil, teria realmente o seu começo, em conteúdo e forma, no pequeno-grande romance de Rachel de Queiroz. Em todos os sentidos, uma obra-prima, continuada mais tarde nos melhores momentos de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, a santíssima trindade do nosso romance regional (CONY, *apud*, DE FRANCESCHI, 1997, p. 16).

A publicação da primeira obra de Rachel provocou surpresa, principalmente nos homens que representavam as letras nacionais. O comentário mais curioso é aquele de Graciliano Ramos já mencionado antes. Posteriormente, o autor recorda-se do equívoco e comenta: “*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” (RAMOS, 1962, p. 29).

A dúvida quanto à assinatura da obra é compreensível se levarmos em conta que não era normal, para os padrões da época, uma escrita de autoria feminina que discutisse questões tão ácidas com certa economia de linguagem, tornando-a seca tanto quanto o espaço que motiva seu conteúdo. Heloísa Buarque de Hollanda avalia a escrita racheliana como “antibarroca, avessa a qualquer demagogia no moderno romance brasileiro” (HOLLANDA, *apud*, DE FRANCESCHI, 1997, p. 103). É notória essa intenção, uma vez que a própria autora adverte a Ary Quintela (1970), em entrevista, que, ao fazer a revisão do livro para a segunda edição, subtraiu mais de cem palavras, sendo a grande maioria da classe dos adjetivos. Essa declaração confirma o esmero com a linguagem, que prima pela valorização do modo particular nordestino de articular-se oralmente, enraizando-se na tradição oral sertaneja, mas sem os exageros próprios de seus antecessores e sem os caboclos que estereotipam a alteridade sertaneja.

Davi Arrigucci Jr., no artigo “O sertão em surdina”, afirma que o livro traz como novidade a “virada de perspectiva literária”, convertendo a personagem feminina em sujeito da narrativa e não em objeto, surpreendendo pelo gênero e por estar enraizado na tradição nordestina, “[...] marcada pela experiência, pelo modo de ser e pela tradição oral da vida cearense” (ARRIGUCCI JR. 2010, p. 88).

A linguagem próxima da oralidade vem simples e livre. A narrativa é feita em terceira pessoa, chegando ao discurso indireto livre, “[...] próximo ao monólogo interior – as mesmas armas de que disporá Graciliano Ramos para contar por dentro a experiência de seus retirantes quase sem palavras, resumindo as suas *Vidas secas*” (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 95). Através de Conceição, Rachel esboça o perfil das demais personagens futuras, construindo-as vigorosas, livres e independentes. Parafraseando Euclides da Cunha, a autora faz-nos crer que a mulher sertaneja é, antes de tudo, uma forte. Tal postura inscreve sua obra na tradição que discutirá a colocação da mulher num papel que não era o dela, pois “[...] a força não é geralmente tida como caráter próprio e predominante da mulher, o que, por sem dúvida, não é afirmar que a mulher não possa ser forte e corajosa, nem tão pouco que o homem em muitas circunstâncias não seja mais fraco que a mulher” (LANDRIOT, 1877, 3).

E essa fortaleza vai sendo desdobrada, acrescida gradativamente de romance em romance. Curiosamente, não são apenas as protagonistas que seguem esse fio; as personagens secundárias também acionam a trama. Não há presença masculina que as supere em nenhum dos sete romances. Mário de Andrade disse certa vez que, nas construções de Rachel de Queiroz, as mulheres são sempre fortes, enquanto os homens quase sempre fraquejam (ANDRADE, 1972, p. 115-119). Não posso concordar de todo com a afirmação do crítico, pois quando penso na obstinação de Vicente em *O Quinze* (1930), na solidão de João Miguel em *João Miguel* (1932) ou na força de Lampião em *Lampião* (1953), não vislumbro construções que fraquejaram. O que ocorre é que na ficção racheliana as mulheres se destacam por sua força moral e física, sombreando, portanto, a figura masculina. E não há como negar essa supremacia, pois:

As mulheres de Rachel são fortes sim, como é forte seu estilo simples e direto, calcado na oralidade nordestina, e como são fortes seus diálogos, às vezes duros e ríspidos, da mesma forma que o mundo retratado. São mulheres fortes, mesmo quando choram, adoecem ou morrem de parto... (DUARTE, 2005, p. 110)

Embora sejam aqui abordados mais detidamente cinco romances de toda a extensa obra da autora, impossível não citar outros textos cuja estrutura também se pauta na discussão do espaço feminino. Por isso, na apresentação dos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1997) dedicado à escritora, o editor afirma que “Rachel de

Queiroz, é inegável, ajudou a consagrar, a um só tempo, duas literaturas: a regionalista (mas de expressão universal) e a feminista” (DE FRANCESCHI, 1997, p. 8).

João Miguel, publicado em 1932¹³, é o único que traz nome masculino no título. A trama inicia-se com o crime cometido pelo personagem e sua consequente perda de liberdade. Essa perda será o vetor das reflexões de João Miguel, que se vê traído pela cachaça e pelo amor. Contudo, a autora, no desenrolar da história, vai humanizando o personagem de maneira inesperada, levando-o a “um estatuto de sensibilidade em tudo oposto aos rompantes do macho movido a álcool” (DUARTE, 2005, p.110) e, principalmente, um macho das primeiras décadas do século XX, quando as feministas ainda estavam às voltas com o sufrágio feminino, que no Brasil, só veio no ano de publicação da obra.

Apesar dessa postura masculina, quem surpreende na obra é Santa, esposa de João Miguel, que desconstrói a figura de mulher padrão, uma vez que age de acordo com seus instintos sexuais e não os reprime. Entretanto, ela não é construída como prostituta, como provavelmente seria vista na época, mas como mulher que não tem vergonha de sua libido.

Nota-se, na escrita, certo amadurecimento da autora, já iniciado no primeiro romance, quando cria uma protagonista que diz ter horror ao casamento. Embora Conceição e Santa sofram com suas escolhas, elas são importantes, pois ambas buscam a liberdade que só se efetivará, para cada uma delas, se fizerem o que lhes ordena o coração e não as convenções sociais. Observa-se entre as duas personagens, certo diálogo. Não há culpa nessa postura, ao contrário, “essa elevação da mulher é revolucionária para a literatura da época, ainda vizinha da tradição das sinhazinhas românticas ou das adúlteras culpadas do romance naturalista” (DUARTE, 2005, p. 109). Ao prefaciar a 7ª edição da obra, Tristão de Athayde afirma, inclusive, que *João Miguel* é um aprimoramento de *O Quinze* e que, nesse texto, a obra se desprende do seu criador:

¹³ O estilo e o mundo de crimes e cenas sombrias criados por Dostoievski encantaram Rachel, que se vale desse encantamento para criar o personagem João Miguel. Vivia, nessa época, cercada pelos caboclos da fazenda e foi entre eles que encontrou os traços de seu novo personagem, um homem que matou outro quando estava bêbado, foi preso, permaneceu alguns anos na cadeia sofrendo a traição da esposa até ser solto. Para escrever o texto, fez, ainda, pesquisa de campo na cadeia do Pituí, em Baturité, onde se passa a trama, e na cadeia de Fortaleza. Além da pesquisa, há muitas referências aos trâmites da Advocacia, provavelmente, advindos dos conhecimentos do pai da autora.

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).

Quando publicou *João Miguel*, Rachel teve que romper com o Partido Comunista, no qual militava, pois os manuscritos da obra não agradaram aos colegas de partido. Para eles, era inadmissível que um operário assassinasse outro. Exigiram que reescrevesse essa parte, mas ela não obedeceu. Ao contrário, além de nada retirar do texto original, rompeu com o partido. Essa postura evidencia a autonomia intelectual e liberdade de criação da autora, uma vez que não se deixou cercear pelas exigências partidárias que não coadunavam, pelo menos nesse aspecto, com seu pensamento.

Caminho de pedras, terceiro romance, lançado em 1937, trabalha com a discussão política de maneira direta. Os romances anteriores também tratam da questão política, porém de maneira velada. Em *Caminho de pedras*, o debate é político e insere a mulher na militância, fazendo-a participativa da célula partidária e, claro, de uma célula partidária comunista. Noemi é a protagonista e sua determinação política sobressai à do marido. Contudo, o que a marca não é sua ideologia, mas o preconceito que a cerceia quando se envolve amorosamente com o companheiro de partido e decide abandonar o marido para viver esse amor. A liberdade que almeja era impensada para a mulher de seu tempo. Nas palavras de Olívio Montenegro “a desigualdade social da mulher” (MONTENEGRO, 1938, p. 8) gravitará em torno de toda a trama. A questão social e política vai permear a questão de gênero que ali se insere, mas a discussão mais importante é aquela que se refere aos espaços ocupados e/ou oferecidos à mulher na década de 1930. O título do livro, associado a seu enredo, não é escolha aleatória, ao contrário:

[...] trata-se de um romance sobre a organização partidária no Ceará e suas engrenagens autoritárias. Embora desvie-se do flagelo da seca, permanece com a sua raiz nordestina voltada para as questões sociais e tendo como expoente máximo a discussão do papel da mulher na sociedade em que se insere (ABREU, 2011, p.17).

Heloísa Buarque de Hollanda destaca que a trilogia representada por *O Quinze*, *João Miguel* e *Caminho de pedras* legitima “a habilidade no desenho, desafiando invariavelmente a lógica patriarcal desta primeira metade do século XX” (HOLLANDA, 1997, p. 104).

Faz-se mister esclarecer que há outras publicações anteriores à referida obra que também trouxeram a discussão política e de gênero para o texto literário, porém nenhuma tratou da questão com tanto realismo e tamanha propriedade, sem cair nas armadilhas dos estereótipos. Noemi assumiu suas escolhas e não se lamuriou. Também não foi escolhido o destino certo para a mulher que desse “o passo em falso”, ou seja, a prostituição e a conseqüente marginalização. Sua saga encerra-se com uma caminhada ladeira acima, absolutamente só, conforme é o destino das mulheres criadas por Rachel.

As três Marias, publicada em 1939, é o quarto romance da autora cearense. A década que se encerra é aquela em que sua produção romanesca esteve em fase mais produtiva, pois, dos sete romances, quatro foram publicados na década de 1930. A autora inicia a narração em primeira pessoa, foco narrativo que acompanhará os demais romances. A história se passa, em boa parte, em um colégio interno para onde foi enviada, pela família, a narradora-personagem Maria Augusta, a Guta. Lá, ela encontra Maria da Glória e Maria José e, unidas, formam o grupo das três Marias¹⁴.

Cada Maria traz, à sua maneira, as dificuldades impostas por serem mulheres, a começar por Guta, cuja família contava com um terceiro elemento, a madrasta. A mãe de Guta morrera ainda jovem e o pai casara-se com uma prima que trabalhava para aumentar a distância entre pai e filha. Sobre essa obra, Adonias Aguiar 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” (AGUIAR FILHO, 1969, p. 88). Embora o texto não explicita a cidade em que se encontra o colégio, deixa pistas de que é Fortaleza, onde fica o colégio Imaculada Conceição, em que Rachel estudou.

¹⁴ Há uma nítida semelhança entre *As três Marias* (1939) e a obra de Lygia Fagundes Telles, *Ciranda de pedras* (1954), que também reúne três moças em um pensionato, cada uma representando uma opção de vida para a mulher de seu tempo.

A escrita singular da obra recebeu comentários elogiosos de Mário de Andrade, que a destaca como beleza “límpida” e associa essa fase de escritura dela como um período de cristalização da sua arte. Ressalta ainda que “[...] o impressionante nessa cristalização é que a romancista se liga, com este livro, a uma das mais altas dentre as nossas tradições romanescas, a de Machado de Assis” (ANDRADE, 1972, p. 115).

É o livro em que se nota o aprofundamento da autora em questões que abordam frontalmente a temática do feminino e um teor autobiográfico mais acentuado.¹⁵ Nos romances anteriores, as necessidades e dificuldades da mulher são elencadas, mas não com o tom de denúncia; em *As três Marias*, a questão se amplia, emergindo através de cada uma das protagonistas que representam os problemas que assolavam a sociedade brasileira. Maria Augusta é aquela que “personifica, na primeira metade do século passado, a ação corajosa da mulher brasileira para tornar-se dona do seu destino e construtora do próprio futuro” (CAMINHA, 2010, p. 16). Assim, a publicação, além de ser um romance de formação, é um texto de emancipação feminina.¹⁶

A falta de mobilidade das protagonistas é uma metáfora para a condição da mulher da época, sempre encerrada, fisicamente, nos limites do colégio e daquele espaço em que educação e religiosidade convivem harmoniosamente: “No microcosmo do internato, onde elas se conhecem, estão representados vários aspectos da condição feminina, como a repressão sexual e a falta de perspectivas existenciais” (XAVIER, 2010, p. 58). Após o término das aulas, havia o retorno ao lar, entretanto esse retorno não é a tradução da liberdade, mas a confirmação de que o espaço feminino não era o externo, e sim o do lar. Foi a primeira obra de Rachel a ser traduzida para outro idioma, por Fred Ellison, em edição norte-americana de 1963, ilustrada por Aldemir Martins, e a merecer uma versão televisiva¹⁷.

O galo de ouro, romance escrito em quarenta e cinco capítulos publicados inicialmente na última página da revista *O Cruzeiro*, fora produzido em um único fôlego, na pressão semanal que sofre todo escritor que se dedica ao trabalho em

¹⁵ As três personagens são a própria Rachel, a amiga Alba Frota e outra amiga, chamada Ondina.

¹⁶ Conceito do Prof. José Aderaldo Castello (*apud* CAMINHA, 2010, p. 16).

¹⁷ Em 1980, a Rede Globo de Televisão lançou uma novela no horário das 18h, inspirada em *As três Marias*. De toda a sua obra, dois romances foram usados em novela, dois traduzidos para o cinema (*O Quinze* e *Dôra, Doralina*) e um para uma minissérie (*Memorial de Maria Moura*). Essas versões popularizaram muito os títulos de Rachel de Queiroz.

jornais e revistas. O primeiro capítulo foi publicado em 1950, por encomenda, uma vez que o editor da revista, Júlio Ibiapina, sugerira à autora que escrevesse um romance urbano para cobrir essa lacuna temática em sua obra. Rachel gostava de recordar que aceitou a “encomenda” porque estava necessitada de recursos para fazer a sonhada viagem à Europa e que os rendimentos obtidos com o texto foram totalmente investidos nessa viagem, a primeira feita com Oyama, seu segundo marido, ao antigo continente. Entretanto, a publicação em livro só veio a acontecer em 1985, pela Editora Siciliano.

É o primeiro romance cujo espaço ficcional não é o sertão. Contudo, o ambiente não é glamouroso, como o leitor desatento e sem intimidade com a singeleza própria da escrita de Rachel pode imaginar. É a Ilha do Governador o local escolhido por ela para morar, uma vez que toda a sua vida profissional, nessa época, encontrava-se fora da terra ressequida, para a qual retornava sempre que podia para abastecer-se de inspiração e energia, só possíveis pelo contato com a terra e com aquele sol escaldante. Privilegia a periferia carioca, caracterizada por mães de santo, terreiros, policiais e bicheiros. É um texto que não foi ainda explorado como foco principal em nenhum trabalho de fôlego da crítica acadêmica. Encontram-se apenas citações, passagens em artigos, teses e dissertações.¹⁸

Há um intervalo de trinta e seis anos entre a publicação de *As três Marias e Dôra, Doralina* e de dez anos entre esse último e *O galo de ouro*.¹⁹ Em *Dôra, Doralina*, de 1975, Rachel retoma a temática da seca sertaneja, agora mesclando-a com a paisagem urbana, em um espaço bem conhecido pela autora: a Ilha do Governador, no Rio de Janeiro. A retomada não é só temática, mas também um retorno ao gênero romance, deixado de lado por muitos anos. Durante esse tempo, dedica-se à escrita de inúmeras crônicas cuja rentabilidade garantia-lhe a subsistência, a duas peças teatrais que publicou – *Lampião* (1953) e *A Beata Maria do Egito* (1958). E são essas

¹⁸ Há dois artigos importantes que privilegiam a obra. Um de Osmar Pereira Oliva, “Rachel de Queiroz e as contradições do feminino – entre a independência e a conformação” (2012), e outro de Francisco Geimes de Oliveira e Liduína Maria Vieira Fernandes, “A construção da personagem Mariano no discurso literário em *O Galo de ouro*, de Rachel de Queiroz” (2012).

¹⁹ Alguns críticos referem-se a esses hiatos, lembrando-se do intervalo entre a publicação de *Sagarana* (1946) e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Essa lembrança é pertinente, uma vez que ocorreu de fato e também porque denota a necessidade de uma autora, de um autor, maturar sua escrita, aguardando o tempo certo de que toda produção que se preze depende para se tornar pública e, quem sabe, universal.

publicações, especialmente as crônicas, que me fazem acreditar que a dedicação a elas dá-se pela necessidade aliada ao gosto pelo gênero, sem dúvida, e não que tenha havido um abandono do romance. Encontro muitos elementos para justificar isso nas crônicas que, em número considerável, tratam de questões que foram desenvolvidas nos dois últimos romances – *Dôra, Doralina* e *Memorial de Maria Moura* (1992). O diálogo entre elas e os dois romances anteriormente citados estabelece-se pelo tema, pelo espaço e pelo modo como a mulher é construída: uma agente que intervém com espírito de luta e não uma mera espectadora das dificuldades sertanejas. Ainda é importante salientar que esse diálogo também ocorre entre o penúltimo romance e *O galo de ouro*²⁰.

O livro inclui o Nordeste e o Rio de Janeiro, retomando o cenário nordestino que a inspirou em praticamente todas as criações e que nunca abandonou em nenhum dos gêneros com os quais trabalhou. A junção dos dois cenários resultou no “[...] soberbo *Dôra, Doralina* que, segundo parece, desnor-teou 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).

No artigo, “Rachel de Queiroz – escritor profissional”, o crítico Gilberto Amado dá ênfase ao trabalho que a autora faz com a realidade, destacando que “[...] ela vê a realidade, sabe ver a realidade [explorando-a], quebrando-lhe a crosta, indo-lhe ao âmago [...] para o leitor [...] profissional” (AMADO, 1989, p.20).

É no momento em que está com *Dôra, Doralina* recém-publicado que Rachel é escolhida para ocupar a cadeira número 5 da Academia Brasileira de Letras, no dia 4 de agosto de 1977, tomando posse no dia 4 de novembro do mesmo ano, tornando-se a primeira mulher a ter essa distinção²¹.

[...] estabeleceu que “só poderão ser membros da ABL os brasileiros natos”, sentença cuja interpretação ortodoxa por parte dos acadêmicos desafiou as regras mais elementares da concordância gramatical ao definir que a flexão masculino plural da palavra “brasileiros” não incluía o conjunto feminino (brasileiras) + (brasileiros) (HOLLANDA, 2010, p. 69).

²⁰ As articulações entre as crônicas e os romances serão exploradas no segundo capítulo.

²¹ Uma curiosidade é o fato de a autora ter morrido no mesmo dia e mês de sua posse, no ano de 2003. Outras mulheres já haviam sido indicadas para a ABL, uma chegou até a lançar candidatura. Trata-se de Amélia Bevilacqua, poetisa e esposa do acadêmico e jurista Clóvis Bevilacqua.

A sua inscrição foi, portanto, a que desmistificou a questão gramatical em torno da nomeação de mulheres na ABL.

Por ocasião do lançamento de *Dôra, Doralina*, o crítico Lausimar Lans escreve um texto para o suplemento literário do *Jornal Minas Gerais*, em que destaca a importância da escrita de Rachel para a compreensão da realidade nordestina e o resgate da cidade do Rio de Janeiro. Nessa obra, “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).

Dôra busca a liberdade pelo casamento, mas, ao ver-se livre antecipa a vida errante e livre de Maria Moura. Portanto, aquela é uma prévia para esta, que se livra das amarras impostas pela herança patriarcal da qual, ainda hoje, nem todas as mulheres conseguiram se desvencilhar. Entretanto, a representação feminina nas obras ainda é dominada pelo masculino, uma vez que, para creditarem poder a si, essas mulheres precisam agir como homens.

No *Dicionário de escritoras brasileiras* (2002), 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 1945 a 1975, na última página da revista *O Cruzeiro*, tornando-se um dos nomes mais conhecidos e queridos da crônica jornalística brasileira” (COELHO, 2002, p. 551).

Memorial de Maria Moura é o seu texto mais extenso. Os romances vão se avolumando: *João Miguel* supera *O Quinze* em páginas; *Caminho de Pedras* é mais volumoso que *João Miguel* e assim sucessivamente, até o último que tem mais de quinhentas páginas. Ao passo que alcança essa progressão, a autora utiliza o recurso do *flashback*, os movimentos recorrentes, as estruturas circulares de que trata Lígia Chiappini (2002). A consequência é a complexidade das personagens que aumentará progressivamente, assim como a extensão dos livros. Exceção feita a Maria Moura, todas as protagonistas fazem o movimento de ir e vir do sertão para a cidade, mas sempre ficando o pé no sertão. Esse movimento lembra o próprio movimento da autora, que migrava para a cidade, mas refugiava-se, como que para carregar sua força, em sua fazenda, que tinha o sugestivo nome “Não me deixes”.

Maria Moura é quem assume com mais intensidade o papel de mulher cuja liberdade se faz pela sombra masculina, pois corta os cabelos num ritual de travessia e passa a usar as roupas do pai, simbolizando o resgate, não só da memória paterna, como também o da tradição masculina. A única forma de poder para as mulheres de Rachel é pela força, sem apelo à sensualidade. Não há nenhuma construção feminina racheliana que prime pela exploração do corpo ou do sexo, ao contrário, todas são contidas, buscam o prazer, a alegria, mas fugindo do estereótipo de mulher rústica, pronta para o prazer carnal. Há uma exceção, Maria Moura, que herdou de Santa e Noemi a vivência sexual intensa, cuja vida livre é permeada pelo prazer sexual, desde que escolhido por ela o momento e a pessoa, mais uma atitude que a aproxima do masculino.

Com essa obra, Rachel recebeu prêmios importantes, como o prestigioso “Prêmio Juca Pato” e o internacional “Prêmio Camões”, ambos em 1993. Passados dezoito anos do lançamento de *Dôra, Doralina*, Rachel de Queiroz retomava a escrita de um romance, revigorando a temática feminina, tendo a paisagem nordestina como cenário, embora não exista no texto uma definição da localidade em que as ações se desenrolam. São feitas menções a lugares em todo o Nordeste e no Centro-Oeste. Em conversa com Maria de Lourdes Dias Leite Barbosa, Rachel afirma que o Limoeiro e a Serra dos Padres, dois espaços centrais na narrativa, localizam-se na região Centro-Oeste (BARBOSA, 1999, p. 74).

Antônio Houaiss classificou como “arqueologia verbal” o trabalho de Rachel no que tange à exploração da linguagem sertaneja, devido ao reduzido número de vocábulos regionalistas 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 mencionadas nas passagens dos discursos indiretos aparentes (HOUAISS, 1992, p. 4-6).

Memorial de Maria Moura é um romance aclamado pela crítica e um dos mais explorados pela crítica acadêmica em dissertações e teses em várias áreas do conhecimento e não apenas no âmbito dos estudos literários. Há estudos das áreas de Psicologia, História, Linguística, Sociologia e até Culinária que utilizam os textos de

Rachel de Queiroz como arcabouço para a discussão de ideias, o que evidencia para além do prazer da leitura, ainda sentidos diversos – até mesmo utilitários – que emanam das criações dessa importante escritora da Literatura Brasileira. Porém, há alguns ainda pouco estudados, como *O galo de ouro* e boa parte das crônicas, que ainda se encontram apenas nos exemplares de jornais arquivados nas melhores bibliotecas nacionais e internacionais. Uma justificativa para a questão talvez seja o fato de Rachel ser mais conhecida como cronista e esse tipo de produção não ter sido muito procurado por pesquisadores dos anos de 1970, período em que os estudos de pós-graduação tiveram início aqui no Brasil. A crônica e, portanto, os cronistas, ficava(m) “ao rés do chão”, para usar a expressão de Antonio Candido. (1992, p 18). Não se pode, contudo, negar que há escritos que fogem da esfera cronística e da temática do regionalismo, e que são de suma importância para que se conheça o pano de fundo da sociedade brasileira em boa parte do século XX. Há, portanto, um manancial de possibilidades que se encontram em aberto na obra da autora cearense, esperando pelas lentes atentas de pesquisadores.

Comprovam essa ideia os prêmios e títulos que recebeu: Prêmio Fundação Graça Aranha, em 1931, para *O Quinze*; Prêmio Sociedade Felipe d’Oliveira, em 1939, para *As três Marias*; Prêmio Saci, de *O Estado de São Paulo*, para a obra *Lampião*; Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto da obra, em 1957; Prêmio Teatro, do Instituto Nacional do Livro, e Prêmio Roberto Gomes, da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro, para a obra *A beata Maria do Egito*, em 1959; Prêmio Jabuti de Literatura Infantil, da Câmara Brasileira do Livro (São Paulo), para *O menino mágico*, em 1969; Prêmio Nacional de Literatura de Brasília para o conjunto da obra, em 1980; foi a primeira mulher a integrar a galeria de vencedores do Prêmio Moinho Santista de Literatura, em 1996; título de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Federal do Ceará, em 1981; Medalha Mascarenhas de Moraes, em solenidade realizada no Clube Militar, em 1983; Medalha Marechal Rio Branco, do Itamarati, em 1985; Medalha do Mérito Militar no grau de Grande Comendador, em 1986; Medalha da Inconfidência, do Governo de Minas Gerais, em 1989; Ordem Nacional do Mérito, em 1991; Título de *Doutor Honoris Causa*, em 1991; Título de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, em 2000.

Ainda no ano 2000, em novembro, ao completar 90 anos, Rachel foi homenageada pela Academia Brasileira de Letras com uma exposição intitulada “Viva Rachel”. A exposição contou com dezessete painéis e um ensaio fotográfico de Eduardo Simões, resumindo o que os organizadores chamam de “geografia interior de Rachel, suas lembranças e a paisagem que inspirou a sua obra”.

Entretanto, a crítica nem sempre foi favorável ao trabalho da autora. Heloísa Buarque de Hollanda refere-se a certa má vontade em relação à autora como “sombreamento” à obra dela, uma vez que os textos rachelianos ficaram esquecidos nas primeiras décadas dos estudos de pós-graduação no Brasil. Em alguns desses momentos, a postura de Rachel era de humildade e aceitação, conforme se pode observar no trecho de entrevista selecionado, publicado em *Cadernos de Literatura Brasileira* sobre a crítica do *Memorial*:

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 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 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 (DE FRANCESCHI, 1997, p. 24).

Elsie Lessa, escritora e cronista do jornal *O Globo* nos anos de 1992, “recebeu de presente de Rachel a 1ª edição do *Memorial*. Levou-o na bagagem para Portugal e, de lá, enviou uma crônica para o jornal inspirada na leitura do texto, na qual destaca a riqueza lexical e o esmero da autora na escolha de vocabulário tão sertanejo” (ABREU, 2011, p. 23). E ressalta: “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 *apud* ABREU, 2011, p. 24).

Em *Textos e contextos* (1995), Francisco Carvalho chama a atenção para a narrativa do *Memorial* e classifica a técnica usada pela romancista como “engenhosa”,

pois ela 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).

Mônica Raissa Schpun, no artigo “Lé com lé, cré com cré? Fronteiras móveis e imutáveis em *Memorial de Maria Moura*”, discorre sobre as semelhanças entre a Rainha Elisabeth I da Inglaterra (1533-1603), uma das três personalidades a quem Rachel dedica a obra, e Maria Moura: a orfandade, o aspecto guerreiro que utiliza na manutenção do poder, a lucidez e as escolhas amorosas. Esse artigo está no mesmo livro em que se encontra o artigo “Rachel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais”, de Lígia Chiappini, *Literatura e Cultura no Brasil – identidades e fronteiras*.

O artigo de Chiappini é um dos mais longos da fortuna crítica racheliana e de suma importância para todo aquele que pretende seguir pelas trilhas literárias de Rachel. Nele, a autora apresenta um verdadeiro inventário de questões sobre a ficção racheliana, incluindo o último romance. Para tanto, Chiappini recorre a 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” (CHIAPPINI, 2002, p. 153), fazendo-os dialogar com pesquisadores de outras áreas que também se interessaram pelo romance da década de 1930: “entre esses estão o sociólogo Sérgio Miceli, [...] a historiadora Rosa Maria Godoy Silveira e o historiador Durval Muniz de Albuquerque” (CHIAPPINI, 2002, p. 157).

Em *O regionalismo nordestino*, Rosa Maria Godoy Silveira trabalha a ideia de que há dois nordestes: um pobre, correspondente à atividade pecuária, e outro rico, correspondente à área canavieira, para os quais, utiliza as discussões de Gilberto Freyre e Djalma Menezes. Lígia Chiappini destaca que o Nordeste retratado por Rachel de Queiroz é o pobre que vive as agruras da sobrevivência, driblando a morte pela seca ou pela disputa de terras. Durval de Albuquerque, em *A invenção do Nordeste*, trata de forma mais direta a obra de Rachel de Queiroz, considerando-a como integrante de um grupo que se interessa pela construção de um futuro sem resquícios de um passado elitista, trabalhando o regional como uma referência para a literatura nacional. E destaca:

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. (ALBUQUERQUE *apud* CHIAPPINI, 2002, p. 163 e 164).

O repositório de que trata o autor se aplica à escrita de Rachel de Queiroz, uma vez que seu intento foi trazer, através de suas personagens, a realidade da vida sertaneja. Contudo, Albuquerque não contemplou a intenção da autora, uma vez que Rachel traz para seu texto a discussão do espaço feminino na sociedade brasileira, especialmente, no sertão cuja doutrina patriarcal sempre foi a regra.

Por isso, Lígia Chiappini classifica a leitura de Albuquerque como “desatenta e, no mínimo assexuada, para não dizer machista” (CHIAPPINI, 2002, p. 167). Propõe, então, apresentar a crítica às obras de Rachel de Queiroz feita por mulheres. Inicia aprofundando-se no artigo de Raissa Schpun, já citado, cuja temática são as escolhas amorosas de Maria Moura, seu confronto entre a entrega e a submissão, e a defesa da terra, para ela 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). Maria Moura segue a mesma linha das matriarcas que não assumiam uma relação amorosa, mas viviam-na clandestinamente sempre com alguém cuja força e poder fossem inferiores. Maria Moura só não contava com o imprevisto de se apaixonar por Cirino, destoando das 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 apaixonou pelo homem que a trai e que um dia terá que matar” (CHIAPPINI, 2002, p. 169).

Nicole Guenot Baranes, em *Presence de La Femme dans l'oeuvre romanesque de Rachel de Queiroz* (1979), faz uma leitura sistemática das figuras femininas de cinco romances de Rachel, excluindo apenas *O Galo de Ouro*. Embora ingênuo e linear, o texto de Baranes é pioneiro e importante, por conter conclusões preciosas sobre as personagens rachelianas, especialmente em relação à busca pela liberdade, que marca todas elas, sem exceção – mesmo que para isso tenham que abdicar da felicidade amorosa, entregando-se ao fatalismo, à ausência de um final feliz e, conseqüentemente, à solidão.

Além dos estudos aqui apresentados parcialmente, há as leituras acadêmicas sobre a obra da autora de *O Quinze*. Dentro desse mesmo percurso, e ainda mediante a tentativa de realçar os itinerários literários de Rachel de Queiroz, registrei, no Anexo I, as dissertações e teses produzidas sobre a vasta obra racheliana, que foi possível localizar, cuja temática percorre os gêneros literários da escritora. Foram defendidas quarenta e duas dissertações de Mestrado e dezenove teses de Doutorado entre o ano de 1988 a 2015²²

Os textos de Rachel de Queiroz – trabalho construído em mais de setenta anos de intensa escrita literária –, além de lhe render prêmios, homenagens, artigos e pesquisas acadêmicas importantes, antecipam, através das personagens femininas, especialmente as protagonistas, a postura nova que a mulher do século XX começa a assumir, sendo, portanto, uma contribuição incontestável. Diante desse percurso tracejado, este trabalho de pesquisa segue o seu propósito, partindo, agora, para a apresentação dos aspectos convencionais da tradicional sociedade patriarcal cuja rejeição permeia a vida das protagonistas construídas pela escrita racheliana. Para solidificar essa ideia, apresentamos as personagens com as quais nos interessa trabalhar.

1.3 – O Masculino/O Feminino nas personagens romanescas

Das cinco personagens aqui estudadas, quatro são nomeadas pelo nome Maria – Maria da Conceição, Maria Augusta, Maria das Dores, Maria Moura –, a exceção é Noemi, de *Caminho de pedras*. O nome é significativo, pois Maria é de origem hebraica e significa “senhora soberana”, e Noemi (ou Noêmia) também vem do hebraico e significa “suavidade, amenidade”. Na narrativa bíblica, Noemi é sogra de Ruth e após a viuvez, ambas resolvem seguir juntas por terras estrangeiras e, lá, essa se casa com

²² A informação é relevante uma vez que alguns críticos referem-se à produção literária da autora como sendo pouco atrativa para os pesquisadores. Quando se observa, sob esse aspecto, autoras como Lya Luft cuja produção acadêmica não ultrapassa cinquenta dissertações de Mestrado e doze teses de Doutorado, entre os anos de 1987 a 2011, de acordo com pesquisa de Lara Christina Silva Barroca (BARROCA, 2011, p. 46), percebe-se que há uma busca de fôlego pela escrita de Rachel de Queiroz. Importante ressaltar que a informação pode não estar exata, uma vez que a produção acadêmica é sempre atualizada.

Boaz. É uma história de conformação ao destino da mulher submissa que Rachel subverteu através da sua escrita.

Tais significados já antecipam a força que as personagens vão representar dentro da obra. Maria é a mãe de todas as mulheres, uma vez que nomeia a mãe de Jesus, aquela que é a abençoada e que representa a maternidade. É, ainda, um nome muito comum em todas as classes sociais, privilegiando as menos abastadas. Maria da Conceição, ou simplesmente Conceição é a que traz “[...] a vocação maternal inscrita em seu próprio nome” (BUENO, 2006, p. 287). Entretanto a personagem irá desconstruir essa imagem inscrita em si a partir do seu nome. Fato semelhante irá acontecer com as outras Marias. De acordo com o “Dicionário on-line de nomes próprios”²³, Maria Augusta significa “senhora soberana, sagrada, vidente consagrada, mulher pura e sublime; Maria das Dores tem também significado muito próximo: “Senhora soberana, pura e vidente”; Maria Moura tem origem hebraica e também significa “senhora soberana, pura e vidente”. Curiosamente, Maria também é usado para nomear o masculino, e é utilizado no *Memorial* para dar nome ao padre José Maria, que é o contraponto masculino de Maria Moura. Tais apontamentos revelam semelhanças entre as protagonistas pelo significado dos nomes, e também pela desconstrução dessa inscrição. Pela escolha das nomeações, Rachel insere suas mulheres em um contexto patriarcal e bíblico²⁴, mas as constrói contestadoras do espaço da submissão feminina destinado às mulheres.

Percebe-se isso pelo espaço que ocupam no universo masculino: pelo trabalho que exercem fora de casa, pelo fato de gerenciarem o lar, por cuidarem da propriedade, por não se deixarem cercear, pela transmutação e transgressão. As cinco protagonistas passam por essa vertente e todas buscam, incansavelmente, a liberdade, tais como serão apresentadas a seguir.

²³ www.dicionarionomespropios.com.br Acesso em 23 set. 2015.

²⁴ A escolha dos nomes Maria, para a mulher, e José, para o homem, fazia parte desse sistema que impunha a submissão religiosa às famílias.

1.3.1 – O trabalho fora do “lar, doce lar”

O espaço da rua era, até bem pouco tempo, espaço prioritariamente masculino. Ao homem a rua, à mulher a casa, limite para a feminilidade. Havia exceções? Claro, mas as mulheres que usavam o espaço externo para o trabalho não eram socialmente respeitadas, porque o homem tinha a obrigação moral de subsidiar as necessidades materiais da família.

Entretanto, vê-se na literatura de autoria feminina em geral “uma descontinuidade entre o privado e o público, com a mulher enredada no contexto familiar, enquanto o homem exerce suas funções de provedor e protetor” (XAVIER, 2010, p. 57).

Na escrita racheliana, percebe-se a desconstrução dessa prática, a começar por Conceição, que tinha um trabalho tolerado pelos ditames patriarcais: era professora. Porém, inicia com ela a construção de um perfil feminino diferenciado, pois a personagem se movimenta sem a sombra masculina e não sente falta disso. Assim, era livre: “Todos os anos, nas férias da escola, Conceição vinha passar uns meses com a avó [...]. Chegava sempre cansada, emagrecida pelos dez meses de professorado [...]” (QUEIROZ, 2000, p. 9)²⁵. Não se fazem muitas menções no texto à atividade profissional da protagonista, mas é latente o desconforto do homem – aqui representado pelo primo Vicente – ao constatar a liberdade de ir e vir de Conceição:

Vicente riu abanando a cabeça. Depois perguntou já sério:

– Foi por causa da doença que veio só?

Ela riu de novo:

– Só? Eu sempre ando só. Tinha que ver, de cada vez que fosse à escola, arranjar companhia...

– Pois eu pensei que não se usava uma moça andar só, na cidade.

Dona Inácia ajuntou:

– Agora é assim... eu também estranhei (OQ, 2000, p. 74).

Conceição ainda se dedicava a um trabalho voluntário, ajudando os flagelados que chegavam do sertão e não tinham para onde ir ou o que comer. Não há registros

²⁵ QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 77ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. Todas as citações dessa obra foram transcritas dessa edição e virão, a partir daqui, indicadas por OQ e acompanhadas do ano e da página.

de Conceição nem de Mãe Inácia, retornando ao sertão, mas o vínculo com o espaço de origem não se rompe. Para Conceição, a manutenção do sertão em si dá-se pelo zelo com que cuidava de cada um daqueles que ali chegavam: “Saía de casa às dez horas e findava a aula às duas. Da escola ia para o Campo de Concentração, auxiliar na entrega dos socorros” (OQ, 2000, p. 71).

Noemi, em *Caminho de pedras*, também tem uma profissão e por isso transita entre o público e o privado. Trabalha em uma loja de fotografias e lá cumpre jornada de trabalho como qualquer trabalhador da época. Distingue-se de Conceição porque era uma operária e recebia salário, enquanto essa exercia uma profissão de *status* para a época, e que contava com o aceite da sociedade patriarcal. A luta revolucionária é marcante em *Caminho de pedras*, mas o que se sobrepõe são as questões de ordem pessoal nas quais a protagonista se envolve, e que permitem a discussão de gênero no contexto da trama.

O trabalho humilde exigia a exposição de Noemi e a permanente submissão ao chefe: “O dono da Fotografia chegou, deu bom-dia. Noemi entrou atrás do patrão” (QUEIROZ, 1990, p. 25)²⁶. Contudo, mesmo sendo um ofício humilde, viabiliza a liberdade para a personagem discutir, junto ao esposo, se deve ou não participar do grupo comunista recém-criado em seu bairro:

– Meu bem, queria que você não fosse mais a essas coisas. Leia, estude e discuta, se quiser. Mas não se meta nessas organizações idiotas, que só terá decepções. Eu já conheço isso tudo desde o Rio... Por que insiste?
Noemi pôs as mãos nos joelhos e por sua vez o encarou, já hostil.
– Eu é que devo perguntar: por que você insiste? Ok, João Jacques, por que você não procura voltar a ser o que já foi? (CP, 1990, p. 54)

A perda do trabalho em função do adultério põe em risco a conquista de independência de Noemi. A subalternidade feminina impunha à mulher a fidelidade, uma vez que era inadmissível que uma mulher abandonasse o lar e o esposo por outro amor. E tudo em nome da família e dos bons costumes:

Mas a Fotografia era frequentada por famílias, a freguesia principal era de primeiras comunhões, noivas, grupos de pai, mãe, filharada...

²⁶ QUEIROZ, Rachel de. *Caminho de pedras*, 11ª. ed. São Paulo: Parma, 1990. Todas as citações dessa obra foram transcritas dessa edição e virão, a partir daqui, indicadas por C P e acompanhada da ano e da página.

Dona Noemi compreendia... Já tinham reclamado. A senhora sabe, o seu procedimento nestes últimos tempos. A própria Guiomar, que era antes tão sua amiga... Enfim, numa casa de negócios, quem manda é a freguesia. Mesmo se tratando dum atelier de arte, como ali, o jeito é obedecer às leis do comércio [...] (CP, 1990, p. 106).

Noemi só foi demitida porque era mulher, ou seja, “o segundo sexo”²⁷, ao qual não se permitia a liberdade amorosa, a troca de parceiro em detrimento da honra e da família. Porém, Noemi assume o amor, salta a essa condição e procura emprego, correndo todos os riscos que sua escolha oferece.

Conceição representa a mulher de classe abastada que trabalha, exercendo a profissão de professora; Noemi representa a “mulher pública”, ou seja, aquela que, assumindo um trabalho subalterno, se arrisca a sofrer o desrespeito advindo do espaço externo, que designava o trabalho no comércio ou na informalidade – a profissão de costureira é bom exemplo – como formas de atuação feminina, sem prestígio social. Essas alternativas são percebidas na leitura de *Caminho de pedras*: “Porque trabalho não aparecia mesmo, emprego de espécie nenhuma, nem para caixa em loja, nem sequer de balcão. [...] Já pensava mesmo em se fazer costureira e arranjar freguesia” (CP, 1990, p. 113).

A independência feminina assumida por Noemi é “herança” de Conceição. Assumir a condição de mulher grávida de outro homem que não fosse o marido e ainda abandonada por ele pelos problemas políticos é conquista que, na prática, as mulheres dessa época ainda não haviam conseguido, pois “o casamento [era] o destino apontado pela sociedade para as mulheres” (MILL, 1998, p. 49).

Em *As três Marias*, a representação feminina se faz pela relação entre as jovens cujas vivências, embora distintas, não fogem àquela ditada pela santa família. Das três, Maria Augusta, a Guta, é a única que se preocupa com a independência financeira. Maria da Glória sonha e se realiza como mãe e esposa, e Maria José não tem a pretensão de ser mulher em toda a extensão do termo. Para ela, ser boa professora e religiosa devota basta para se sentir plena, resolvendo assim seus conflitos mais íntimos. Guta, ao retornar para o espaço rural do lar, sente-se presa às amarras da família, sente o pai, antes zeloso e dedicado, distante.

²⁷ “Segundo sexo” é expressão usada por Simone de Beauvoir para marcar a subalternidade e a inferioridade feminina.

A figura masculina, representada nos romances pelo pai, assume uma postura interessante de romance a romance: em *O Quinze*, o pai de Conceição não é sequer citado. Há apenas a menção ao avô dela em um parágrafo; em *Caminho de pedras*, a menção ao pai de Noemi se fez também em um parágrafo; em *As três Marias*, a figura do pai já é trabalhada como balizadora dos problemas de Guta; é uma espécie de porto seguro da personagem; em *Dôra, Doralina*, o pai é exaustivamente lembrado por ser ele o único que lhe dá carinho, traduzido pela iniciativa de dar um apelido à filha – Doralina, meu amor! – que suaviza a sina de dor já prenunciada pelo nome da personagem; em *Memorial de Maria Moura*, o pai é o espelho da personagem, assim como o avô, determinando que a protagonista conduza suas ações de acordo com sua ancestralidade.

No caso específico de Guta, a postura paterna foi determinante para que ela decidisse voltar para o espaço urbano, dessa vez livre das muralhas da escola, e lá buscar a independência financeira tão necessária para a plenitude da mulher. Procura, mesmo no sertão, a oportunidade sonhada e a encontra:

De forma que, quando vi no jornal o edital de um concurso para datilógrafo em Fortaleza, agarrei-me a essa esperança com tanta tenacidade e energia que madrinha cedeu, papai cedeu, trouxe-me para fazer o concurso, visitou amigos, conseguiu a nomeação. Comecei a trabalhar. E parecia-me que a felicidade começava. Viver sozinha, viver de mim, viver por mim, livrar-me da família, livrar-me das raízes, ser só, ser livre (QUEIROZ, 1989, p. 43)²⁸.

Contudo, a vida cheia de obrigações enfadonhas não correspondia à vontade latente de conhecer o mundo em sua amplitude: “Tinha eu dezoito anos quando comecei a trabalhar e, seis meses depois, já sentia medo de ficar velha sem saber o que era o mundo. O mundo: grande era a minha sede” (ATM, 1989, p. 43-44).

A não realização profissional e na vida faz de Guta a representação da dor que será sentida e destilada com toda intensidade por Dôra. Há um perfil romanesco na personagem que a faz essencialmente sonhadora. Essa essência vem dos livros que lê, uma vez que é leitora por excelência, passando pelo cânone mais central, Shakespeare, à literatura de massa. Vale ressaltar que todas as protagonistas de Rachel são leitoras.

²⁸ QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*, (obra reunida, v. 2). Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. Todas as citações dessa obra foram transcritas dessa edição e virão, a partir daqui, indicadas por ATM e acompanhada da ano e da página.

Algumas com mais, outras com menos intensidade, mas as referências às leituras estão lá, até para Maria Moura. Essa postura colabora para que haja a “troca do cotidiano pelas lanternas do romanesco” (PENNAC, 1993, p. 157).

Outra questão que não pode deixar de ser mencionada é o caráter autobiográfico da personagem. É Rachel quem afirma: “A Guta sou eu” (NERY, 2002, p.108). Contudo, essa afirmação ainda diz pouco, uma vez que é lugar comum afirmar que há transferência do criador para a criatura²⁹. Há nos textos de Rachel a vivência dela bem explícita, tema que será explorado no segundo capítulo. Além disso, outra característica relevante para a minha proposta nesta subseção é o fato de Rachel ter sido uma mulher que aos vinte anos já exercia atividade profissional.

Dôra vivia sob a batuta de Senhora, sua mãe, viúva e gestora dos bens materiais e imateriais da família. Não exercia nenhum ofício fora do espaço do lar. Opta pelo casamento como fuga, mas sofre as dores do amor traído e, o que é pior, a traição provocada pela mãe, amante de seu marido. Porém a viuvez lhe traz a liberdade. Ela escolhe fazer o que Guta tanto queria: correr o mundo. E se joga de corpo e alma em uma aventura fora dos limites da casa, ganhando o espaço público. Nessa investida, conhece um grupo de teatro mambembe, “Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho”, com quem decide percorrer o país. Inicia uma carreira no circo, ajudando-os nas apresentações e tornando-se atriz. Ou seja, consegue o que almeja, aliás, o que todas as protagonistas almejam: serem livres pela independência financeira e conhecer o mundo. Sua ida para a cidade grande se dá depois da morte de Laurindo, o esposo. Para tanto, vale-se de duas reses de que dispõe, apurando dinheiro para as despesas iniciais, que logo iria acabar-se, pois “não era muito; nem ia [...] dar grande tempo para pagar quarto e comida, vestir e calçar e o mais que fosse” (QUEIROZ, 1989, p. 74)³⁰. Contou, então, com a bondade de D. Loura, dona da pensão em que se instalara, que lhe ofereceu o primeiro meio de independência:

²⁹ Flaubert também disse algo parecido na célebre frase no Tribunal dos júris: “Mme Bovary c’est moi”.

³⁰ QUEIROZ, Rachel de. *Dôra, Doralina*, (obra reunida, v. 2). Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. Todas as citações dessa obra foram transcritas dessa edição e virão, a partir daqui, indicadas por DD e acompanhada da ano e da página.

[...] logo no segundo mês me fez uma proposta de mãe para filha: eu passava a dormir com ela no quarto grande [...]. Podia ajudar fazendo a escrita da pensão, tirando as contas dos hóspedes, pagando imposto, luz, armazém, na rua, tomando nota dos extraordinários, mormente as bebidas que eram a sua maior dor de cabeça; e ainda manter em dia, para serem apresentadas à polícia, as fichas dos hóspedes que entravam e saíam. A casa e a comida eu pagaria assim, ‘e longe, e ainda está me fazendo favor’ (DD, 1989, p. 74).

Trocar o trabalho por cama e comida era prática muito comum a muitas mulheres e a homens. Porém, sua maior oportunidade ainda viria com o Sr. Brandini e D. Estrela, donos da Companhia de Teatro. Sua introdução no mundo da arte aconteceu devagar:

Não se passaram três dias e eu praticamente já era “auxiliar” de Seu Brandini. Comecei por copiar os papéis de uma peça nova que ele estava “adaptando”, e na verdade era a tradução portuguesa, mas portuguesa mesmo, de Portugal, de uma comédia espanhola (DD, 1989, p. 77).

Seu trabalho era fascinante para uma mulher cujas raízes estavam bem entranhadas na realidade patriarcal: “Acontece que eu trabalhava com gosto, estou por ver mulher que não se interesse por intimidades de teatro. Mormente eu, que a bem dizer saía de um cárcere privado no meio dos matos e estava ansiosa por conhecer o mundo” (DD, 1989, p. 77). Participar da Companhia dava-lhe a oportunidade de conhecer lugares impensáveis para alguém nascida e criada no sertão. Daí a facilidade para se adaptar à nova vida, cuja experiência já havia sido provada na infância, em pecinha de teatro infantil, na escola da fazenda. Desde aquela experiência, ficou-lhe a certeza de que gostaria de se realizar assim:

[...] Um tempo, em menina, tinha feito no colégio o papel da feiticeira no drama do fim do ano; fiquei tão influída por teatro, cheguei a falar com Senhora que o meu sonho era estudar para atriz. Bem se pode avaliar a resposta de Senhora que me afundou cinco palmos chão adentro. (Mas foi daí por diante que comecei a colecionar anúncio de companhia e retrato de artista) (DD, 1989, p. 81).

Foi através do trabalho que Dôra saiu do Ceará e conheceu Pará, Paraíba, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e também o Comandante Asmodeu. Viajou a cavalo, de carro, de trem, de caminhão, de barco e de navio. E foi em viagem de navio pelas águas do Rio São Francisco, a bordo do J. J. Seabra, que conheceu o amor verdadeiro.

O Comandante preenchia os espaços vazios da alma de Dôra, cuja experiência havia sido apenas com dores e não com amores. Aos poucos, a narradora desvela a personalidade machista do Comandante, que não destoava da de seus pares, como na seguinte passagem:

Àquela palavra, meu coração deu um salto de alegria. Me agarrei nele com força:

– Claro que sou sua mulher, mas acontece que também estou ganhando a vida. Enquanto Seu Brandini puder pagar, o melhor é a gente receber, senão sabe como é. Se ele me vir com dinheiro, ou não me paga, ou paga e pede emprestado de volta, mete o pau em bobagem, acaba com tudo e ainda fica devendo. Você não conhece Seu Brandini. Olhe, o que você queria me dar, por que não emprega no negócio das pedras? Fica sendo a minha parte! (DD, 1989, p. 160)

Entretanto, foi esse mesmo amor que a fez se deixar sombrear pela imagem do masculino, abrindo mão da conquista empreendida pelo trabalho, uma vez que, inconscientemente, ela desejava a submissão, paradoxo que também acompanha todas as protagonistas. A proibição feita pelo “homem da casa” de que continuasse a trabalhar e a sua submissão representa bem a história da mulher brasileira da primeira metade do século XX: “– Desculpe, Seu Brandini, mas a Dôra não volta a trabalhar em teatro. [...] – Não é vergonha, mas eu não gosto. Mulher minha se rebolando lá em cima no palco e tudo quanto é macho embaixo, de boca aberta. Tenha paciência. Pra mim não” (DD, 1989, p. 178). A passagem ilustra o domínio masculino que tolhia o empoderamento da mulher, muitas vezes impedindo-a de exercer uma profissão e conquistar sua independência financeira e, conseqüentemente, psicológica.

A morte do Comandante e a segunda viuvez de Dôra deu-lhe alento para retomar a vida sertaneja que outrora vivera. Nesse momento, com Senhora e o Comandante mortos e seu conhecimento de mundo, não havia mais razões que a impedisse de fazer o movimento de retorno ao sertão, empreendido por todas as protagonistas aqui estudadas. Com isso, Dôra retoma sua liberdade, sendo a senhora de sua herança e de sua vida:

Rei morto, rei posto. Morreu a Sinhá Dona chegou – não quero dizer a Sinhá Nova, porque aí, naquela hora da minha chegada eu não tinha nada de Sinhá Dona: surrada e ferida, magra e de olho fundo, mais me parecia com Delmiro caindo desacordado de cima do seu jumento, do que a dona da terra que volta ao seu reino para reinar (DD, 1989, p. 257).

O acento autobiográfico é bem pontuado nessa obra, assim como em *O Quinze*, *Caminho de pedras* e *As três Marias*. Há interseções entre todas elas, como a posição religiosa e política. Em *Dôra, Doralina*, além das identificações já apresentadas, há um diálogo claro entre a autora e a protagonista ou entre ela e outras personagens, como na passagem destacada, em que a narradora menciona uma congestão pulmonar sofrida por D. Loura. Rachel escreveu *O Quinze* convalescendo-se da mesma enfermidade: “[...] D. Loura apanhou uma congestão pulmonar, cuspinhou sangue e escreveu uma carta apavorada a Senhora [...]” (QUEIROZ, 1989, p. 19). Outro diálogo entre vida e obra refere-se aos espaços percorridos por Dôra junto à Companhia e que são também os espaços rachelianos: sertão cearense, Fortaleza, Belém do Pará, São Paulo e Rio de Janeiro. Outro ponto comum entre Dôra e Rachel refere-se à estirpe alencariana da personagem, que é também a de Rachel:

[...] o jornal dos padres publicou um artigo lamentando a maléfica influência dos costumes modernos nas famílias cearenses, se acaso fosse verdade que uma Senhorita de tradicional estirpe alencariana havia trocado o seu lar católico pelas luzes do ‘teatro ligeiro’ – usando de uma metáfora caridosa. [...]
E eu não era senhorita, era viúva e maior, nem era do Crato nem de Sobral, nem minha família era tão estirpe assim, por mais que Senhora alegasse as suas grandezas (DD, 1989, p. 98).

Em *Memorial de Maria Moura*, a protagonista passa por uma incursão semelhante à de Dôra, que vai de Senhorinha a Senhora. Maria Moura sai da condição de Sinhazinha para assumir a postura de jagunça, de chefe de um bando armado e perigoso: “– Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês [...]” (QUEIROZ, 1998, p. 84)³¹. E é com esse bando que ela “trabalha”, articulando os planos de assaltos para ajuntar o seu ouro, de roubo de gado para formar o seu rebanho e de armas para garantir o seu poder.

O primeiro assalto teve como foco a estrutura do bando. Não havia montarias suficientemente boas para todos e era preciso providenciar: “[...] na capoeira velha,

³¹ QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Siciliano, 1998. Todas as citações dessa obra foram transcritas dessa edição e virão, a partir daqui, indicadas por MMM e acompanhada da ano e da página.

mas tapada pela cerca de ramada, uma besta castanha, alta e ossuda. Ao lado dela um poldro já crescido. [...] – E as selas? E os arreios? – João Rufo fez graça: – Se Deus nos deu a montaria, não vai nos faltar com os arreios” (MMM, 1998, p. 85).

O segundo não tardou e, dessa vez, foi a um grupo de viajantes que encontraram na estrada:

Mas, aí, no terceiro dia, nós saímos marchando de manhãzinha, quase de madrugada, quando topamos com um pequeno acampamento que, pelo visto, se preparava para levantar. Em redor da fogueira, um homem de barba e dois camaradas. Amarrados num pé de angico, perto, três cavalos, ainda sem os arreios. [...]

Eu tinha dito a João Rufo: “Você fala. Eu não quero que eles ouçam a minha voz”.

Com a cara coberta, as armas apontadas, rodeamos os três. João Rufo engrossou a voz:

- Soltem as armas! [...]

- Agora passem pra cá os mantimentos. As redes. Isso! Assim! [...].

Já agora, a nossa situação era outra. Tinha-se uma rede e duas tipoias pequenas, sela, manta e rédea para todos os cavalos [...] (MMM, 1998, p. 111-113).

O terceiro roubo, além de trazer mais bens, ainda lhe fez concluir que era capaz de provocar medo nas pessoas: “– É bom ter força. Quando eu descobri o medo nos olhos da velha, senti que tinha força. E foi bom. Podia ter matado, ferido, maltratado – ela não ia reagir, estava tremendo de medo” (MMM, 1998, p. 177). Percebeu que gostava disso e só seria independente se obtivesse muito ouro: “É. Eu tinha que ter o ouro para ter o poder. As terras, o luxo, a força para mandar nas pessoas” (MMM, 1998, p. 177). A descoberta de que o poder viria pela riqueza atesta a veracidade do ensaio de Virgínia Woolf, “Um teto todo seu”, escrito em 1928, em que se encontra, entre outras, aquela famosa frase que diz que a mulher precisa ter independência, inclusive financeira, se pretende mesmo escrever ficção. No caso do *Memorial*, a personagem não se torna escritora, mas guerreira, dona de sua vida e senhora de seus atos. Para tanto, compreende, desde o início, que necessita dessa independência, cerne da perspectiva woolfiana.

Maria Moura não crescera em ambiente que privilegiasse a independência feminina, ao contrário, fora educada pela batuta patriarcal em que a família se compunha de marido, esposa, filhos, concubinas, parentes, amigos, dependentes, escravizados ou ex-escravizados e agregados submetidos à autoridade indiscutível da

figura masculina que controlava a vida pessoal e financeira de todos que acabavam sendo propriedade dele também. Algumas personagens rachelianas vivenciaram esse modelo de família, mas se desvirtuaram a ponto de se tornarem transgressoras. A primeira e a última personagem se tornaram independentes desse modelo, mesmo tendo-o vivenciado. Conceição manteve uma postura ética; Maria Moura partiu para a bandidagem como única alternativa para manter a propriedade, e, de certa forma, romper com os paradigmas patriarcais.

Assim, organizou o grupo formando uma “parelha”, ou seja, passou a tratar das estratégias de ação do grupo. Enquanto que as outras protagonistas eram trabalhadoras assalariadas, Maria Moura era a “empresária”, a dona do negócio e todos seguiam seus comandos à risca:

Passei então a organizar o que eu chamava ‘uma parelha’. Escolhia dois deles (‘um par de quadrilha’, eles diziam), mandava que se equipassem, examinassem bem sela, arreios, cilha, rabicho e rabichola, freio e brida, agora que já se possuía uma certa fartura disso tudo (MMM, 1998, p. 179).

As parelhas eram organizadas de dois a dois ou de três a três, sempre com o cuidado de não roubar de ninguém que estivesse próximo, ou que morasse um pouco mais distante, mas que estivesse passando pelas imediações. O alvo era sempre aquele cuja viagem fosse longa: “E Alípio se entusiasmou: ‘A gente podia era pegar ele...’ mas o Zé se lembrou das recomendações que eu tinha feito; uma delas era: ‘Conhecido se respeita’, e segurou o companheiro” (MMM, 1998, p. 195). Outra passagem em que deixa claro seu respeito pelo outro é aquela em que delimita o produto a ser extorquido, sem deixar que seus cabras se excedam:

– Vocemecê não se assuste que aqui ninguém é ladrão de estrada. Nós só queremos uma das suas cargas de farinha, porque estamos muito desprevenidos. [...]

O homem não obedeceu logo, olhou os companheiros em redor, não viu sinal de resistência; só aí baixou a mão.

Os meus, por sua vez, puseram as armas à vista. E eu mandei:

– Tirem a carga de um animal desses. Só um. [...]

O velho botou o chapéu, tirou de novo, despediu-se:

– Não me importo de ceder a farinha a Vossa Senhoria. Na estrada, a gente tem que se ajudar (MMM, 1998, p. 258-259).

Maria Moura se destaca por ações bem pensadas que, embora fosse mulher fora da lei, havia nela uma sensatez que a distinguiu de outros cangaceiros

sanguinários conhecidos da história brasileira, especialmente da nordestina. Isso se evidencia na mesma passagem do roubo da farinha:

- A gente pode fazer de tudo, mas faça sem abusar. Está bem que se tome a farinha dos homens, mas não precisa pisar em cima deles. Perversidade eu não quero. A gente se meteu nessa vida, mas não precisa se encher de inimigo. Não precisa maltratar.
- O Roque coçou a cabeça:
- Mas eles carecem de ter medo de nós, Dona Moura.
- Pode ter medo, mas não carece ter raiva. O medo leva ao respeito. Mas a raiva só cria desejo de vingança (MMM, 1998, p. 259).

Maria Moura conquistou a estabilidade quando conseguiu encontrar a Serra dos Padres, a sesmaria adquirida pelo avô da Fidalga Brites³² e deixada por ele como herança. Era seu eldorado: “Ali eu senti, de verdade, que tinha encontrado o meu canto no mundo, o meu condado” (MMM, 1998, p. 239). Contudo, seu atrevimento ultrapassa limites e ela se faz conhecida das autoridades quando assalta, com seu bando, um funcionário do Governo Imperial:

- Que negócio é esse? De onde vocês vêm?
- Eu estava gostando da experiência de fazer medo a eles:
- De vocemecê não queremos nada. Não pode nos ter serventia. Mas já aquela canastrinha de couro, estou sentindo muita simpatia por ela.
- [...]
- Vocês não têm o direito de fazer isso! Podem até ser enforcados! Eu sou funcionário do Governo Imperial!
- [...]
- Zé, encoste a arma na barriga do Governo Imperial. Está carregada, não está?
- [...]
- Vocês não têm autorização de mexer nessa mala! Tudo isso aí é propriedade do governo!
- Foi do governo. Mas agora é da Dona! (MMM, 1998, p. 262-263)

De assalto em assalto, com ela no comando, construíram a Casa Forte³³. Lá, Maria Moura desenvolveu as duas atividades mais rentáveis de sua carreira: a guarita a pessoas que precisavam ficar escondidas e a fábrica de pólvora. Havia casos de homens que fugiam de pais revoltosos ou desafetos políticos cuja morte seria certa se não pudessem contar com a proteção de pessoas destemidas e respeitadas. Maria

³² Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos* (2004, p. 245) , cita uma Fidalga portuguesa que se chamava Brites, que administrava terras no Nordeste brasileiro.

³³ A casa de Dona Bárbara de Alencar, quinta avó de Rachel, também era conhecida por Casa Forte (TAMARU, 2004, p. 89).

Moura passou a exercer essa função, mas sempre, claro, muito bem remunerada: “– Duarte, o Seu Tibúrcio trouxe o filho dele, o Seu Cirino, para se asilar na Casa Forte. Você acha que vai dar certo?” (MMM, 1998, p. 340). Essas negociações iam dando força, riqueza e fama a Dona Moura, que sabia que “[...] é o ouro que dá poder aos ricos. Com ouro se compra terra, gado, armamento; com ouro se compra boa vontade, amizade; com ouro se paga missa, se faz igreja. [...]” (MMM, 1998, p. 265).

A fábrica de pólvora foi uma inovação empreendida por ela, pois “em toda a distância de, a bem dizer, cinquenta léguas em roda, só na Casa Forte havia moinho de pólvora” (MMM, 1998, p. 331). Além da fama, o empreendimento trouxe-lhe segurança, pois já não precisava assaltar comboios do governo que passavam com o carregamento de pólvora para os soldados imperiais; ao contrário, passou a ser fornecedora do produto aos menos afortunados da região. Aos mais afortunados ofertava a segurança da casa e a fama de mulher que oferecia resistência pelas palavras e, se necessário fosse, pelas armas. O domínio bélico firmava seu empoderamento, cujo objetivo sempre fora a liberdade.

Encerra-se, com Maria Moura, a saga das mulheres rachelianas, cuja desenvoltura na teia bem urdida da autora forma um ciclo que as torna unas entre si. De Conceição a Maria Moura, são mulheres que não envelheceram. Suas lutas, conquistas, acertos e derrotas atravessaram o tempo e o espaço e tornaram-se atemporais e universais. As questões de gênero que perpassam as obras não se encerram na ficção, saltando desta para a realidade da mulher ao longo do século XX, e que se arrastam pelo século XXI, sendo, portanto representações contumazes das dificuldades de se estabelecer, em definitivo, o espaço feminino, uma vez que, ainda hoje, a mulher precisa lutar para ser respeitada, pois sobre ela persiste a exclusão social. As dificuldades não se encerram no trabalho. Perpassam, ainda, outros âmbitos impensáveis para a mulher sob o domínio patriarcal.

1.3.2 – O Lar e a Propriedade: espaços femininos na ficção racheliana

“Ser filha de fazendeiro, bem alva, ser herdeira de escravos, gado e terras era o ideal de mulher naquele sertão” (FALCI, 2011, p. 242). Era este o estereótipo de sertaneja/brasileira concebido pela sociedade nacional do final século XIX e início de século XX. Uma mulher ocupando o lugar de gestora do lar e da propriedade era algo incomum para a *mininu fêmea*. Porém, quando lhe era dada a oportunidade de conduzir o espaço interno e externo, não se esquivava, principalmente aquelas cujas heranças lhes chegavam às mãos pela morte do esposo ou pela incapacidade física ou intelectual deles.

Em *O Quinze*, Mãe Inácia era a gestora do lar e da propriedade. Não há uma figura masculina que seja responsável pelo trabalho da terra. O avô já era falecido e, praticamente, não é mencionado. A seca lhes traz desconforto, porém a miséria não as alcança. Percebe-se isso na descrição da narradora logo no início da narrativa: “Na grande mesa de jantar onde se esticava, engomada, uma toalha de xadrez vermelho, duas xícaras e um bule, sob o abafador bordado, anunciavam a ceia” (OQ, 2000, p. 7).

A opção de partir para a cidade, Fortaleza, deve-se à seca, que se torna cada vez mais próxima de Mãe Inácia: “[aquele] horror da seca, sem um filho, sem uma filha, sem ninguém?” (OQ, 2000, p. 34). A matriarca, sempre resistindo, argumentava que não haveria como cuidar do gado. Conceição contra-argumenta, afirmando que o vaqueiro poderia retirar o gado para a serra de Baturité e que “[Mãe] Inácia, da cidade, teria o cuidado de mandar de vez em quando umas arrobas de caroço de algodão, para ajudar o trato... Na serra poderia ser até que escapasse muito...” (QUEIROZ, 2000, p. 34). E, a contragosto, Mãe Inácia foi levada pela neta, mas explicita claramente seu apego à terra: “ - Deixar tudo assim, morrendo de fome e de seca! Fazia vinte e cinco anos que eu não saía do Logradouro, a não ser para o Quixadá” (OQ, 2000, p. 33).

O movimento apresentado em relação à diáspora de Mãe Inácia evidencia que a família se estrutura financeiramente nos moldes patriarcais. O aspecto dissonante em relação a essa organização é a voz feminina que comanda essa família. Ou seja, Rachel parece delimitar, a partir desse primeiro romance, a discussão da mulher. E isso não foi percebido de imediato pela crítica, cuja análise centrou-se na questão da seca. Afrânio Coutinho, porém, destoa dessa tradição e afirma, em *A Literatura no Brasil*,

que “[...] a temática principal da autora, dentro do pano de fundo dos problemas geográficos e sociais nordestinos, é a posição da mulher na sociedade moderna, com os seus preconceitos morais e sociais” (COUTINHO, 1970, p. 219).

Há, nos livros da autora cearense, preconceito e exclusão, advindos das próprias protagonistas ou de figuras femininas bem próximas delas. Porém, de escrita em escrita, percebe-se que há uma mudança de postura frente à questão racial. Em *O Quinze*, o preconceito é gritante e arraigado, assim como no momento histórico em que a obra é escrita³⁴, conforme se evidencia na seguinte passagem:

– A Chiquinha me contou também uma coisa engraçada... Engraçada, não...tola... Diz que estão falando muito do Vicente com a Josefa do Zé Bernardo...

A avó levantou os olhos:

– Eu já tinha ouvido dizer... Tolice de rapaz!

[...]

– Tolice, não senhora! Então Mãe Inácia acha uma tolice um moço branco andar se sujando com negras?

[...]

– Mas, minha filha, isso acontece com todos... Homem branco, no sertão – sempre saem essas histórias... Além disso não é uma negra; é uma caboclinha clara (OQ, 2000, p. 60).

A última fala de Mãe Inácia legitima a preocupação histórica das famílias brasileiras com o branqueamento ou a manutenção dele pela descendência:

[...] E as avós, preocupadas com o branqueamento da família – sinal de distinção social –, perguntavam às netas, quando sabedoras de um namoro firme, *minha filha, ele é branco?* Primeira condição de importância naquela sociedade altamente miscigenada (FALCI, 2011, p. 243).

Nos demais romances, há aquela imagem de mulher herdeira de terras, mas há também uma postura nessas mulheres que as distingue em relação às discussões quanto às diferenças sociais. Em *Memorial de Maria Moura*, por exemplo, o tempo cronológico do texto é o século XIX com a escravidão em toda a sua força, dando a tônica do movimento na propriedade. No entanto, Maria Moura opta por não ter escravo, seguindo uma orientação do Pai: “Por isso eu nunca andei com cativo. A morte da gente é a alforria deles. Se eu tenho algum negro bom ao meu serviço,

³⁴ Rachel escreve o texto quando está prestes a completar vinte anos, em 1928, ou seja, quarenta anos após a abolição, em um tempo em que a comunicação não era veloz e as mudanças demoravam décadas para abarcarem todo o país.

alforrio primeiro. Dizia meu pai: ‘Se perde um escravo e se ganha um amigo’. Ficou sendo essa a minha lei” (MMM, 1998, p. 175).

De maneira sutil, Rachel vai construindo e revisitando uma “imagem-de-mulher” (COELHO, 1993) cujo vigor não poderia ser outro senão aquele da mulher nordestina que, além das dificuldades de gênero, ainda tinha que saber conviver com as dificuldades do clima.

Noemi, em *Caminho de pedras*, não se desgasta discutindo a herança e a propriedade, até porque não havia uma propriedade, mas é gestora do lar e auxilia o marido na manutenção da família através do seu salário. Esse esforço é sentido ao final do dia: “[...] Noemi caminhava, oscilando com o balanço dos saltos. Ia cansada e lenta, envelhecida. De tarde as mulheres sempre são velhas” (CP, 1990, p. 33).

Em casa, se desdobra na arrumação do lar, na preparação da comida e no zelo com o filho, contudo a narração em discurso indireto livre prepara o leitor para uma reflexão acerca do lugar de Noemi na família e, portanto, na sociedade. Ao fazê-lo, a autora discute o lugar da mulher, uma mulher da década de 1930:

No meio daquilo, qual seria em verdade o lugar de Noemi? Via-se que ela representava com gosto o seu papel de mãe e esposa. Grave, meiga... Tão longe... Mas, bolas! O que ela é mesmo é a pequena da Fotografia. Toda mulher se fantasia de matrona quando preside a uma mesa. E o filho, ao lado, completava a decoração (CP, 1990, p. 39).

Além dos questionamentos destacados, percebem-se as dificuldades do casal, que precisava dividir todas as despesas, pois “o que os dois ganhavam mal chegava para o aluguel da casa e a comida [...]” (CP, 1990, p. 99-100). Essa parceria selada entre o casal não se manifesta em muitas passagens, e nem seria necessário, uma vez que, na época, havia uma consciência de que:

As aspirações das mulheres brasileiras mudaram significativamente a partir de fins do século XIX, com o advento da República. Ao lado das mulheres pobres, desde sempre inseridas no mercado de trabalho, passaram a buscá-lo também aquelas dos segmentos médios e mesmo mais elevados da sociedade (SOIBET, 2012, p. 218).

A efervescência em relação ao trabalho feminino e, conseqüentemente, a liberdade para cuidar da casa e da propriedade, deve-se à modernidade, palavra de ordem para as pessoas que viveram o século XX desde o seu nascedouro, uma vez que

a industrialização crescente oferecia cada vez mais opções de produtos e o consumo ganhou força, fazendo com que o orçamento feminino fosse decisivo para o acesso às modernidades.

Em *As três Marias*, Guta não cuida do lar que compartilha com o pai, os irmãos e a madrasta, tampouco da propriedade que será a herança dela e dos irmãos, mas cuida de sua maior propriedade: o seu corpo. A ideia do corpo como propriedade é antagônica à da religiosidade, presente em todo o texto e bastante coerente com o tempo cronológico dele. A imagem que abre a narrativa é a da Virgem Maria: “Na parede caiada se desenhava, enorme, o emblema azul da Virgem Maria” (ATM, 1989, p. 3). O colégio é da ordem da Imaculada Conceição, espaço de formação, mas também de manutenção do estereótipo feminino virgem e sem mácula. As internas seguem a cartilha imposta e não há questionamentos por parte da maioria, pois o sonho dourado delas é o casamento com véu, grinalda e um esposo dedicado. Ou seja, não há entre as jovens nenhuma preocupação com a manutenção do poder e da propriedade, uma vez que essa deveria ser a (pre)ocupação dos homens. Guta se mostra diferente porque passa pelo processo de descoberta do corpo sem se sentir culpada, não se interessa por seguir a religião porque sua crença reside nas próprias emoções.

Há nos romances o confronto entre o sertão e a cidade. Há também o confronto entre a mulher antiga, representada pelas matriarcas, e a mulher nova, representada pelas protagonistas. Todas partem da experiência do lar para a vivência individual, que vai delinear o perfil da mulher guerreira e independente, uma vez que quebram tradições arraigadas no seio familiar e partem para a construção de suas identidades independentes. Contudo, o ambiente representado é a terra, a família, a cena cotidiana ou a luta política. Assim, o estilo da autora parte do local para o universal, e isso porque, de acordo com Claude Hulet (1975, p. 320), Rachel elege o cenário do Ceará como ponto de partida.

Em *Dôra, Doralina*, o matriarcado é latente na defesa da propriedade por parte de Senhora, que não é protagonista, mas tem fundamental importância na trama. É viúva e cuida da propriedade, herança de Dôra, o que desperta a atenção de Laurindo, primo distante de Senhora. A trama conduzida por Dôra, em primeira pessoa, vai dando pistas ao leitor, que se surpreende quando é revelada a traição de Senhora com

Laurindo, esposo de Dôra. A constatação da traição é um segredo que Dôra jamais revela a ninguém além de Delmiro, velho em cuja bondade encontra abrigo. O segredo é uma das conexões entre a protagonista do penúltimo romance com a do último, Maria Moura, uma vez que essa tinha guardado o segredo da emboscada que levou o padrasto à morte. Apenas o pároco José Maria sabia, pois ouviu sua confissão quando ainda era a Sinhazinha. Em ambas as obras, destaca-se a questão da herança como vetor que impulsiona as ações. Senhora, como disse anteriormente, era viúva e não pensava em se casar novamente, embora tivesse:

[...] aquele olho agateado, que não era azul nem verde, a cor muito branca da pele, o rosto corado, o peito seguro, o andar firme nas pernas grossas. Tão moça ainda, não fossem as mãos que começavam a ficar velhas, um pouco encordoadas de veias azuis [...] Mas a voz era clara como uma sineta, os dentes eram brancos [...] (DD, 1989, p. 7).

Senhora tomava nota das atividades da fazenda e gerenciava os negócios. Caso se casasse, de acordo com a lei brasileira vigente³⁵, ela perderia a oportunidade de ser a dona daquela propriedade, conhecida e respeitada por todos dentro e fora dos limites da fazenda, conforme atesta a seguinte passagem: “[...] Casar foi coisa que ela nunca pretendeu depois de conhecer a sua força de viúva. Dizia muitas vezes com ar de queixa, mas eu sabia que era mostrando poder: ‘Mulher viúva é o homem da casa’. Ou então: ‘Mãe viúva é mãe e pai’” (DD, 1989, p. 23). E, aproveitando-se da situação, dissimula: “– Nisso tudo, peço que se lembrem de que eu não tenho quem chore por mim; sou uma viúva sozinha” (DD, 1989, p. 22).

A questão da propriedade é fator decisivo no destino de Dôra, cujo casamento se fez sob a desconfiança do povo das Aroeiras, que duvidava que Laurindo se casasse com a filha, enquanto poderia se casar com a mãe. Porém, a narrativa deixa clara a intenção do noivo, percebida muito tempo depois pela protagonista:

[...] E então D. Dagmar disse que na rua foi a maior admiração com o resultado do casamento, tinha gente nas aroeiras que até fez aposta como casava a velha e não a moça. Seu Cornélio de Paula foi um. Mas

³⁵ Sob a estrutura do direito civil vigente, uma extensão do Código Filipino de 1603, que basicamente permaneceu em vigor no Brasil até a promulgação do Código Civil de 1916, as mulheres eram menores perpétuos sob a lei e não podiam usufruir dos bens que pudessem adquirir pela morte do pai ou do esposo caso tivessem uma figura masculina em sua companhia (HAHNER, 1981, p. 28-29).

o tabelião, aquele Esmerino, tinha dito ali mesmo no balcão da farmácia que cobria qualquer aposta: Laurindo casava era com a moça. (DD, 1989, p. 25).

Embora a fazenda Soledade fosse efetivamente de Dôra, a única herdeira, ela não se sentia proprietária: “Pra dizer tudo, naquela casa da Soledade, nunca me senti propriamente uma dona [...] nem possuía nada de meu. Eram tudo de Senhora, as cunhas, os cabras. A casa de Senhora, o gado de Senhora” (DD, 1989, p. 27). E também não possuía descendência: “Eu não tinha pai, nem avô nem avó, nem madrinha nem tio, nem irmão nem irmã” (DD, 1989, p. 27). Essa é uma característica que acompanha as protagonistas. Apenas Conceição tem Mãe Inácia, a avó, e nela se resume a família. Noemi não tem outro descendente além do que carrega no ventre, mas que não nasce até o final da narrativa. Guta tem pai, madrasta e irmãos, mas não há entre eles nenhuma unidade que os caracterize como uma família unida. Dôra não tem ninguém, além de Senhora, e Maria Moura só tem a mãe, que morre para que ela se transforme.

Era a mãe de Dôra quem gerenciava a herança: das contas a pagar às contas a receber. Não partilhava o poder com ninguém, apenas confiava no trabalho de Antônio Amador, que conhecia todo o gado de Senhora e de Dôra, em quem esta também confiava: “Sábado de tarde Senhora ficava horas e horas na salinha das contas preparando a fêria dos homens, anotando os dias de trabalho, descontando os adiantados e as compras na caderneta do Fornecimento, decifrando os garranchos de Antônio Amador” (DD, 1989, p. 48).

Uma das passagens do texto em que a narradora deixa claro que Senhora exercia a autoridade total sobre as pessoas da casa foi o momento em que se soube da trágica morte de Laurindo: “[...] Se alguém levantava a voz, no choro fácil das mulheres, ela botava na criatura aquele olhar de ultraje – e o silêncio voltava” (DD, 1989, p. 61). E não era só nos criados, nas mucamas ou nos agregados, seu poder e autoridade estendiam-se também sobre as outras pessoas, mesmo aquelas que detinham o poder. Nota-se isso pela influência exercida até na polícia mediante o desenlace do caso Laurindo, cuja morte fica evidente para o leitor, mas não é esclarecida na narrativa. A polícia não aciona a autópsia do corpo por influência dela:

Por mim, creio que também influiu na decisão o medo que eles tinham de irritar Senhora ainda mais; a malquerença de Senhora era um risco péssimo para qualquer autoridade das Aroeiras; já bastava o

ódio que lhe dera a presença da polícia na sua casa. Polícia, na Soledade, só entrava de chapéu na mão e pra pedir favor (DD, 1989, p. 64).

Entretanto, embora Dôra tivesse aversão pela mãe, não conseguiu se desvencilhar das raízes, que, mesmo tendo sido amenizadas pela dor, ainda se manifestam nela, como na passagem em que o Comandante sente ciúmes dela em uma festa, quando percebe um olhar atrevido para sua mulher. Ela, ao contrário do que deveria, diverte-se com a situação: “Nunca me diverti tanto, não ligava aos beliscões que Estrela me dava por detrás, me sentia cada vez mais atrevida ao lado do meu capanga” (DD, 1989, p. 188). E segue deixando vir à tona o gosto pelo poder e a semelhança com Senhora:

O Comandante ouvia e se desmandava ainda mais e eu não queria saber de nada, estava achando uma delícia aquele gosto de poderio, provocando todo o mundo sem reação.
Acho que era o velho sangue de Senhora, por remate de males não sou filha dela? (DD, 1989, p. 188)

A semelhança se sobrepõe à vontade de Dôra quando se vê viúva pela segunda vez e, por isso, resolve voltar para o sertão e assumir o posto de Senhora como verdadeira proprietária dos bens que eram seus por direito de herança:

Voltava sozinha, voltava de vez. E era diferente. Antes quando vim, passado pouco tempo da morte de Senhora, ainda ali se sentia o bafo da presença dela espalhado pela casa e pela terra, assim como uma quentura de corpo ou marca de mão ou eco de voz – a sombra de Senhora continuando a encobrir e tomar conta das coisas, dos bichos e das pessoas (DD, 1989, p. 253-254).

O retorno ao espaço sertanejo a conduzia ao seu passado, que, embora morto e enterrado literalmente, ainda se fazia sentir nas marcas da proprietária maior que, querendo ou não, traçava as metas e dava as ordens naquela fazenda. Afinal, foi com Senhora que Dôra viu a propriedade prosperar e se tornar um negócio de peso na região: “Procurava a todo instante me lembrar de como Senhora fazia: e tudo se repetia agora como no tempo dela, porque mesmo que eu quisesse não sabia fazer nada diferente e, então, era a lei dela que continuava nos governando” (DD, 1989, p. 261).

A administração da propriedade por uma mulher era questão que destoava na época em que as herdeiras de grandes propriedades não se preocupavam em alargar

cercas, adquirir terras ou gado. O tempo cronológico do texto abarca a década de 1930 e, nessa época, a mulher já tinha, por lei, o direito de gerenciar sua herança, embora a mudança do código penal brasileiro de 1916 tivesse pouco mais de uma década. Antes disso, “na questão da propriedade de terras [...], as mulheres perdiam com grande diferença para os homens” porque, “para que recebessem terras, além das exigências habituais que se fazia aos homens, como possuir número considerável de escravos; das mulheres era exigido o consentimento do pai ou do marido” (FIGUEIREDO, 2011, p. 143).

Dôra, a seu modo, assim como Conceição, Noemi, Guta e Maria Moura, busca a liberdade tanto quanto Rachel. Essa constatação corrobora o pensamento de Elódia Xavier, que afirma: “[...] quando uma mulher articula um discurso, este traz a marca de suas experiências, de sua condição [...]” (XAVIER, 1991, p. 13). E isso, claro, não se aplica apenas à escrita de Rachel, mas à maioria da escrita de autoria feminina cujo intuito é a busca, incessante, por sua identificação e por seu autoconhecimento. Isso justifica o fato de a maior parte da escrita de autoria feminina, inclusive a da autora de *O Quinze*, utilizar a memória como fio condutor, pois “o resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca da identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais” (XAVIER, 1991, p. 13). Dessa forma, fica evidente que não é um fato isolado o relato racheliano vir em forma de crônicas, romances e peças teatrais, permeado pela memória, mas a confirmação da presença vigorosa da memória pessoal ou coletiva como matéria-prima para a criação literária, até porque é a própria autora que afirma na crônica Memória que “[...] no sertão memória significa talento” (QUEIROZ, 1989, p. 128). Aspectos relevantes sobre a presença da memória ainda serão trabalhados em relação a *O galo de ouro*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura* no segundo capítulo.

No caso de Rachel, essa escrita é pungente desde o nascedouro, o que não ocorreu com suas contemporâneas, que repudiavam a ideologia patriarcal, mas elencavam para seus textos a “rainha do lar”, bem aos moldes da intelectualidade do final do século XIX³⁶. Contudo, nesses textos, nota-se “[...] aqui e ali [...] a presença de uma rachadura neste bloco ideológico tão artificial”, como bem finaliza Elódia Xavier

³⁶ É certo que houve escritoras que, assim como Rachel, não se curvaram aos ditames patriarcais, mas foram exceções, como Júlia Lopes, Carmem Dolores, Inês Sabino, dentre outras.

(1991, p. 15), lançando uma pergunta retórica e provocativa: “Prenúncios de conscientização?” (XAVIER, 1991, p. 15). Arrisco-me a responder que sim; há nos textos de Júlia Lopes³⁷ prenúncios de mudanças que foram bem absorvidas pelas escritoras posteriores, dentre elas, Rachel de Queiroz.

Prova cabal dessa absorção é Dôra que, de mulher reprimida, se converte em mulher liberal, que se envolve maritalmente sem a legalização ditada pelos padrões patriarcais, deixando-se levar mais pelos instintos que propriamente pela consciência, libertando-se da repressão materna, que se dilui, embora tenha deixado marcas profundas, e transformando-se em uma Senhora mais moderna, dominadora da propriedade e dos bens, mas, sobretudo, mais humana.

Maria Moura nasceu com o espírito de liderança aguçado, embora tenha vivido seus momentos de sinhazinha, apresentados através das recordações que revigoram sua narrativa como protagonista e narradora do texto. As reminiscências são da família: da mãe, do avô e do pai (todos escritos com inicial maiúscula sempre que mencionados). A lembrança masculina é delineada no texto, embora a presença do homem não seja efetiva, uma vez que, nesse último romance, o masculino, assim como no primeiro, não se apresenta concretamente. O diferencial é que, em *Memorial de Maria Moura*, a memória masculina, guiada pela memória individual de Maria Moura, norteia as ações dela que, apesar de não ser a única narradora, é, indiscutivelmente, a protagonista maior.

Valendo-se dessa memória, de tudo o que aprendeu com seu pai, Maria Moura ergue seu império e faz fortuna: “Já o que me interessa mais, hoje em dia, é a segurança. Meus ouros, meu dinheiro escondido. Estes anos todos de luta, muita luta. E este retiro que eu posso garantir a quem precisa. Como estou garantindo a esse padre... Padre, não, tenho que me acostumar... Beato Romano”(MMM, 1998, p. 17). Através da memória, Maria Moura justifica suas ações e seu poder. A morte da mãe ocorrera de maneira inesperada. Liberato – amásio da mãe – revela, de forma velada, que não havia sido suicídio, mas homicídio e o porquê de isso ter acontecido. O motivo era o mesmo que colocava Maria Moura em risco: a garantia de que a propriedade ficaria sob a guarda dele e não da mulher. Mediante as ameaças, ela se viu em uma

³⁷ Em especial, nos textos *Correio da roça*, *A falência* e *A viúva Simões* que ilustram bem tais prenúncios.

encruzilhada em que teria duas opções: ou a submissão de corpo e alma, uma vez que o servia no trabalho e na cama, ou a libertação. Assim como as protagonistas anteriores, ela escolheu a liberdade, e por isso agiu: “A sorte minha foi que, mesmo debaixo daquele medo, eu não fiquei sem ação e resolvi me defender. Nas mãos dele eu já estava, e pra não ter a sorte de Mãe, tinha que atacar, antes que fosse tarde. Era ou ele, ou eu” (MMM, 1998, p. 24).

Para garantir a liberdade, Maria Moura precisará se livrar do padrasto. Por isso, lança mão da sedução para conseguir a morte de Liberato pelas mãos de Jardimino, caboclo do Limoeiro:

Que alívio. Tudo se passou muito bem. Na noite da terça-feira, Liberato vinha da Vargem da Cruz, encharcado de genebra, tombando em cima do cavalo. O caboclo esperou escondido numa moita, à beira do lajeado, numa dobra da estrada. Me contou depois que só precisou dar um tiro, encheu ele de chumbo, bem na arca do peito. O desgraçado soltou a rédea e desabou no chão [...] (MMM, 1998, p. 29).

Depois da morte do padrasto, Maria Moura se vê presa às mãos de Jardimino que, apaixonado, seduzido e, agora, assassino encoberto de um homem, confiante nas promessas de amor, passa a exigir sua “recompensa”. Vivenciando mais uma vez a ameaça da submissão, ela não tem dúvidas: arma a morte de Jardimino pelas mãos de João Rufo, homem de confiança dos tempos do pai e do avô:

Então, quando já fazia quase um mês dessa agonia, eu estava farta. Dali só podia ir pra pior.
Chamei João Rufo [leve-i-o] para um canto, me fazendo de muito assustada:
– Eu ando com medo, João Rufo. Esta noite andou aqui um homem querendo arrombar a janela do meu quarto. [...]
João Rufo ficou muito impressionado:
[...]
– Pois eu vou botar um cá-te-espero nele. Deixe só a noite chegar.
[...]
Assim que João Rufo saiu, chegou Jardimino com as suas exigências.
[...]
– Agora não dá. Volte no tarde da noite, empurre a janela do meu quarto. Eu vou deixar só encostada.
De novo tudo se passou sem um erro. [...]. O tiro pegou o caboclo pelas costas. João Rufo tinha boa pontaria, foi ensinado pelo Pai.
Assim morreu Jardimino, [...]. E a garrucha, meu Pai devia ter deixado para defender a filha dos ataques de homem, que é coisa que não falta, neste mundo (MMM, 1998, p. 31-32).

Contudo, sua luta não termina com as duas mortes. Havia ainda os primos das Marias Pretas, filhos da finada Tia Lica, que Maria Moura sabia que “eram mesmo donos de dois terços da herança” (MMM, 1998, p. 36), uma vez que as terras do Limoeiro pertenciam à mãe de Maria Moura e à mãe deles. Porém, o que queriam, na verdade, era o domínio das terras deles e da parte dela. Para tanto, a estratégia era dominar a prima, submetendo-a ao casamento com Tonho: “– Na mão de um marido macho mesmo, ela se aquieta. Nem que seja a poder de relho” (MMM, 1998, p. 47).

Os primos são figuras que representam o ideário patriarcal, cuja cartilha implicava submissão e servidão da mulher ao homem em todas as instâncias. Porém, Maria Moura não sucumbe e rompe com essa condição. Ela sabia que o pai herdara do avô as terras na Serra dos Padres, conhecia-as pelas descrições minuciosas de ambos, sabia também das dificuldades com os índios que habitavam próximo às terras e dos possíveis posseiros que pudessem ter se alojado por lá. Ao se perceber novamente ameaçada, resolve fugir e procurar as terras na Serra dos Padres, surpreendendo a força masculina que não contava com uma resistência tão acirrada. Inicia sua ação ao receber a polícia para intimá-la:

O Cabo Sena me estendeu um papel. E o homem explicou:
 – Por essa intimação a senhora deve comparecer na delegacia amanhã.
 Fiquei com mais raiva ainda. Aqueles dois idiotas estavam indo longe demais.
 – A bem de quê? Eu não matei nem roubei! Que é que vou fazer lá?
 O advogado levantou a mão aberta, como se pedisse calma:
 – É o caso da partilha dos bens da senhora sua avó. Os outros herdeiros deram queixa contra a senhora (MMM, 1998, p. 38).

E sua resposta deixa clara sua intenção:

– Vocemecê pode ir embora com os seus soldados e o seu papel. Esse delegado pode abusar de mulher da vida e cachaceiro, na Vargem da Cruz; mas comigo é diferente. Aqui eu estou na minha casa. Este sítio é meu, foi o que meu pai sempre me disse. Se os ladrões dos meus primos querem tomar o que é meu, que venham, com delegado e tudo. Eu enfrento. Da minha casa só saio à força e amarrada (MMM, 1998, p. 38).

Prepara-se, então, para a luta armada. Pela primeira vez em sua escrita ficcional, a autora usa a palavra “guerreira”, que persigo neste trabalho como sendo a constituição da mulher independente racheliana. Todas são forçadas a realizar uma

“batalha” pessoal, porém apenas Maria Moura busca, com as armas, o empoderamento feminino. “E eu que quase me esquecia da munição! Boa guerreira que eu ia ser! Mas a gente aprende, aprende [...]” (MMM, 1998, p. 39). As outras protagonistas conseguem a independência pela emancipação, começando por Conceição cuja luta fora por se negar às práticas comuns reservadas às mulheres do início do século XX. Essa é a contribuição que dão a Maria Moura.

A reação masculina se mostra pela decisão dos primos de invadirem as terras do Limoeiro e, de lá, tomarem posse da terra e domarem a prima. Contudo, eles não podiam contar com a estratégia de Maria Moura:

[...] na verdade, nunca, mas nunca mesmo, se podia esperar aquela resistência. A danada da Moura devia ter contratado gente na rua, arranjando arma e munição. E munição farta, estava se vendo, tanto que continuavam dando um tiro de vez em quando, como se quisessem dar sinal de vida (MMM, 1998, p. 59).

A resistência de Maria Moura não se resumia às terras do Limoeiro; ela também se recusava a entregar-se a si mesma, pois sua natureza não aceitaria o mando masculino. Sua consciência lhe sinalizava que ali não era mais o seu lugar, pois permanecendo nas terras do Limoeiro, teria que aceitar a submissão aos primos, perdendo, portanto, sua voz e, conseqüentemente, sua representação:

E eu me sentia encurralada. E o meu coração me pedia para sair dali. Sentia que tinha acabado o meu tempo no Limoeiro. Que me adiantava ficar no sítio, me aguentando a ferro e fogo, sem recursos, mulher sozinha, nova? Qualquer um podia tentar pôr a minha pessoa debaixo da mão (MMM, 1998, p. 62).

A brutalidade dos primos lhe impulsionava a fazer o que sempre quisera: “[...]. 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).

Para não se entregar ou sair enxotada da sua propriedade, decide armar como pôde os homens da casa e fugir com eles em busca das terras na Serra dos Padres. Antes, porém, põe fogo na casa e deixa os primos perplexos com tamanha ousadia: “Nesse momento ouviu-se o maior estrondo e a cumeeira desabou, levantando um poeirão de fagulha de fogo que subia para o céu. A casa toda virou aquela fogueira sem tamanho” (MMM, 1998, p. 68). E eles pensando que:

[...] aquela nossa expedição ia ser quase uma brincadeira! Assustar as mulheres, passar a mão na Maria Moura, carregar com ela para as Marias Pretas.

Que natureza de fera o diabo daquela mulher! Falam da Firma, mas a Moura deixa a Firma longe! Tocar fogo na própria casa e sair escondida na fumaça e nas faíscas! (MMM, 1998, p. 69)

A tenacidade da mulher não é/era nunca esperada pelo homem, e sim a subserviência. Entretanto, as mulheres construídas por Rachel de Queiroz surpreendem por dizerem não aos modelos patriarcais. Maria Moura foge, chega às terras tão sonhadas pelo avô e pelo pai e lá adquire riquezas que não foram nunca imaginadas nem mesmo por ela:

Foi duro e foi devagar. Mas agora estava eu no alpendre da minha Casa Forte, olhando o mundo em redor: lá embaixo na várzea, lá em cima na serra e, para os dois lados, as perambeiras do pé do morro.

Nas vargens, tudo quanto era roçado, [...].

O curral do gado, vazio àquela hora, [...]. Do outro lado o chiqueiro das cabras. E, entre o curral e a casa, na estrebaria, uns dois cavalos do meu uso, comendo a sua ração de milho. Os outros viviam soltos, como solto vivia Tirano, aposentado, já magreirão de velhice, [...].

Com tudo isso, o meu orgulho maior era a casa. [...].

Pra dentro da cerca, o terreiro batido, aberto, subindo devagar o alto onde a casa fica. E aí a casa mesma, se espalhando dos lados; na frente o alpendrão largo, com os seus esteios também de aroeiras bem lavrada, o chão ladrilhado. As paredes rebocadas, caiadas, como as do Limoeiro (MMM, 1998, p. 293-294).

Contudo, a conquista territorial que acompanha Maria Moura não a faz diferente das demais personagens, em cuja natureza não há espaço para a realização amorosa. Todas se encontram libertas, mas infelizes, o que confirma a ideia de que a conquista do poder não as satisfaz plenamente, estabelecendo-se um paradoxo. A liberdade só ocorreu para elas pelo empoderamento, porém é a conquista dele que as tornou solitárias, sem espaço para dividir o poder com um homem. Até porque nenhuma conseguiu dividi-lo. Ou o homem está à margem delas ou no comando.

Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir aponta para o conflito da mulher liberada:

O privilégio que o homem detém, e que se faz sentir desde sua infância, está em que sua vocação de ser humano não contraria seu destino de homem. Da assimilação do falo e da transcendência, resulta que seus êxitos sociais ou espirituais lhe dão um prestígio

viril. Ele não se divide. Ao passo que à mulher, para que realize sua feminilidade, pede-se que se faça objeto e presa, isto é, que renuncie a suas reivindicações de sujeito soberano. É esse conflito que caracteriza singularmente a situação da mulher liberada (BEAUVOIR, 1980, p. 452).

As mulheres de Rachel escolheram vivenciar esse conflito e ora sim, ora não colheram os louros de sua escolha. O certo é que todas essas construções trouxeram complexidade à personagem feminina e, conseqüentemente, inovação à escrita feminina, cujo formato já era admitido pela autora cearense como algo diferenciado: “Eu acredito numa escrita feminina, sim. O mundo da mulher não é o mundo masculino. As marcas da escrita feminina estariam principalmente na linguagem” (QUEIROZ *In* DE FRANCESCHI & GAMA, 1997, p. 26). O trecho de entrevista concedida a *Cadernos de Literatura Brasileira* (1997), do Instituto Moreira Salles, revela a necessidade de escrever um texto que tenha algo mais que os feitos até então. É certo que entre *O Quinze* (1930) e *Memorial de Maria Moura* (1992) há uma distância temporal considerável e que, entre uma publicação e outra, diversas autoras se destacaram na cena literária brasileira, porém a Rachel coube o pioneirismo de não situar a mulher nos ambientes triviais e de arriscar, colocando-a fora do contexto tipicamente feminino patriarcal vigente.

Inovação que não se restringe ao trabalho fora de casa como fonte de renda, ao cuidado com o lar e a gestão da propriedade, mas que leva a mulher a se autoafirmar como “figura pensante” e não apenas como mero adorno. Essa conquista foi gradual, e outras lutas foram empreendidas para que a mulher racheliana se convertesse naquela que luta pela sua independência.

1.3.3 – Transmutação e transgressão da representação feminina

As protagonistas e outras personagens femininas de Rachel de Queiroz estão na esteira da nova mulher já esboçada no final do século XIX como imprescindível para o século XX, porém há nelas um tempero que foge ao que houvera sido idealizado como convencional. Buscam a liberdade pela independência financeira, por isso não são cerceadas em seu espaço físico, mas no que tange ao aspecto psicológico, há

consequências dessas conquistas. São mulheres que fazem o movimento de ir e vir do espaço rural para o urbano, decidem seu futuro e se inserem no mundo masculino não como um espelho do homem, mas usufruindo da mesma liberdade. Para chegarem à transgressão necessária, elas precisam se transmutar, e para fazerem essa mudança rumo à identidade própria, precisam fazer escolhas que as levam à solidão.

Buscando o conceito de transmutação e transgressão, encontramos as seguintes acepções:

Transmutação: *s.f.* 1 ato ou efeito de transmutar(-se); transmutação, transmutamento. 2 FÍS. NUC. Qualquer reação nuclear que transforme um nuclídeo em outro. 3 GEN. Formação de uma nova espécie através do acúmulo progressivo de mutações na espécie original [...]

Transgressão: *adj. s.m.* 1 ato ou efeito de transgredir 2 GEOL. Avanço do mar sobre áreas litorâneas, em virtude de elevação do nível do mar ou de movimentos de afundamento da zona costeira. ETIM lat. *Transgressio* *ônis* ação de passar de uma parte a outra, de atravessar, violação, infração (HOUAISS, 2009, p. 1868-1869).

O conceito de transmutação explica o que ocorre, progressivamente, com as protagonistas aqui analisadas. Conceição é a primeira que não se casa, que não busca a felicidade através da maternidade biológica e da realização amorosa, deixando essa contribuição às demais que virão de 1930 a 1992. É essa voz que emerge de longe que irá, de romance a romance, aperfeiçoando a capacidade das protagonistas de lutarem por suas convicções e tornarem-se mulheres que se libertam do estereótipo feminino, assumindo suas ideias, chegando a Maria Moura que também não se faz mãe biológica, mas que acolhe ao filho de Marialva como sendo filho, tornando-o seu herdeiro. Ela é a que realiza a maior de todas as transmutações e transgressões.

A transgressão a que todas se dedicam é a mesma: não se submetem aos papéis preestabelecidos pela sociedade na qual estão inseridas. Cada uma, a seu modo, vai dizendo “não” a questões que exigiram (e ainda exigem) da mulher a anulação de seus sentimentos e de suas vontades em favor do masculino. Para melhor compreender como isso se faz na teia textual de Rachel de Queiroz, vamos buscar, em cada obra, essa protagonista transmutada e transgressora.

Com Conceição “a autora inicia sua galeria de personagens que não aceitam o ‘destino de mulher’, pois optam por viver fora das regras do patriarcado” (GOMES, 2010, p. 45). É professora e intelectual cujas leituras estão distanciadas daquelas

típicas do interesse feminino de sua época. Para ela, os livros “[...] eram velhos companheiros que ela escolhia ao acaso, para lhes saborear um pedaço aqui, outro além, no decorrer da noite” (OQ, 2000, p. 8). Havia as leituras socialistas que lhe traziam aquelas ideias já sentenciadas pela avó como incomuns: “– Esta menina tem umas ideias” (OQ, 2000, p. 10). Ainda se aventurava na escrita “[...] de um livro sobre pedagogia³⁸. Rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar Nordan ou o Renan da biblioteca do avô” (OQ, 2000, p. 10).

No contexto social nordestino não havia espaço para uma mulher leitora de livros socialistas e escritora; o espaço da mulher era o da casa, e isso era indiscutível. Todavia, Conceição “tinha vinte e dois anos e não falava em casar”³⁹ (OQ, 2000, p. 10). Para a avó, essa opção ia além das questões sociais, classificando como um “aleijão” a escolha da neta (OQ, 2000, p. 10).

O perfil ideológico da personagem vai sendo construído ao longo da narrativa, confirmando a posição de resistência assumida por Conceição, que recusa o “destino de mulher” de que nos fala Elódia Xavier, em *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino* (1998, p. 35), renunciando a resistência feminina que viria/tentaria vir nos anos subsequentes. É uma personagem que está em movimento entre Quixadá – o espaço do sertão – e Fortaleza – o espaço urbano. Contudo, mesmo no espaço urbano, há o movimento rumo ao sertão ao se dedicar, voluntariamente, ao trabalho no Campo de Concentração⁴⁰, local que recebe os refugiados da seca, que chegam com a esperança de encontrar no ambiente citadino o refúgio e a salvação. O interesse pelas questões sociais é um ponto que diferencia a personagem, que será trabalhado em Noemi, cujo engajamento vai além do social, transportando-se para o âmbito político. A capacidade de movimentar-se, aliada à preocupação social, são os argumentos que Carlos Magno Gomes, no artigo “A aula de alteridade em *O Quinze*” (2010, p. 49), utiliza para afirmar a alteridade da personagem Conceição: “Saía de casa

³⁸ É interessante destacar que Rachel foi responsável pela edição de alguns livros didáticos, tais como *Meu livro de Brasil*, volumes 3, 4 e 5, em coautoria com Nilda Bethlem, pela José Olympio/Fename/MEC, 1971 (R.J.), e *Luís e Maria* (cartilha de alfabetização para adultos) em coautoria com Maria Villas-Boas Sá Rego, pela Lisa, 1971 (S.P.).

³⁹ Para a época, uma mulher com essa idade ainda solteira era algo incomum, pois a tradição era as mocinhas se casarem entre 14 e 18 anos.

⁴⁰ Nesse quesito, Rachel inova ao inserir na personagem o gosto pelo trabalho voluntário, ideia moderna para o ano de 1915, e ao usar a expressão Campo de Concentração, termo largamente encontrado na mídia no período da Segunda Grande Guerra, para significar espaço de confinamento dos judeus.

às dez horas e findava a aula às duas. Da escola ia para o Campo de Concentração, auxiliar na entrega dos socorros” (OQ, 2000, p. 77), local que era “[...] nomeado por muitos como ‘o curral da fome’” (OQ, 2000, p. 136).

A resistência de Conceição ainda se manifesta na descrença religiosa, pois deixa de ir à missa para ficar lendo a respeito da “questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos materiais do problema [...]” (OQ, 2000, p. 131). Decidida a fazer outras escolhas, mostra-se madura o suficiente para entender que “quando a gente renuncia a certas obrigações, casa, filhos, família, tem que arranjar outras coisas com que se preocupe... Senão a vida fica vazia demais... [...]” (OQ, 2000, p. 131).

O cuidado com o bem-estar alheio preenchia a vida de Conceição. Nesse trabalho, ela encontrou-se com Chico Bento e sua família, que chegaram arrastando-se, esfarrapados, contabilizando as perdas, mais mortos que vivos e, com eles, reviu o afilhado, filho do casal: “– Este é o meu afilhado? [...] Virgem Maria! Como foi que um bichinho destes agüentou! Só milagre!” (OQ, 2000, p. 89).

O encontro é fundamental para se consolidar a transgressão de Conceição, pois, torna-se mãe mesmo sendo solteira, opta pela adoção do afilhado, o que é também uma demonstração de resistência. Ela não se acha mãe de Duquinha, mas sente-se realizada por “[...] dizer que criei um filho” (OQ, 2000, p. 149). O papel social que assume, entretanto, não a satisfaz plenamente. Percebe-se isso ao observá-la em discurso direto: “[...] nasci para viver só” (OQ, 2000, p. 148). E declara, em seguida, em discurso indireto livre o lamento da escolha: “Seria sempre estéril, inútil, só... Seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma... Mulher sem filho, elo partido na cadeia da imortalidade...” (OQ, 2000, p. 156).

Conceição realiza-se no plano pessoal através de Duquinha, contudo sua realização maior é no que tange à questão humanitária que a move: “Este não escolhi, doutor. É porque é meu afilhado” (OQ, 2000, p. 105). Essa postura explica “[...] a maternidade social de Conceição [como] fruto de sua alteridade, de sua preocupação com o outro, por isso ela pode ser vista como uma personagem feminina fora de uma família tradicional ao optar por criar o afilhado [...]” (GOMES, 2010, p. 51). Não obstante, temos uma personagem que se preocupa com ela mesma e com o outro, projetando-se, portanto, “[...] como a primeira protagonista híbrida da história da autoria feminina brasileira” (GOMES, 2010, p. 53).

O olhar da personagem para fora de si, tecido pela autora, reforça a importância da obra, pois coloca a voz do outro em evidência – condição que, até o romance de Rachel, não havia acontecido na Literatura Brasileira em obras cuja autoria fosse feminina⁴¹. O referido recurso pode ser notado principalmente nas obras de Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector⁴², na década de 1970. Cito essas autoras e seus respectivos romances, mas acredito que outros autores também possam ter usado o recurso. Contudo, as duas escritoras são expoentes da literatura brasileira e confirmam a importância de se trabalhar o olhar da personagem para além de si. Curiosamente, as demais protagonistas não terão filhos, não deixarão a marca de sua descendência. Apenas Maria Moura também terá um herdeiro, materializado na figura de um afilhado, como ocorreu com Conceição.

Outro aspecto que corrobora a lucidez e a transgressão de Conceição é a sua relação com o amor, imprópria para a formação educacional da mulher do seu tempo. Embora apaixonada pelo primo Vicente⁴³, símbolo de resistência à seca, tipicamente sertaneja, ela não se deixa envolver. O que pesa na relação entre eles é a diferença cultural, que Conceição enxerga com muita lucidez, conforme se observa nesta passagem: “Num relevo mais forte, tão forte quanto nunca o sentira, foi-se aparecendo a diferença que havia entre ambos, de gosto, de tendências, de vida”. (OQ, 2000, p. 78-79).

Ter essa certeza não era comum para uma mocinha do início do século, cujos valores se pautavam na formação da família no espaço do lar. Assim, por seu engajamento social e pela lucidez em relação à vida individual, Conceição é uma personagem pioneira. Essa postura – dizer não ao casamento e sim à maternidade social – torna-a a primeira personagem política de Rachel. Dessa forma, afirma Carlos Magno Gomes: “Esse tom de politização da personagem e de sua oposição ao casamento tradicional abre um leque de possibilidades para o imaginário da mulher ao

⁴¹ Há exemplos de textos masculinos da Literatura Brasileira que realçam a voz do outro, tais como o escravo em *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, em crônicas de Machado de Assis, e o índio em poesias de Gonçalves Dias, dentre outros.

⁴² Nos romances *As meninas* (1973) e *A hora da estrela* (1977) (GOMES, 2010, p. 53).

⁴³ A inspiração para a criação de Vicente vem do primo Celino por quem Rachel fora apaixonada na juventude. (FONTES, 2012, p. 181)

propor a maternidade social como um lugar autêntico para a personagem transgressora” (GOMES, 2010, p. 54).

O engajamento político e social é transmutado para *Caminho de pedras*, que recebe o nome de “romance proletário” por parte da crítica literária brasileira. A mesma crítica define o romance como ineficiente por pertencer a esse segmento. Newton Sampaio, por exemplo, em sua resenha afirma que “*Caminho de pedras* [...] chegou atrasado justamente porque esse capítulo de greves, de exaltações antiburguesas, de ansiedades moscovitas, de ‘proletarizações’ como [pichações] nos muros, boletins sonorosos, não convence mais” (SAMPAIO, 1979, p. 219). A frieza do comentário em relação à obra despertou outros críticos importantes, como Almir Andrade, que, em resenha, deu o seguinte parecer:

O acolhimento que fez a crítica ao último romance de Rachel de Queiroz contrasta de modo curioso com o acolhimento feito às obras anteriores. Ouvimos acusações as mais disparatadas e ridículas [...] Não se limitam eles à tentativa risível de criar escândalo em torno do romance: chegam a ferir a própria romancista, condenando-a à decadência e ao esgotamento da sua capacidade literária (ANDRADE, 1937, p. 275).

Almir Andrade aponta os “defeitos” do texto exatamente no que se refere ao fato de o livro ser proletário:

A parte proletária do romance, especialmente, fica muito aquém daquilo que a sua autora já deu sobejas demonstrações de poder realizar. Sente-se que Rachel de Queiroz teve necessidade de unir esse tema ao corpo do romance, e que essa necessidade se lhe impôs de modo imediato, sem esperar pela verdadeira inspiração (ANDRADE, 1937, p. 275).

Curiosamente, ao tentar “apontar defeitos da obra”, ele, na verdade, acerta. O livro de Rachel não é um romance proletário, pois “pouco se mostra da vida cotidiana do operário e absolutamente nada de sua eventual purificação pelo sofrimento. O operário que aparece no livro é aquele que participa de organizações políticas de esquerda” (BUENO, 1997, p. 27).

O operário representado não tem a ideologia que o legitima, mas é desconfiado e hostiliza aqueles que se aproximam e que não estão, no dia a dia, no *front* da luta. O trecho recortado ilustra a questão:

Repetiam a toda hora os camaradas, afetavam uma simplicidade excessiva, que chocava os outros, os de tamanco, cheios de preconceitos e convenções. Pois a simplicidade, longe de ser um atributo dos humildes, é um artifício de requintados que a plebe desconhece. Depressa essa diferença cavou divergências. Os tamancos entraram a hostilizar os gravatas, a desmascará-los, a exigir que se proletarizassem. O preto Vinte-e-Um chefiava a esquerda, e os gravatas se fechavam num círculo aristocrático que chegava a incluir o próprio Filipe, expulso do meio dos obreiros por intelectual e burguês. Dos da rodinha, só Paulinho, o ferroviário, tinha entrada entre os tamancos. Samuel também cortejava os operários e exagerava a sua proletarização. Deu até para andar de fundilhos rotos, de camisa de mescla. Pontificava e, por causa dessas concessões, era ouvido (CP, 1990, p. 37).

Se não é um romance proletário, o que a obra apresenta que seja passível de reflexão? Por que Rachel escreve uma obra em contexto cuja tônica não seria proletária? Acredito que não tenha sido engano ou displicência, simplesmente, por parte da autora. Se buscarmos resgatar as dificuldades da publicação de *João Miguel* (1932), talvez encontremos, aí, uma “pista” para as intenções de Rachel⁴⁴.

A experiência da autora no Partido Comunista, de certa forma, é transposta ao personagem Roberto, que participou do triângulo amoroso entre Noemi e João Jacques. Roberto é o intelectual que chega do Rio com a missão de criar em Fortaleza uma célula comunista e lá encontra a rudeza, a desconfiança e a indiferença dos operários. Nas reuniões, os trabalhadores tolhiam-no, não lhe dando oportunidade de falar, o que ilustra bem a experiência de Rachel, cuja intelectualidade não fora devidamente valorizada por parte do partido. Fica evidente a neutralidade e, por que não, o estado de ostracismo a que se submetiam os intelectuais em relação à massa trabalhadora. Dessa forma, o que se nota largamente no texto é a dificuldade dos “camaradas” em aceitar o intelectual que chega para instruí-los e encaminhá-los dentro da ideologia partidária. Rachel, assim como Roberto, não se viu livre para criar, e a questão do cerceamento à sua liberdade criadora foi decisiva para que ela permanecesse ou não seguindo o partido.

Noemi se insere nesse contexto político-intelectual-operário e desponta como mulher que abraça a causa política. Entretanto, a transmutação que incitará Noemi à

⁴⁴ Refiro-me aqui à imposição do Partido Comunista de analisar a obra antes da publicação e de exigir que Rachel alterasse o texto, pois era inadmissível para a cúpula que um operário matasse o outro. A sugestão dada a ela foi que o burguês matasse o operário.

transgressão será a escolha amorosa, que a levará ao abandono da casa, do esposo, da família, e não a escolha política. O divórcio era tabu para a mulher na década de 1930 e seguiu assim até meados do século XX. A questão torna possível a discussão do espaço feminino, pois, por mais que tenhamos avançado, ainda não abarcamos todos os meandros da sociedade e ainda há muito que fazer nesse sentido.

O triângulo amoroso sai da superficialidade e vem à tona na crítica de estudiosos como Olívio Montenegro (1938). Contudo, o entrelaçamento entre os “dois planos da obra”, de que trata Luís Bueno (1997, p. 30), é a crítica mais apropriada para o romance de Rachel, pois há a discussão política aliada à discussão amorosa, que é o ponto forte da obra. Noemi vive um casamento sem emoção com João Jacques, baseado na simpatia pelo marido, sem amor ou paixão. O envolvimento de Noemi com Roberto se dá pela militância política que os aproxima e a encanta. O marido é um ex-militante totalmente desencantado com a causa. Não há, na obra, menção à atuação anterior dele no partido, a não ser que havia sido expulso da organização no Rio de Janeiro⁴⁵. A revitalização da organização partidária atrai a atenção de Noemi, que já tinha vocação para a ideologia política, mas se sentia inibida pela resistência do marido. Ao se ver inserida no novo grupo, foi atraída por Roberto a participar efetivamente das discussões, que acabam sendo, para ela, a revelação de que ela era:

[...] apenas uma alma livre, ouvindo a história de outras almas livres. Fugira do seu centro habitual de gravidade, perdera a noção do pão nosso de cada dia. Naquele momento, nada era moral nem imoral, nada proibido nem permitido; não havia hora, não havia espaço: só a embriaguez do momento de revelação, das possibilidades de libertação (CP, 1990, p. 45).

João Jacques não apoiava a escolha de Noemi e tentava dissuadi-la de suas intenções. E ela, ao invés de acatar, como era de se esperar de uma mulher da época, mostra suas ideias e o questiona. Participar do grupo dava inspiração a Noemi, tirando-a das atribuições domésticas, tornando-a capaz de sonhar com as questões femininas e com a coragem de outras mulheres mais antigas de lutar pela própria liberdade,

⁴⁵ O mesmo desencanto vivenciado por João Jacques foi experimentado por Rachel de Queiroz, uma vez que foi expulsa do partido no Rio de Janeiro quando publicou *João Miguel*, contrariando a vontade do partido.

conforme se verifica nesta parte da obra: “Sentia-se com a cabeça cheia de histórias novas, de mulheres heroicas, livres e valentes. Esquecida, naquele momento, das contingências de sua vida, da disciplina doméstica, da cama comum, da promiscuidade e dos compromissos com alguém” (CP, 1990, p. 52).

É pela liberdade proporcionada pela militância que ela opta por abandonar o lar e viver essa história, mesmo sabendo que a recriação viria e, o que é mais notável, sem que se sentisse culpada: “Duas vezes em dois dias um homem se aninhava em seus braços, buscando-lhe o calor e o conforto do colo, depois dos esforços do amor. Ontem o marido, hoje Roberto. Carne fraca e miserável. Ontem um hoje outro” (CP, 1990, p. 92-93).

O texto marca bem a dificuldade de assumir uma decisão como a que Noemi optou por tomar, pois uma mulher separada era discriminada pela sociedade. Com ela não fora diferente, mesmo os camaradas, pessoas ditas modernas ou revolucionárias, “[...] em geral condenavam Noemi. Ainda era muito vivo, em rodas, o terror do adultério. Queriam ser independentes, tinham idéias, mas no fundo do coração tinham horror da coisa ruim, do nome feio” (CP, 1990, p. 102).

Houve quem insinuou que Rachel não poderia discorrer sobre a pobreza ou sobre a vida operária “por dentro”, uma vez que nunca fora nem pobre, nem operária. Contudo, Rachel constrói em seu texto uma visão “por dentro”, e não “por fora”, pois conhece a relação partidária com a intelectualidade e a vida em uma organização política de esquerda. Conhece também as questões políticas que limitavam as escolhas femininas. Noemi, assim como outras mulheres do seu tempo, escolhe o divórcio e junta-se a outro homem em nome da felicidade. Dessa forma, a protagonista é exemplo de mulher que quebra paradigmas políticos e sociais, portanto uma guerreira dentro do seu espaço⁴⁶.

Em *As três Marias*, encontram-se algumas das questões de gênero que mais suscita(ra)m discussões ao longo da história das mulheres no Brasil. Dentre elas, a

⁴⁶ Patrícia Galvão, que nasceu no mesmo ano que Rachel de Queiroz (1910), publicou *Parque industrial* (1933) também não foi operária, mas conviveu com pessoas que conheciam de perto os pátios das indústrias. Era comunista, tanto quanto Rachel, mas nunca foi pobre, muito menos operária.

questão da virgindade, cuja perda de forma inconsequente acarretava discriminação e, à mulher, apenas duas opções: a prostituição ou o refúgio no convento.

Contudo, Rachel foge desse lugar comum, e leva Guta, personagem em questão, à superação do tabu da sexualidade, pois há a entrega a um suposto amor, a perda desse amor e do fruto amoroso, uma vez que sofre um aborto espontâneo. A personagem, contudo, não se esgota dentro do texto, ao contrário, volta ao sertão com esperança de recomeçar sua vida. A narrativa é feita em primeira pessoa, ou seja, uma narrativa construída por uma mulher, através da voz de uma mulher, sobre as questões femininas que lhe dizem respeito, sem a aceitação da condição feminina preestabelecida pela sociedade. Por isso, inova, transmuta e transgride. É um romance que, como os demais, termina “em trânsito”, deixando em aberto o destino da protagonista, sem desfecho evidente.

Para Luis Bueno, *As três Marias* é “[...] continuador de *Caminho de pedras*, não por causa da acentuação do plano psicológico, como frisa Alfredo Bosi, já que a força desse plano vem de antes, mas por explorar um mesmo tema: a superação, por parte da mulher, de papéis estabelecidos por uma moral convencional” (BUENO, 1997, p. 32).

Guta não se preocupou com isso. Ao contrário, buscou através do trabalho a independência que a levaria à plenitude. Para tanto, não se submeteu aos ditames de uma educação de colégio interno, cuja maior preocupação era blindar as meninas do contato externo, pois era na rua que habitavam os perigos para as mocinhas, cujas famílias as entregavam confiantes às religiosas do colégio. O espaço da rua não lhes era acessível, e as poucas vezes em que se aventuravam a “espiar” o externo sentiam-se frágeis e fracas em relação ao movimento, contrapondo-se à letargia do colégio:

Depois estirei o pescoço trêmulo, olhei pela seteira a rua que ficava lá embaixo, sob o manto de pedra de Nossa Senhora.

A vista a princípio deixou-me tonta, e retirei a cabeça, com medo da vertigem. Só aos poucos fui me habituando, e afinal, de tentativa em tentativa, consegui olhar sem medo, vi os bondes lá embaixo, as meninas de saia vermelha saindo da Escola Normal, os automóveis passando pequenos e velozes. Fazia três meses que não via a rua, gente, bondes, desde as últimas férias.

A cidade, assim de repente, vista de uma vez e surpreendida de brusco, deu-me um choque no coração, comoveu-me tanto que as mãos me começaram a tremer e meus olhos se encheram de água.

Estava ali o mundo, o povo, a vida de fora, tudo o que era interdito à minha vida de reclusa (ATM, 1989, p. 22).

Maria Augusta sempre procurava quebrar alguma regra, como ilustra a passagem recortada acima, em que busca, mesmo que por poucos minutos, o contato com a rua. Por essas ações e por outras, recebia a censura das amigas ou das superiores. O excerto a seguir retrata bem essa questão, logo no início do texto: “Quanto a mim, a minha vaidade era mostrar as pernas. Tinha horror às saias compridas do uniforme, vivia dobrando secretamente os embainhados, sem me importar com os protestos de Maria José e Glória, que me chamavam de imoral” (ATM, 1989, p. 19).

A autora trabalha a transgressão de Guta desde as primeiras páginas. É ela a mentora do jornal do colégio⁴⁷. O nome do periódico é bastante criativo e reproduz, com ironia e humor, a condição feminina no internato:

Jornal Santa Gaiola, hebdomadário satírico e independente, marcado ao canto com as estrelas das Três-Marias, impresso a mão, em tinta roxa e ilustrado a lápis de cor. Era quase todo em verso, que a literatura destrutiva prefere os moldes concisos da poesia; e morto ao terceiro número, o jornal nos deixou o gosto da sátira, o amor das alusões maliciosas, das paródias e dos epigramas [...] (ATM, 1989, p. 10).

A saída do colégio após a formatura, a separação das três Marias e as novas regras da vida assustam a jovem:

Logo no dia seguinte ao da minha chegada, houve uma sessão solene, onde, depois de breve prólogo, Madrinha explicou meus novos deveres de filha e irmã mais velha, falou na colaboração que a família esperava de mim. E como me horrorizavam, minha Nossa Senhora, as camas por fazer, as meias a cerzir, as mesas a pôr e a tirar, as famosas semanas de cozinha que eu deveria revezar com minha madrastra! (ATM, 1989, p. 42)

Contudo, entendia perfeitamente a necessidade de a família se valer dos trabalhos da filha mais velha: “O fim apologético daquilo tudo era preparar em mim a

⁴⁷ Como já relatado, Rachel, na adolescência, a convite de Júlio Ibiapina, foi responsável pela página literária especial do Jornal *O Ceará*, “Jazzband”, após enviar carta de repúdio à escolha da rainha do estudante, em 1928 (CUNHA, 2010, p. 64).

futura mãe de família, a boa esposa chocadeira e criadeira” (ATM, 1989, p. 42). Por isso as cobranças da Madrinha em relação ao labor doméstico, aos bons hábitos adquiridos no colégio: “– Tantos anos de Colégio! Como foi possível que não se acostumassem?” (ATM, 1989, p. 43). E, intimamente, os questionamentos fervilhavam em Guta, como se ninguém ali fosse capaz de entender as dificuldades pelas quais passara e que todas as mulheres também passavam, tendo o casamento, muitas vezes, como única oportunidade de fuga:

Mas, Deus do céu, ela não via, papai não via, ninguém via, que o único desejo do meu coração era derrancar hábitos, esquecer a escravidão do sino, das rezas, da cama feita? Para que sair do Colégio, para que ser afinal uma mulher, se a vida continuava a mesma e o crescimento não me libertara da infância? (ATM, 1989, p. 43)

Mas Guta não se deixa cercear por essa imposição familiar, ao contrário, escolhe o seu caminho e o enfrenta. Ao encontrar o anúncio de vaga para datilógrafa em Fortaleza, vislumbrou ali sua independência. No trabalho, ainda não resolve suas questões íntimas, pois sente-se enfadada com a monotonia da cidade, do horário, dos afazeres: “Tinha eu dezoito anos quando comecei a trabalhar, e seis meses depois já sentia medo de ficar velha sem saber o que era o mundo. O mundo: grande era a minha sede. Não de prazeres, ou melhor, não só de prazeres” (ATM, 1989, p. 44). Gesta-se em Guta a mesma vontade de conhecer o mundo, traduzida pela vontade de viajar, de Noemi, Dôra, Conceição e Maria Moura. A busca incessante de Guta pela liberdade através do conhecimento do mundo também é a mesma das protagonistas anteriores e posteriores a ela. Há, em Rachel de Queiroz, a elaboração de uma escrita mediante interseções, o que evidencia a tessitura de um trabalho em rede.

Maria Augusta, a Guta, aumenta um ponto nesse tecido dialógico: a entrega sexual. Para Conceição e Noemi, a questão da sexualidade é tratada com leveza e até com certa discrição. Conceição mantém-se donzela, não se casa, não se entrega; Noemi casa-se, mas se entrega a outro homem e opta por manter-se ligada a ele. Guta experimenta o contato físico, a grande descoberta, sem pensar nas consequências do ato, sem se deixar amedrontar pela repressão sexual.

Marilena Chauí, em *Repressão sexual*: essa nossa (des)conhecida, pesquisa em dicionários as acepções dos vocábulos “reprimir” e “repressão” e conclui que “[...]”

repressão é definida tanto como o *ato* de reprimir (um agir repressivo) quanto o *efeito* desse ato (algo ou alguém reprimido)” (CHAUÍ, 1984, p. 12). Ou seja, “[...] subjaz aos dois termos a idéia de *frear* algo ou alguém que iria, por si mesmo, numa direção não aceita ou não desejada” (CHAUÍ, 1984, p. 12). A sexualidade feminina era tratada com esse freio a que se refere Chauí. À mulher sempre fora negado o prazer, a entrega. Porém, a opção pelo casamento não era garantia de se encontrar a felicidade, e menos ainda a independência.

Guta inicia-se sexualmente com um artista que conhecera: “Chamava-se Raul. [...] Era pintor e fazia farras medonhas. Diziam até que tomava cocaína. Um boêmio sem eira nem beira, que conhecia metade da Europa e todos os cafés de artistas de Paris. [...] Um perdido” (ATM, 1989, p. 50). Ao encontrá-lo e saber da história dele por terceiros, interessou-se em conhecê-lo, tendo sido apresentada a Raul por Aluísio, amigo em comum. A conversa do artista era fluida e envolvente; valorizava as peculiaridades de Guta, fazendo-a crer na intelectualidade dela e, ao mesmo tempo, ressaltando suas características de forma a deixá-la extasiada: “Falou-se em valsas de Strauss e em Viena. Raul me disse, com ares de descoberta, que me achava inteligente, falou em pintura, prometeu me mostrar uns quadros, convidou-me a ir ao seu ateliê” (ATM, 1989, p. 50).

A curiosidade fê-la aceitar o convite e visitar o “novo amigo” em seu ateliê, porém nota-se a precaução, própria da mulher da época:

Tive medo de ir, mas fui. Fui com Aluísio, o tal rapaz que nos apresentara, e com Maria José: seduzi-a com a perspectiva de ver quadros, quadros de verdade, pintados realmente por um artista [...] ver Raul pintando, ela que dedicava a pintores e músicos uma devoção enternecida [...] (ATM, 1989, p. 51).

Chauí (1984, p. 16) ressalta que a repressão sexual leva o indivíduo a tratar a sexualidade como algo de que se deve ter vergonha. Daí a reação de Guta à ideia de Raul de pintá-la nua e juntá-la à galeria de mulheres que ele expunha, sem pudor ou preconceito:

– Sabe que você daria um lindo retrato? Recuei, apavorada. Não, eu não! Vi-me logo, nua também, no divã, posando como as outras.
Voltei-me para ele bruscamente:
– Eu? Nunca!

Raul insistiu: Por que não? Se me visse ali, como me via ele, o olhar pensativo e escuro, a linha do perfil se recortando no fundo vermelho da parede...

– Estou louco para pintar suas mãos e seus olhos (ATM, 1989, p. 51).

A nudez e, na sequência, o sexo era “preciso coibir, refrear, modelar, dissimular, ocultar e disfarçar. Como escreveu Bataille, o sexo, nos humanos, é erotismo e este é impossível sem as interdições e as transgressões” (CHAUI, 1984, p. 16). E Guta se dispunha a essa transgressão:

[...] É verdade que a idéia do retrato, da pintura, daquela escolha de mim para modelo, feita quase como uma homenagem de amor, tudo isso me virava a cabeça e me deslumbrava. Passei duas noites sem dormir, pensando nesse retrato, fantasiando o quadro, sentindo-me na tela, vendo minhas mãos, meus olhos feitos daquela luz baça, com aquele ar parado, longínquo e cheio de mistério, das figuras pintadas do ateliê (ATM, 1989, p. 54).

Porém, não havia a preparação para a transgressão pela liberdade sexual nem por nenhum outro viés. Nota-se essa questão quando Guta toma conhecimento de Violeta, “perdida”. É a educação patriarcal que pesa(va) sobre os ombros de Guta e de toda mulher:

[...] E eu tentava imaginar o horror daquela vida: chega um homem gordo, bigodudo, hálito de cerveja, tem direito de entrar, de deitar com ela na cama, de exigir o que quiser. [...] E outros, meu Deus, e qualquer um. Todos os homens que eu encontrava na rua, que via junto de mim, no bonde, revisitava-os agora com novos olhos, via-os sob uma forma em que nunca os imaginara, punha-os dentro do quarto de uma mulher e me arrepiava de horror (ATM, 1989, p. 61).

Sentia-se, de certa forma, também perdida, pois “não estava também a caminho da perdição, namorando com um homem casado?”. Contudo, achava que seu sentimento era especial, pois era “[...] puro, intangível, acima de tudo e de todos, acima do bem e do mal [...]” (ATM, 1989, p. 61).

As sessões para a pintura foram muitas e o retrato ia progredindo à medida que a liberdade entre artista e retratada ia aumentando: “Quando me beijou – era a primeira vez que alguém me tocava os lábios – senti um choque, senti quase repulsa. Era úmido, morno, esquisito e sem sabor – mas consenti” (ATM, 1989, p. 63). Havia mostras nela de ser mulher livre e moderna, mas, no fundo, o que havia nela era medo da solidão, da orfandade, do casamento, da solteirice e do sexo: “Mas a verdade,

realmente, é que eu tinha medo” (ATM, 1989, p. 71). E esse medo a apavorava, embora reconhecesse que ela mesma havia criado um vínculo de intimidade com Raul do qual não havia como se livrar: “Raul me apertava nos braços, falando baixinho pedindo coisas. Eu ia retirando as mãos, torcendo o rosto aos beijos, afundando-me na almofada, fugindo para o canto mais longe do assento” (ATM, 1989, p. 71). Até que veio, na sequência, a decepção: “Ele me decepcionava horrivelmente. Só queria aquilo, aquelas intimidades violentas, sempre de mãos estendidas, sempre ávido” (ATM, 1989, p. 71).

As passagens destacadas revelam a vontade de alçar voos, mas, ao mesmo tempo, a dificuldade de se entregar traduz a repressão sexual, que considerava a libido como causa de doenças psíquicas. Guta quer se libertar, mas encontra-se amarrada a conceitos que nortearam a formação da família no século XIX e parte do século XX. Em seus sonhos, não há espaço para uma aventura amorosa frívola, mas para uma entrega que acarretaria compromissos, contudo sua essência de mulher que transmuta a impulsiona para essa procura. A decepção com Raul foi sofrida e bem marcante no texto, como no último encontro que ora destaco:

E ele dizia baixinho, num sopro de fala:

– Por que você não quer? Por que tem medo?

– Vamos para o meu ateliê, agora. Ninguém vê e você sai logo.

[...]

– Não, nem pense nisso! Já foi uma doídice minha ter vindo aqui!

[...]

– Afinal, que é que você queria! Em que estava pensando? Pensava que era um boneco, um fantoche de pincel na mão lhe dizendo galanteios?

(Era isso, meu Deus do céu, era mais ou menos isso o que eu pensava, o que talvez esperasse!)

– Você não é mais uma criança. Quer ser emancipada, diz-se livre, e por que tem medo?

[...]

–...você queria a literatura, o fraseado sentimental... Guarda naturalmente as ousadias para os rapazinhos, para aquele estudante idiota, cheio de teorias... Eu, eu sou só o “pintor”, naturalmente...

E eu tentava me explicar, falava no meu modo de amar, na maneira que eu supunha me amasse ele [...]

– Amor, você vem falar em amor?

E me agarrou os ombros, me puxou para si, disse brutalmente:

– Então você não compreendeu logo que tinha de acabar sendo minha amante?

Talvez isso fosse lógico para ele e para todo o mundo. Mas não o era para mim. E eu não queria ser amante dele. [...] E a frase teatral de

Raul me dava uma impressão de ridículo, de coisa falsa, lembrava-me Cármen e Dom José e o vulto escuro dele na penumbra do teatro. (ATM, 1989, p. 72-73).

A decisão de não se envolver sexualmente com Raul tinha em si o peso do pecado original. Deixar-se envolver pela sedução e pelas promessas de bens futuros é a transgressão de um interdito que confere a ela o conhecimento do bem e do mal. O bem para Guta era Raul e as possibilidades que a pessoa dele representava; o mal era a perda, ou melhor, a perdição, o medo de se tornar “falada” e perdida tanto quanto Violeta e outras mulheres. Começou a “andar deprimida e neurastênica. Trabalhava impaciente, sentia-se só sem amparo. Às noites, tornava a sentir a velha vontade de me matar. [...] via o veneno no frasco, imaginava o golpe seco do punhal, depois a felicidade de ir me extinguindo [...]” (ATM, 1989, p. 77).

É interessante esse fragmento, pois representa a saída que muitas mulheres nas primeiras décadas do século XX ainda encontravam para resolver as dificuldades quanto à sexualidade: o suicídio. E Guta é uma suicida em potencial, entretanto quem se mata é Aluísio, amigo e admirador secreto da personagem, cuja escolha pela morte drástica foi a ela atribuída. Isso fê-la ainda mais perturbada, condoída pelo amigo e mais ainda deprimida, despertando a atenção de Maria José: “– Você vive tão deprimida, Guta, tão triste! Sempre foi precoce; e já está solteirona, nesta idade. Por que não pede uma licença, não vai ao Rio?” (ATM, 1989, p. 86).

A ida de Guta ao Rio deu-lhe a oportunidade de conhecer Isaac, rapaz “[...] romaico de cabelo vermelho e grandes mãos brancas, voz lenta e grave, dum sotaque pitoresco e arcaico, que lembrava a fala de línguas mortas” (ATM, 1989, p. 89). Era médico e morava na mesma pensão em que Guta se instalara no Rio. Devagar, passaram a se tornar mais íntimos e próximos, saindo juntos e fazendo programas agradáveis que sempre povoaram o imaginário de Guta: “Começamos a sair juntos, Isaac e eu. Ele me levava aos seus cantos prediletos da cidade. [...] Em breve, eu que me dispensava infatigavelmente pelos passeios clássicos [...] fui centralizando minhas preferências” (ATM, 1989, p. 90). Infere-se pela declaração de que “ele a levava” que essa era a vontade da personagem. Ter um homem que simplesmente a levasse era o sonho de Guta – não só dela, mas também das demais protagonistas, exceto Conceição.

A relação entre os dois se estreita, levando-os aos primeiros contatos físicos. Ela percebia a atração que exercia sobre Isaac e se doava sem restrições, tampouco medos ou dúvidas, embora não houvesse, por parte dele, nenhuma menção a compromissos para com ela: “Isaac me queria, era evidente, mas nunca me falara de amor. Não fazia projetos, não pedia promessas, não hipotecava o futuro” (ATM, 1989, p. 94). É latente, no corpo do texto, que havia nela a construção de um sonho amoroso tão comum às mulheres daquele tempo (e, por que não, de todos os tempos?), que se pautava na construção do lar, da família, da presença masculina como o centro em torno do qual gravita o feminino: “E eu, que sonhava e fazia projetos sozinha, não ousava pedir nada, imitava o descuido dele [...]. Tirava justamente o meu orgulho do gesto de me dar sem pedir nada, ou pelo menos sem mostrar que o esperava” (ATM, 1989, p. 94).

A primeira entrega é decepcionante para Guta, que se sente frustrada e usada:

Mais que a dor física, ficou-me dessa primeira entrega uma sensação de medo e secreta humilhação; aquele gozo, que ele tirava de mim, era tão-só dele, tão separado de mim, diminuía-me tanto! Eu não ressentia nada do misterioso prazer cuja aproximação o fizera arquejar como se sofresse, e depois o deixara sonolento e quieto, atirado na areia, numa espécie de inconsciência feliz, com o rosto encostado ao meu colo.

Eu estava lúcida, lúcida e magoada, e extraordinariamente triste e medrosa. Queria que ele me consolasse, me abraçasse, me compensasse de tudo. Porém Isaac, na sua sonolência, deixava-me estar sozinha, e parecia que minha função terminara ali – pelo menos até que o seu desejo renascesse (ATM, 1989, p. 95).

O retorno de Guta para Fortaleza é sofrido, pois volta à rotina que a angustiava e com um agravante. A gravidez fora do casamento, o estigma de “mãe solteira” assombrava as mulheres, pois, normalmente, não encontravam apoio na família, tampouco na religião ou na sociedade. Sentir-se “perdida” era o terror de qualquer mulher, daí as restrições. Guta tinha consciência disso, mas se acalentava com a possibilidade de ser mãe: “[...] sentia ternura, curiosidade, alvoroço, essa curiosidade de virgem que só se satisfaz amplamente depois da maternidade e não encara sacrifícios para a satisfazer. Começava a pensar nesse filho, nesse meu filho possível [...]” (ATM, 1989, p. 99). A possibilidade da companhia desse filho animava a personagem, que não se preocupava com as dificuldades que isso lhe traria, pois seria

ele o ser que dependeria dela e se sentiria seguro pelas suas mãos, questão que nunca se concretizaria para ela de outra forma, pois não se achava atraente nem capaz de conquistar outra pessoa que não fosse o próprio filho.

A maternidade não foi experiência que a autora idealizou para suas protagonistas⁴⁸. Noemi teve o “guri”, mas o perdeu; o livro se encerra antes do nascimento do filho que ela trazia no ventre. Portanto, não há nos textos a presença da plenitude conquistada por meio da maternidade⁴⁹. Maria Augusta também não viu nascer e crescer o filho que trazia no ventre: “Adoeci. Tive febre, delírios, dores terríveis. [...] Foi-se embora para sempre o pobre pequenino. Quem sabe não teria os mesmos olhos azuis de Isaac? Nem mesmo chegou a ter olhos, coitadinho” (ATM, 1989, p. 109).

A resolução de Guta foi retornar ao sertão, ação que também marca as protagonistas anteriores e posteriores a ela. Porém, a Guta que retorna não é mais a que de lá saíra, fugindo daquela realidade sufocante para uma mulher cujas aspirações iam além do trato doméstico e das responsabilidades para com os irmãos, que não se deixou enquadrar no perfil de mulher domesticada. Por isso, mais uma vez, temos um romance que se encerra em trânsito, como se ainda faltasse um capítulo ou mais para ser escrito. Acredito que essa técnica narrativa seja intencional, pois se percebe uma gradação nas ações das protagonistas de obra em obra. Guta avança ao se libertar através da sexualidade, sem se preocupar com o casamento, embora acalente aquele desejo pelo cuidado, pela maternidade, pelo exercício da feminilidade, mas não pela subserviência. Por isso inova e se entrega a Isaac, transmutando-se de menina em mulher que se realiza através do conhecimento do sexo e do gozo. Contudo, terá a solidão como companhia, assim como as demais protagonistas.

Dôra é a penúltima personagem construída por Rachel de Queiroz. A transgressão de Dôra será pautada na insubmissão aos valores da sociedade patriarcal em que está inserida. Não há uma figura masculina significativa em duas das três partes em que se subdivide o romance *Há Laurindo*, com quem Dôra se casa, mas as

⁴⁸ A exceção é Nazaré, protagonista de *O galo de ouro* (1986), que não é tratada nesta tese de maneira efetiva.

⁴⁹ Outro diálogo pertinente com a vida da autora. Rachel só teve uma filha, Clotilde, que morreu aos três anos de idade, vítima de leucemia.

figuras femininas são dominadoras em absoluto, do princípio ao fim, assim como em *O Quinze*.

O viés narrativo utilizado em *Dôra, Doralina* é a discussão das dificuldades de gênero no que tange à viuvez. Aborda, portanto, a trajetória feminina em situação social especial, situando-a num quadro de valores sociais delimitados, configurando conflitos específicos à mulher que, uma vez sem a autoridade maior do lar – o marido –, vê-se configurada como personagem que, se optar pela reconstituição do lar, unindo-se a outro homem em matrimônio formal, perderá o “poder de viúva”, voltando ao estado original, pautado no silenciamento e na servidão.

O leitor contemplará, nas páginas de *Dôra, Doralina*, duas viúvas: Dôra, a filha, e Senhora, a mãe. Em ambas, a opção pela manutenção da viuvez virá de encontro à manutenção do poder e da liberdade de cada uma delas. O leitor ainda se deparará com Laurindo, primo distante de Senhora, que se interessa por Dôra e se casa com ela, mas que também tem um interesse por Senhora que se manterá após o casamento. Entretanto, Laurindo jamais cogitou o enlace com Senhora, pois, se assim o fizesse, herdaria apenas cinquenta por cento dos bens dela, já que Dôra, sendo a única herdeira legítima, seria a herdeira natural da metade dos bens. Dessa forma, para ele, a melhor opção era casar-se com Dôra e ter, no futuro, os cem por cento da prima rica.

Entretanto, Senhora também jamais pensou em abrir mão dos poderes que adquirira com a viuvez, seguindo a tradição das viúvas do período patriarcal, especialmente as contemporâneas de Senhora: as viúvas nordestinas. A condição de viúva servia para manutenção do poder e também para sua dissimulação ao posar de indefesa diante dos compadres, advogados ou visitas pela viuvez: “Senhora fez um gesto com a mão: – Nisso tudo, peço que se lembrem de que eu não tenho quem chore por mim; sou uma viúva sozinha. [...] – Viúva pode ser, Senhora, mas sozinha é só porque quer!” (DD, 1989, p. 22).

Ao falecer o marido, Senhora se apossou dos bens e não abdicou disso nem mesmo pelo amor que sentira por Laurindo:

Mas até hoje não posso jurar se Senhora quis mesmo casar com ele [Laurindo]; penso mais que não. Casar foi coisa que ela nunca pretendeu depois de conhecer a sua força de viúva. Dizia muitas vezes com ar de queixa, mas eu sabia que era mostrando poder (DD, 1989, p. 23).

Senhora educou Dôra segundo a premissa patriarcal, mesmo não a estimulando ao casamento, já que não tinha a intenção de dividir os bens, nem mesmo com a filha, única herdeira. Essa postura de Senhora pode ser observada quando ela discute com o advogado, amigo da família, sobre as divisas da fazenda Soledade e sobre a parte que coube a Dôra:

[...] Senhora explicava sempre que, por ocasião do inventário, tinham combinado tirar minha parte nas terras de mata e lagoa, nas extremas ao poente; mas sempre que ouvia isso eu tinha um acesso de choro e raiva e gritava que não aceitava essa partilha [...]. Senhora não se zangava, o que era de admirar. Era de admirar e não era – só depois entendi.

– Se você faz questão assim, fica indiviso. Por minha morte será tudo seu.

– Mas quando eu me casar, como é?

E aí Senhora punha os olhos em mim, de alto a baixo – meus fiapos de perna, as ancas finas, o peito batido, o cabelo comprido estirado:

– Se casar⁵⁰ (DD, 1989, p. 18).

Os modos de falar da personagem traduzem o desestímulo de ver a filha casada, pois, caso isso ocorresse, teria que dividir pela metade sua propriedade e, conseqüentemente, seu poder. Porém, a transgressão de Dôra inicia-se exatamente quando vê no casamento a oportunidade de buscar sua liberdade: “[...] Com o nó do padre e do juiz eu teria ganho a minha vitória para sempre e ele agora era meu assinado no papel” (DD, 1989, p. 45).

Não há detalhes do namoro, noivado e casamento de Dôra e Laurindo, mas, por se tratar de uma família importante no Cariri, e por ser o *frisson* de Senhora por Laurindo uma evidência para as más línguas, os comentários sobre o enlace eram pauta de discussão:

Eu tinha vinte e dois anos, ela tinha quarenta e cinco – e Laurindo casou comigo. Um dia, antes do noivado, eu vinha pelo corredor e escutei uma das mulheres dizendo na cozinha:

– A viúva se enfeita toda, mas é a menina que pega o moço. (DD, 1989, p. 23).

Não havia um interesse muito aguçado de Dôra por Laurindo e vice-versa: “[...] pior de tudo, aquela frieza de mim pra ele – e dele pra mim [...]” (DD, 1989, p. 45). A união foi pautada em objetivos bem demarcados por ambas as partes. Porém, Dôra

⁵⁰ O itálico é da própria autora.

não suspeitava da traição do marido e logo com Senhora, sua mãe: “Gente nova não adivinha nem quer adivinhar certas coisas; e mesmo quando tem um aviso, dez avisos, não acredita. Eu confesso que comigo, então, era aquela arrogância: achava que podia levar tudo do meu gosto [...]” (DD, 1989, p. 45).

A constatação do fato veio pelo acaso, em uma noite em que Dôra sente-se mal da vesícula e sai de casa para tomar um ar e encontrar-se com Delmiro, figura que em muito lembra o Beato Romano de *Memorial de Maria Moura*. Ela ouve primeiro a fala de Senhora e, depois, a de Laurindo, não restando dúvidas do que se passa:

E escutei a fala dela (que nunca na vida tinha conseguido falar baixinho), sim era a fala dela:

– Vá embora!

E depois a voz de Laurindo, protestando:

– Ela tomou o remédio. Não tem jeito de acordar.

Delmiro não sei se escutou tão bem quanto eu, mas vi que entendeu.

E eu, eu saí correndo pelo terreiro, descalça e de pijama, no pavor de que os dois me descobrissem. Do lado de lá dos quartos do paiol, caí sentada num monte de tijolo e rompi num choro que era mais um soluço fundo – eu tremia com o corpo todo e me vinha aquele engulho violento – eles dois, eles dois.

[...]

Chegando perto de mim o velho me tocou no ombro, de leve – eu tinha me dobrado de novo sobre os joelhos com o rosto entre as mãos – e me aconselhou num sussurro de ronco:

– Entre pra casa. Olhe o frio. Vá.

Deu um puxão no cabresto, fez um passo, voltou-se.

– Deus dá um jeito.

Eu levantei o rosto a essa palavra e disse as minhas palavras também:

– Jeito, só a morte (DD, 1989, p. 55).

Ao proferir essas palavras, Dôra dá a Delmiro a senha para fazer o que ele já tinha mesmo vontade – matar Laurindo –, embora não haja outra referência à intenção ou ao planejamento da ação. Dôra entende que não fora acidente, mas jamais menciona isso: “Sirva Deus de testemunha, eu naquela noite não pedi a morte de ninguém. Se disse alguma palavra, foi de dor, não foi de ira. O final que houve eu nunca esperei” (DD, 1989, p. 65).

Entretanto, a viuvez inesperada de Dôra é o que lhe trará liberdade – a liberdade de viúva – e sua transmutação virá por esse viés. A começar pela decisão de ir embora três dias depois da *missa de cova* (DD, 1989, p. 65), e viajar sozinha, sem usar luto, a roupa oficial para qualquer mulher da sociedade que enviuvasse. Ao atravessar as Aroeiras, logo após a morte do marido, Dôra consagrará sua

transgressão, por não se ocupar ou se preocupar com a censura social, tampouco a familiar:

Tirei o luto para a viagem. Se pudesse tirava a pele, arrancava os cabelos, saía em carne viva.

Senhora protestou ao me ver com o meu costume azul:

– Você faz questão de causar escândalo?

Cerrei a boca com força, não respondi, mas não mudei de roupa. Atravessei toda Aroeiras, comprei passagem, esperei, tomei o trem, vestida de azul (DD, 1989, p. 66).

A citação acima fecha o “Livro de Senhora”, primeira parte da obra, dividida em outras duas – “Livro da Companhia” e “Livro do Comandante” –, e a segunda parte é o momento do texto em que a transmutação de Dôra se efetua, levando-a à transgressão, pois aqui será acrescentada a ela o elemento inovador de sua construção: a aventura. Uma mulher viajar sozinha, envolver-se com uma companhia de teatro, tornar-se atriz dessa companhia era, no mínimo, uma afronta sem precedentes à família. E Dôra optou por essa afronta, valendo-se da sua liberdade de viúva:

Eu então declarei com soberba que era viúva e independente, minha mãe não me governava e eu não tinha que contar mentira a ninguém. Assim mesmo deixei que D. Loura escrevesse a carta. No fundo tinha medo de alguma violência de Senhora e o fato é que eu ainda não estava acostumada àquela liberdade de viúva – afinal tinha sido uma vida inteira de cativo (DD, 1989, p. 82-83).

A inserção de Dôra na Companhia vai oferecer-lhe a oportunidade da aventura pelo conhecimento da estrada, que se associa ao que Bakhtin (1993) denomina “cronotopo do encontro”, que trata do deslocamento, da travessia, signos que nos remetem diretamente à temática da viagem que, bem como a do encontro, presente em quase toda a literatura universal. E o motivo do encontro está intrinsecamente ligado ao que ele denomina “cronotopo da estrada”, que designa os variados tipos de encontros que ocorrem quando as personagens se colocam em movimento. Para Bakhtin, é enorme seu significado na literatura, pois “[...] rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas

sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que correm pelo caminho”⁵¹ (BAKHTIN, 1993, p. 223).

Por outro lado, Marília Amorim afirma que “o cronotopo da estrada, em um certo tipo de romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens” (AMORIM, 2006, p. 102). No referido romance, esse recurso é delimitado pela saída da personagem logo após a morte de Laurindo, seu esposo. Em seguida, junta-se à Companhia das Comédias e Burletas Brandini Filho, e a estrada se abre para sua maior aventura: o amor livre, sem preconceitos, sem cobranças. Através desse amor se concretizará o encontro.

Antes da aventura amorosa, porém, haverá a transgressão pela arte. A estreia de Dôra na Companhia Brandini ocorre por acaso, mas, dado ao sucesso da nova estrela, vem a proposta de seguir com eles naquela vida mambembe, recebendo nome de estrela – Nely Sorel –, distribuindo autógrafos, com direito a bolo de batizado. Contudo, seu pensamento não saía da mãe, pois sempre se pegava “pensando no que diria Senhora quando soubesse” (DD, 1989, p. 93). Isso evidencia a necessidade de se colocar sempre em posição de enfrentamento em relação à mãe.

Não há, no texto, menção à beleza física de Dôra, o que a alinha às outras protagonistas, pois pouco se diz de suas características físicas. Apenas em relação à Guta, há uma passagem em que ela afirma não ter se identificado de imediato com o retrato que Raul fez dela, pois considerou a representação extremamente feia. Maria Moura também não se considerava bonita. Porém, sendo artista, não seria estranho ver Dôra despertando o interesse dos homens. E ela, aventureiramente, deixar-se cortejar, chegando a ir a uma *garçonnière* de um rapaz solteiro, contudo a entrega amorosa só acontecerá na companhia do Comandante.

Com o Comandante, Dôra e toda a comitiva da Companhia viajará de Juazeiro para o Rio de Janeiro. Ela o conhece em Juazeiro:

[...] Pois o grande *era ele*. Alto, bonito e antipático. Falava imperioso, como se desse ordens aos outros dois. Moreno, moreninho, cabelo preto e liso como um índio. [...] Que homem lindo, eu pensei. E parece que ele também se achava lindo, porque olhava para os

⁵¹ De fato, a viagem é tema de importantes obras da literatura mundial, como *Odisseia*, de Homero; *Eneida*, de Virgílio; *Os Lusíadas*, de Camões; *Don Quixote*, de Cervantes; *A volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne; *A divina comédia*, de Dante Alighieri; *Ulysses*, de James Joyce; *Candide*, de Voltaire, entre outras.

outros por cima do ombro com um ar de dono do mundo; tinha um pouco descaídos os cantos da boca, e demorou o olhar em Estrela e em mim (DD, 1989, p. 131).

É curioso notar que a sexualidade, tanto para Dôra quanto para Senhora, é atributo da maturidade e, por ambas serem viúvas, essa característica soa como contravenção. Em relação à Senhora, a sexualidade é exercida em segredo; em relação à Dôra, a opção é por se unir em matrimônio ao Comandante, mas sem a bênção da família ou da igreja. Essas uniões eram admitidas apenas para a mulher “perdida”, como Violeta, amiga de Guta. Tais construções pontuam o desejo da autora de realizar alterações na sociedade com relação à situação das mulheres, pois é perceptível um discurso relacionado à luta das mulheres pelos direitos sociais e sexuais iguais aos do sexo oposto.

A década de 1970, época da publicação de *Dôra, Doralina*, foi o período em que o movimento feminista encontrou maior êxito em seus propósitos pelas transformações políticas que passaram a incluir as mulheres nas discussões. As conquistas femininas influenciaram a mudança de comportamento da geração seguinte, o trabalho, a liberdade sexual advinda da pílula anticoncepcional, e o divórcio, foram conquistas decisivas para que um novo painel construído acerca da mulher.

As conquistas (talvez) tenham inspirado a autora a usar a viuvez como forma de libertação para Dôra. Ela se valia disso como escudo para suas escolhas e não deixava passar uma oportunidade em que pudesse expor sua condição, até mesmo diante do Comandante. A passagem a seguir representa bem a certeza de Dôra, ao responder, quando indagada por ele sobre o que Senhora achava da vida de atriz mambembe dela: “– Não perguntei, não consultei a ela nem a ninguém. Afinal, sou viúva, estou perto dos trinta anos, não devo satisfação a pessoa alguma” (DD, 1989, p. 141).

Entretanto, ao se entregar ao Comandante, Dôra retrocede, pois deixa envolver-se pelo amor que nunca sentira de fato e tem dele uma reciprocidade verdadeira, mas que exigirá dela abrir mão de seus projetos de liberdade. Esse envolvimento despertará a mulher submissa que fora educada para ser: “[...] botou uma aliança grossa de ouro na minha mão esquerda (que era para eu me sentir casada), mas outro anel de ouro, igual ou melhor do que aquele, nunca me deu

nenhum” (DD, 1989, p. 155). Na página 154 de *Dôra, Doralina* (1989), a personagem relata o momento em que o Comandante se deu conta de que Dôra ainda usava o anel do primeiro casamento. Ele o tirou do dedo dela e o atirou nas águas do São Francisco, prometendo-lhe outro melhor. Tal ação ilustra bem o domínio masculino sobre o feminino e a submissão imposta ao ‘sexo frágil’.

A imposição masculina não se deu de maneira rápida, mas aos poucos. Primeiro “o comandante queria me dar dinheiro para pagar a pensão [...]” (DD, 1989, p. 160); depois sentenciou: “– Você é minha mulher, eu tenho o direito de lhe sustentar” (DD, 1989, p. 160). E ela ia deixando que os lampejos da educação patriarcal se sobrepusessem: “Não era orgulho, não era nada. Ou era orgulho? A gente não vivia junto como um casal, era uma noite hoje outra além, e ele me dando dinheiro ao sair – não parecia *que estava me pagando?*” (DD, 1989, p. 160). Mas em seguida, deixa que a submissão fosse mais importante para si: “[...] se eu pudesse, eu é que dava dinheiro a ele, cozinhava, lavava e passava pra ele, lhe engraxava os sapatos, fazia as coisas mais humildes que eu nunca tinha feito na vida, nem para mim mesma!” (DD, 1989, p. 160).

A acomodação pela sombra masculina acompanha boa parte da última seção da obra – O livro do Comandante – e sobre isso a narradora reflete nesta passagem: “[...] eu só via as coisas pela metade, por cima, guardando tudo para ver direito mais tarde, com o Comandante, quando ele chegasse [...] (Senhora tinha um dizer: ‘Certas mulheres nascem pra donas, e outras nascem pra ter dono’)” (DD, 1989, p. 173).

Essa escolha interferiu no seu trabalho de atriz a ponto de suprimi-lo, conforme já foi dito, porém o texto deixa claro que o abandono do palco não é a vontade dela, mas a dele, exclusivamente:

[...] Mas eu não gosto do palco, encabulo, cada vez que entro em cena é forçado. [...] (Isso que eu dizia não era bem verdade, não era. Acho, ao contrário, que já levava muito gosto naquela vida na Companhia, a luz e os aplausos e os homens assobiando, e o dia trocado pela noite, e a gente hoje aqui amanhã além. Era uma aventura que não parava e eu sempre tinha sonhado com aventuras. Mas só se eu fosse uma louca e tentasse botar na balança – num prato o Comandante, no outro a Companhia. Corresse tudo de água abaixo, carreira de artista e luz de palco, que é que me valia nada disso em comparação com ele? [...]) (DD, 1989, p. 179).

O trecho comprova a necessidade da personagem de ater-se a essa sombra protetora, mesmo que se tratasse de alguém que vivia da contravenção – nesse

sentido, a autora retoma uma figura já construída em *O galo de ouro*. O Comandante não esconde de Dôra que o comércio das pedras preciosas é escuso e ela não o recrimina por isso, mas “não gostava daquilo. Embora dissessem que a sociedade deles era como se tivesse firma na Junta Comercial [...]. E eu não digo que se o meu coração adivinhasse porque nunca adivinhei, mas que eu não gostava, não gostava” (DD, 1989, p. 223).

Não gostava, mas vê-se alegre, aliviada com o retorno do Comandante após a prisão: “[...] não liguei a nada, o que eu queria era ele em casa”, e isso porque ela “[...] fazia um deus daquele homem, podia estar muito errada, mas não sei. Afinal amor é isso mesmo, a gente pegar um homem ou uma mulher igual aos outros, e botar naquela criatura tudo que o nosso coração queria” (DD, 1989, p. 229).

A vida simples, a anulação diante do marido, a felicidade, mesmo que “clandestina”, não ameniza a essência sertaneja que pulsa em suas veias: “(Ou era o título da outra que eu cobiçava? ‘Senhora’?)” (DD, 1989, p. 246). A morte chega para o Comandante e, com ela a escolha de retornar ao sertão. Senhora morta, Delmiro morto, Comandante também morto, seu espaço é Soledade, lugar que fora sempre seu: “O círculo se fechou, *a cobra mordeu o rabo*⁵²; eu acabei voltando para a Soledade” (DD, 1989, p. 253).

Volta viúva e, mais uma vez, a viuvez dá à personagem a possibilidade de recomeçar sua vida. Entretanto, essa retomada não se dá de maneira insubordinada, mas para retomar o que é seu por direito. Lá, encontra “a casa varrida e limpa, Amador tinha até mandado passar uma mão de cal [...]. Xavinha, Luzia e as meninas ocupavam os seus quartos de sempre, para lá da sala de jantar; a frente toda vivia trancada, desabitada” (DD, 1989, p. 253). Ou seja, encontrou “a casa limpa, a mesa posta, cada coisa no seu lugar” (BANDEIRA, 2000, p. 89). Ela se instala no espaço que conhecera tão bem e do qual coleciona as lembranças do passado – as melhores e as piores. Seu retorno, portanto, caracteriza-se como uma ação de caráter cíclico, aproximando-a do perfil da mãe. E era para ser assim, uma vez que “no remate das contas, eu era filha de Senhora e tinha o exemplo de Senhora. E a casa dela, a terra dela, a marca das suas pisadas para eu pisar” (DD, 1989, p. 257).

⁵² Grifo meu. Há uma crônica de Rachel cujo título é essa expressão nordestina.

Para governar, Dôra seguia as lembranças de Senhora, pois foi ela que, mesmo sem intenção, ensinou a filha a ser a Dona⁵³: “A sorte era o trabalho. Tudo pra começar de novo [...]. Botar os homens no serviço, exigir a sujeição dos três dias por semana da qual, Senhora morta, eles tinham perdido o costume. [...] E aos poucos eu também ia me endurecendo, na couraça do vestido preto” (DD, 1989, p. 260-261). A fazenda era parte dela, portanto, um cronotopo importante em que ela se refugiou, pois era o local do seu renascimento depois de todas as andanças, de todos os amores: pela Companhia, pelos amigos, pelo Comandante.

O renascer é traduzido pelo nascimento da bezerrinha na capoeira velha do finado Delmiro. Há uma nova vida que emerge das ruínas daquele condado, herança legítima de Senhora. Dôra atenta para o sinal da natureza que a empurra para frente, mesmo que o corpo não queira. Prova disso é o nome que escolhe para aquela nova vida nascida em Soledade: Garapu, palavra carregada de significados para o sertanejo, uma vez que alude a uma espécie de abelha cujo mel é de excelente qualidade. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, a palavra abelha é símbolo “das massas submetidas à inexorabilidade do destino (homem ou deus) [...], símbolo da ressurreição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 3). Para ela, a doçura da vida poderia partir de sua decisão de voltar para o sertão, cumprindo o ciclo peculiar das protagonistas de Rachel de Queiroz, que buscam o refúgio e, por que não, a ressurreição no clima agreste sertanejo.

Maria Moura não retorna ao sertão, uma vez que dele nunca saíra, mas também se transmuta e se transforma mediante as contingências naturais reservadas a ela pela vida. Sua travessia dá-se pela sexualidade, pelo fogo colocado em sua casa, pelo corte dos cabelos e por usar roupas de homem, que escolhe para representá-la materialmente diante dos homens que a acompanham. É a única forma de empoderamento possível para uma mulher que nascera e vivera no final do século XIX, no sertão, sob a sombra da família.

A memória do pai se faz presente em todas as etapas lembradas por ela. O tempo narrativo não contempla o do Pai, grafado com iniciais maiúsculas pelo

⁵³ Há diversas interseções entre esse romance e *Memorial de Maria Moura*, que serão mais bem apuradas adiante, porém é pertinente pontuar aqui que Maria Moura também era chamada de “Dona” por sua cabroeira, e gostava de ser tratada assim.

percurso da escrita, mas a presença masculina na obra é o que marca as reminiscências da personagem. É pelas lembranças do que eles, os homens da família, relatavam que ela – a filha, a neta, portanto, a descendente – se norteia durante todo o desenrolar da trama. Contudo, a sexualidade e o desejo carnal, ela os herda da mãe.

A mudança de Maria Moura se apresenta logo no início da história, quando se recorda da confissão que fizera ao padre José Maria: “Ah, daquele tempo para cá, eu mudei, muito. Imagine se agora eu ia me ajoelhar aos pés daquele padre!” (MMM, 1998, p. 17). Entretanto, essa mudança inicia-se antes da confissão, quando se vê envolvida por Liberato, seu padrasto. É ele quem a inicia sexualmente, estabelecendo o incesto na trama: “Devagar, devagar. Os carinhos se tornando cada noite mais atrevidos, se adiantando, indo longe demais” (MMM, 1998, p. 20). Embora tenha sido um ato de violência, a vida sexual iniciada com o padrasto vai marcar a sexualidade de Maria Moura, pois ela continua, após a morte dele, cultivando o desejo sexual, sem se sentir, por isso, preocupada com o estereótipo da cultura patriarcal, que condenava a mulher pelo gozo, pelo prazer. Contudo, havia nas escolhas dos parceiros certas reservas que aludem ao preconceito próprio da educação que recebera e do momento histórico da narrativa: “Como toda Sinhazinha bem ensinada pela mãe, para nós, caboclo não era homem, era traste da fazenda” (MMM, 1998, p. 24). A passagem em que Maria Moura, ainda no sítio do Limoeiro, arquiteta a morte de Liberato, utilizando como estratégia a sedução a Jardimino, ilustra bem o uso, por ela, da sexualidade como arma de defesa: “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).

A morte de Liberato deu-se porque, simulando um suicídio, ele havia assassinado a mãe de Maria Moura, que não quisera abrir mão dos seus direitos de viúva e herdeira legítima da propriedade. Com a morte da mãe, a “legítima”⁵⁴ passara a ser ela, uma vez que não havia mais nenhum herdeiro. Usando o sexo para dominar, Liberato tentou fazer com Maria Moura o mesmo que fizera com a mãe, exigindo e ameaçando-a pela posse das terras:

⁵⁴ Essa expressão fora usada em *Dôra*, *Doralina* e em *Memorial de Maria Moura* para designar a única herdeira – Dôra, no primeiro, e Maria Moura, no segundo.

[...] certa noite ele chegou trazendo um papel enrolado, que era para eu assinar. Explicou com poucas palavras que, sendo eu de menor idade, não ia ser capaz de tomar conta da herança de Mãe. Daí, Mãe também não entendia de negócios; e só de teimosia, não concordou em casar com ele e lhe passar a propriedade. [...] O pior é que eu, tal como Mãe, não queria assinar nada (MMM, 1998, p. 21).

Após a morte de Liberato, inicia-se a segunda fase das dificuldades de ser mulher e se impor: o matador, seduzido e apaixonado, começa o processo de dominação pela força, exigindo dela o cumprimento da promessa de casamento. Mais uma vez, ela usa a sedução e a dissimulação para resolver o problema. Seduz João Rufo, fiel empregado do sítio, desde os tempos do pai, a lhe dar proteção, enganando-o e dizendo que havia alguém forçando a janela de seu quarto. Dessa forma, imitando os senhores do tempo antigo, que mandavam um escravizado fazer o trabalho e depois o matavam, Maria Moura eliminava todas as provas e consumava sua vingança.

Resolvidos os dois problemas – Liberato e Jardimino –, surgiu a batalha que a motivou à grande transformação: os primos das Marias Pretas:

Minha primeira ação tinha que ser a resistência. Eu juntava os meus cabras – os três rapazes, João Rufo (que em tempos antes já tinha dado as suas provas). Os dois velhos podiam servir pra municiar as armas, na hora da precisão. Eu queria assustar o Tonho. Nunca se viu mulher resistindo à força contra soldado. Mulher, pra homem como ele, só serve pra dar faniquito. Pois comigo eles vão ver. E se eu sinto que perco a parada, vou-me embora com os meus homens, mas me retiro atirando. [...] Pra ninguém mais querer botar o pé no meu pescoço; ou me enforcar num armador de rede. Quem pensou nisso já morreu (MMM, 1998, p. 40).

Dessa forma, opta por um caminho novo que contemple seu bem maior: a liberdade. A essa vontade de ser livre Maria Moura une a necessidade de fazer valer os direitos familiares, assumindo a posse dos bens, assim como os objetos do pai. Para tanto, reúne os poucos colaboradores que tem e arma mais uma estratégia para atrair os primos e desautorizá-los diante de todos. E, se visse que perderia, “[deixaria] um estrago feio atrás de mim. Vou procurar as terras da Serra dos Padres – e lá pode ser para mim outro começo de vida. Mas garantida com os meus cabras” (MMM, 1998, p. 40). A diferença em relação às estratégias anteriores era que “[...] desta vez, eu não preparava uma tocaia na noite, na sombra, como nas duas vezes antes. Desta vez eu

tinha que me declarar. Resistir e atacar, porque – essa certeza eu tinha – eles não iam dar por menos” (MMM, 1998, p. 43).

A garantia veio pelas escolhas que fez, sendo a primeira incendiar a própria casa, mesmo que fosse para ela o “centro do mundo, [...] a imagem do universo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 196). Era hora de “[...] largar o ninho. Do pinto quebrar a casca e pular do ovo” (MMM, 1998, p. 62). Antes da batalha final, porém, ocorre a primeira parte da transmutação: “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).

A transmutação alinha a personagem à donzela-guerreira ibérica que, como a antecessora medieval, passa a trajar vestes masculinas⁵⁵. O Beato Romano, referindo-se à personagem, descreve-a como aquela que “calçava botas de cano curto, trajava calças de homem e camisa de xadrez de manga arregaçada” (MMM, 1998, p. 107). Para completar o ritual de transformação, ela corta os cabelos bem rentes à nuca. De todas as partes da transformação, o corte dos cabelos é a mais emblemática, uma vez que o cabelo é símbolo da sensualidade feminina. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (2009), na China, cortar os cabelos rentes à nuca

[...] era uma mutilação, que impedia o acesso a certas funções e que, em última análise, era uma emasculação. O ato de cortar os cabelos correspondia não só a um sacrifício, mas também a uma rendição: era a renúncia – voluntária ou imposta – às virtudes, às prerrogativas, enfim, à própria personalidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 153).

Porém, para Maria Moura, a ruptura com essa tradição da mulher não lhe trazia desconforto, pois foi a ação que a inseriu como grande líder do grupo de cangaceiros que ora se iniciava pelas suas mãos. Pelas ações, pelo tom de voz, ela se impõe diante dos homens que a acompanharam nesse rito de passagem em uma espécie de Sansão às avessas, invertendo a ordem patriarcal:

– Vou prevenir a vocês: comigo é capaz de ser pior do que com cabo e sargento. Têm que me obedecer de olhos fechados. Têm que se esquecer de que sou mulher – pra isso mesmo estou usando calças de homem.

⁵⁵ Essa questão será aprofundada no terceiro capítulo, momento em que me dedico à transformação, construção e consolidação da personagem como representação da donzela-guerreira à moda sertaneja, para não dizer, brasileira.

Bati no peito:

– Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender.

Não sei o que é que tinha na minha voz, na minha cara, mas eles concordaram, sem parar pra pensar. Aí eu me levantei do chão, pedi a faca a João Rufo, amolada feito navalha – 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. (MMM, 1998, p. 83-84)⁵⁶.

O corte dos cabelos não a faz sentir-se mutilada, mas livre, portanto a ação é libertadora. De posse de toda essa força, ela anuncia: “Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. [...]” (MMM, 1998, p. 84). Ao perder os cabelos, ela cumpre o último ritual do travestimento da donzela-guerreira e adquire, assim, a força de que necessitava para sua empreitada. Porém difere-se da antepassada medieval, uma vez que não segue a caracterização pactual em relação ao pai, abdicando das necessidades femininas, ao contrário, mantém-se sexualmente ativa, destoando de outras representações da donzela-guerreira, como Joana D’Arc, personalidade histórica, e Diadorim, personagem de *Grande Sertão: Veredas*.

Assim como a mãe, também tinha aquele sangue quente que as faziam “faladas”, ou melhor, mal faladas por todos na vila: “– É. O mulherio da nossa raça parece que nasceu com fogo no rabo. É mesmo raça de índia: não enjeita homem” (MMM, 1998, p. 47). E ela mesma confessa, adiante, o apelo da carne, que não se furtava em sentir:

Já tinha fogo por homem; não por aqueles matutos que eu encontrava na igreja ou na rua, nas raras vezes em que ia à missa. Uns pacholas de chapéu e banda, alisando aqueles fiapos de bigode, se fazendo de importante. Nem queria os cabras da fazenda, eram

⁵⁶Há semelhanças entre esta cena e aquela narrada no *Grande Sertão: Veredas*, em que Riobaldo assume o comando dos jagunços. “– A pois, então, eu tomo a chefia. O melhor não sou, oxente, mas porfio no que quero e prezo, conforme vocês todos também. A regra de Medeiro Vaz tem de prosseguir, com tenção! Mas, se algum achar que não acha, o justo, a gente isto decide a ponta d’armas...” (ROSA, 2006, p. 156). Rachel utiliza o texto roseano como mote para a escrita, uma vez que o processo de instauração do novo comando ocorre de forma muito parecida. Em ambas as obras esse é o momento de maior tensão do texto o que infere que a inspiração para a cena ocorre com a obra anterior. A interseção, aqui, é indiscutível com a grande obra Roseana.

brutos demais para mim. Não viu, mais tarde, o Jardilino? O fim que teve?

Eu sonhava com um homem – não sei que homem eu queria, mas sabia que tinha que ser um homem. Algum dia (MMM, 1998, p. 122).

Não havia nela, também, nenhuma vocação para a maternidade, porque não haveria como conciliar o papel de mãe e de guerreira. Ademais, a natureza se incumbiu de resolver a questão, reservando-lhe a esterilidade: “Afinal no tempo de Liberato, também não peguei filho nenhum; a falta era de ser comigo mesma” (MMM, 1998, p. 343). Seu maior intento seguia na manutenção do poder, por isso, não admitia liberdades com os cabras, distanciando-se e impondo-se como líder, transformando-se em salteadora e guerreira na condição de mulher:

O meu cuidado maior era não dar liberdade demais a eles – quero dizer, ter liberdade com eles, e eles comigo. Não consentia que chamassem de Sinhá, que isso era coisa de cativo, mas todos tinham que chamar de Dona, ou de Dona Moura. [...] Nem tinha pegado aquela história de “Chefe” que o João Rufo inventou. Muito macho para o meu gosto (MMM, 1998, p. 109).

Joelma Rodrigues da Silva salienta essa questão da nomenclatura. Ser chamada de Dona era ter força e coragem sem ser masculinizada demais. Tampouco subjaz ao nome a ideia da Sinhazinha do Limoeiro, ou a submissão do feminino (SILVA, 2000, p. 38). Definitivamente, não se adaptaria às prendas de uma moça bem-comportada, mas o que sobressaía em sua figura era a valentia e o comando. Essa postura salta aos olhos dos primos desde o primeiro contato: “[...] olho duro, nariz para cima, igual mesmo a um cabra macho” (MMM, 1998, p. 50).

Ao sair das terras do Limoeiro, o grupo inicia sua diáspora e, com ela, uma vida nova, sem saberem ao certo qual seria o destino de cada um. Iniciam os pequenos saques apenas para a estruturação do grupo, mas logo Maria Moura sente que precisavam se estabelecer em determinado ponto para que pudessem organizar o que ela mesma chamou de romaria, fazendo alusão ao nome do espaço – Serra dos Padres – e às características das duas serras descritas pelo avô e pelo pai como dois serrotes, um maior outro menor, a que nomeou de serrotes do Pai e do Filho, também uma alusão religiosa.

Antes, porém, de fazerem a grande viagem, encontra abrigo na Lagoa do Socorro, a dez léguas do Limoeiro, local que serviu para aquilo que Moura

estrategicamente pensava: “[...] um lugar nosso mesmo, de onde a gente saia e para onde volte, por mais que se vá, e se meta no que meter” (MMM, 1998, p. 114). Ali inicia a grande fazenda que Maria Moura viria a constituir na Serra dos Padres, seguindo, inclusive, a tradição sertaneja de enterrar o ouro: “[...] Lembrei-me depois de mandar pedir às índias da aldeia que me fizessem uma vasilha de barro de boca larga, tampada, para nela enterrar o dinheiro e as jóias” (MMM, 1998, p. 177).

A ideia do avô de Maria Moura de que encontraria na serra as botijas de ouro dos padres enterradas alimenta a imaginação da guerreira, embora reconhecesse que as histórias de tesouros enterrados faziam parte do imaginário do povo, cuja descrição é trabalhada por Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala*: “Mas a casa-grande [...] desempenhou outra função importante na economia brasileira: foi também banco. Dentro das suas grossas paredes, debaixo dos tijolos ou mosaicos, no chão, enterrava-se dinheiro, guardavam-se jóias, ouro, valores” (FREYRE, 2004, p. 15).

Ao chegar à Serra dos Padres, ela não se ocupa em procurar o possível tesouro, mas em reunir, por ela mesma, o seu tesouro⁵⁷ e em guardá-lo tal como rezava a tradição, intacto sob a terra. Para tornar sua ambição bem-sucedida, vai seguindo à risca as orientações do avô: “Na verdade, vocemecês só querem a terra ‘para possuir!’ Para dizerem que são os donos. [...] O orgulho de vocês todos é dizerem às visitas: ‘até onde alcançarem os olhos, tudo é meu. Da porta da minha casa não se avista terra alheia!’” (MMM, 1998, p. 219).

A ambição de Maria Moura fora construída pela sombra masculina, a qual seguia como modelo. Ela não queria apenas a subsistência, mas sabia que “[...] tinha que ter o ouro para ter o poder. As terras, o luxo, a força para mandar nas pessoas” (MMM, 1998, p. 117). E tendo como foco o poder, ela chega à Serra dos Padres:

– Lá está! – e eu apontava com a mão trêmula. – Lá está a Serra dos Padres!

[...] Devagar, devagar, se desenhando dentro da claridade, foi aparecendo o serrote grande todo cinzento e manchado de listas pretas; um cabeço de pedra pura, arredondando o vulto, no alto. Tinha que ser o Serrote do Pai. E quando andamos mais um pouco,

⁵⁷ Ângela Harumi Tamaru, na tese de Doutorado intitulada “A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz”, salienta que no livro *A antiga família do sertão*, de Espiridião de Queiroz Lima (1946), há a descrição de alguém que havia enterrado ouro durante 32 anos, acumulando uma fortuna incalculável. Não tendo herdeiros, após a morte do dono da herança, houve uma corrida em busca do tesouro perdido que fez com que as terras do falecido fossem reviradas (TAMARU, 2004, p. 113).

logo deu para ver, à direita do Pai, o serrote menor, como se agasalhando na sombra dele. Lá estava o Serrote do Filho! (MMM, 1998, p. 230-231).

A chegada, a conquista e, posteriormente, a instalação nas terras novas, dá à Serra dos Padres a conotação de terra prometida, aquela em que correria leite e mel – e em que a fortuna e a fartura seriam o destino daquele que se instalasse ali sob seu comando ou cuidados. Tudo pela força da arma ou da autoridade que ia impondo. É benevolente com os fora da lei, desde que servissem para acumular mais riqueza. Até que chegasse a esse ponto, ela teria:

[...] que transpor inúmeros obstáculos (numa espécie de iniciação) durante sua viagem à Serra dos Padres, para, no final, encontrar a terra prometida. [...] Movida pela necessidade e determinação, organiza e expande seu bando, numa região despovoada, onde prevalece a lei do mais forte, passando, rapidamente, dos pequenos furtos aos grandes assaltos. A ambição leva-a a pensar cada vez mais alto (BARBOSA, 1999, p. 46).

Ela sobrevive aos obstáculos, mas não consegue manter-se transmutada em relação ao amor, porque, no fundo, sonhava com um homem.

Maria Moura relaciona-se sexualmente com três homens. Liberato é o primeiro, aquele que a violenta e tenta torná-la submissa a partir do corpo e da propriedade. Por ele, ela já nutria certa afeição: “Afiml, ele [Liberato] era um homem bonito [...] E talvez, desde menina, no fundo do coração, eu tivesse inveja de Mãe: aquele homem enxuto de corpo, branco de cara, cabelo crespo, mostrando os dentes sem falha quando ria” (MMM, 1998, p. 20). Contudo a relação não é bem-sucedida, e a experiência a prepara para as estratégias que a levarão à vida livre, mesmo que errante.

O primo Duarte chega às terras da Serra dos Padres e de imediato ela percebe que ele será um homem que poderá “usar” para a satisfação dos seus desejos: “Cada vez me agradava mais, até mesmo como homem. Nunca tinha andado perto de mim nenhum rapaz como aquele – na força do homem, bonito de cara –, alto, forte, calmo, bom de riso” (MMM, 1998, p. 299).

A chegada de Duarte dera-se antes do término da Casa Forte, bem no momento em que Maria Moura engenhava a construção do maior segredo da

residência: o cubico⁵⁸. Esse lugar fora desenhado pelo pai muito antes e, na versão dele, serviria para esconder o ouro, ou seja, o cofre, o banco, à moda antiga. Porém, para Maria Moura, o cubico serviria para aprimorar seu poder e sua fama, escondendo ali fugitivos endinheirados que pudessem se salvar de alguma enrascada, pagando em ouro pela proteção. Para que o serviço fosse seguro, a construção teria que ser executada por alguém de muita confiança, e Duarte foi a pessoa ideal para a execução do trabalho.

Moura aprimora a ideia do pai, tirando vantagens do espaço que, de certa forma, representa o útero estéril dela, resguardado, escondido, uma vez que de suas entranhas não haveria de sair uma herança. Ali, nas entranhas do solo de sua casa haveria de estar, bem a salvo, a sua riqueza. Revela-se, portanto, uma metáfora para sua descendência.

Entretanto, ela nunca pensara em casar-se com Duarte: “Apesar daquela grande amizade que nos ligou [Maria Moura e Rubina, mãe de Duarte], nunca ninguém pensou que eu chegasse a casar com Duarte. Acho que nem ele pensaria” (MMM, 1998, p. 296). Por isso, ele logo compreendeu que deveria se sujeitar a ela, esperar o sinal de sua vontade: “[...] um aperto discreto no ombro, após o jantar” (MMM, 1998, p. 299), dado de modo oculto, sem que ninguém desconfiasse da relação dos dois⁵⁹.

Há, na personagem, características que a aproximam das matriarcas nordestinas: a forma de assumir a administração dos bens, o modo como, lentamente, vai agregando parentes e empregados, adotando o sistema de apadrinhamento e exercendo liderança sobre eles, manipulando-os de acordo com os seus interesses, conquistando poder político e econômico ou até utilizando da confiança que poderia ter nesses agregados especiais para uma possível vingança. Quanto ao envolvimento amoroso, ela age de forma semelhante: seduz homens mais novos, à mercê de seu poderio, dependendo dela para proteção e sobrevivendo à sombra de seu prestígio.

Foi assim com Duarte, mas não com Cirino, moço rico, bonito, atrevido, filho do senhor Tibúrcio – fazendeiro rico e bastante conhecido na região –, que lhe provocou

⁵⁸ Variante de cubículo, sem portas ou janelas, um quatinho secreto, disfarçado entre as paredes desconstruídas de outros cômodos, onde se pode entrar através de um alçapão (TAMARU, 2004, p. 115).

⁵⁹ A postura passiva de Duarte aproxima-o de Leicester, amante da Rainha Elizabeth I, personalidade a quem Rachel de Queiroz dedica a obra e que empresta à personagem racheliana muitos dos seus atributos, o que será melhor discutido no quarto capítulo.

um arroubo fatal. Cirino havia se envolvido com problemas de honra e estava jurado de morte pelo pai da vítima. A pedido do pai dele e mediante pagamento adiantado, Maria Moura oferece proteção ao rapaz, que parecia pessoa inofensiva com sua aparência de menino⁶⁰ – alto, claro, de bigodes arruivados –, aparência que o aproximava do pai dela e do noivo com quem tanto sonhava, mas que se mostrou, dentro de pouco tempo, transgressor. Mal sabia que adentrava em sua casa o maior perigo e o maior risco que teria que enfrentar.

Cirino percebeu de imediato que causava certa inquietação, uma vez que era bem diferente fisicamente dos demais homens da fazenda. Inicia, então, sua sedução a Maria Moura, trazendo-lhe favos de mel, mantendo-se perfumado, pescando peixe especial para ela, trazendo caça delicada, comprando lenço de seda e água de cheiro de um mascate que passa pela Serra dos Padres. Certa noite, ao se despedir, dá-lhe um beijo na mão e a chama de “minha dama”, ao que ela arremata:

Eu puxei a mão, pus-lhe o dedo diante do nariz:
 – Chamar mulher de dama aqui, é agravo tão grande que talvez eu tenha que mandar lhe matar.
 De novo ele apanhou minha mão no ar, me apertou com força os dedos e saiu correndo:
 – Manda! (MMM, 1998, p. 358).

O atrevimento não encontrou retaliação por parte dela, o que deu margem para que ele montasse uma estratégia para atraí-la. Usa da dissimulação, tanto quanto ela já fizera quando quis desobstruir o caminho, armando a morte de Liberato e Jardimino. Finge-se de doente e espera que, na calada da noite, ela vá lhe dedicar cuidados próprios de quem recebeu em moedas de ouro para zelar por sua saúde e integridade física. Ao se aproximar da cama do suposto enfermo, é arrebatada por ele com tal violência e virilidade que não tem força para resistir:

E de repente Cirino se sentou na cama, nu da cintura para cima: segurou o braço estendido, me puxou com força, me derrubou no colchão. E num pulo, como se fosse um gato, saltou por cima de mim, prendeu minhas pernas entre os joelhos. Com o peso do corpo me esmagava o peito, os seios. E apertando a boca na minha, me mordida.

⁶⁰ Uma cena que se destaca na minissérie *Memorial de Maria Moura*, produzida pela Rede Globo de Televisão, em 1994, foi o primeiro jantar em que Cirino senta-se à mesa, com Maria Moura, Rubina e Duarte. Ele tira do bolso do paletó os talheres de ouro e os demais comem com a mão pela falta do utensílio, uma vez que só as pessoas muito ricas tinham acesso a esse luxo. O assombro é geral e o encantamento de Maria Moura é bem traduzido pelas feições da atriz Glória Pires, que executou, com maestria, o papel de protagonista.

Afinal, com um gesto rápido da mão, me levantou a camisola e me forçou – como se desse uma facada.

Eu poderia ter gritado, ou pelo menos gemido alto, entre os dentes dele.

Mas na verdade é que não lutei. Amoleci o corpo, parei de resistir, deixei que ele fizesse comigo o que queria.

Não sabia que homem fosse capaz daquela violência. E logo depois senti que estava gemendo, baixinho, no compasso dele. E não era gemido de dor, muito menos de raiva. Nem sei dizer o que era (MMM, 1998, p. 359).

A violência do primeiro encontro e o gozo inevitável que sentira fizeram com que ela se lembrasse dos tempos no Limoeiro, em que era Sinhazinha, embora sua família não fosse de posses. Havia, entre seus guardados, a camisola e o perfume típicos da moça casamenteira e criada para ser a rainha do lar. No segundo encontro, ela se prepara para recebê-lo: “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).

Cirino tem traços do homem europeu, bem distantes dos aspectos físicos de Duarte ou dos outros caboclos que faziam parte do seu grupo. Era, aos olhos dela, o príncipe com o qual sonhara tanto, mas sentia-se enfraquecida pelo amor que nutria por ele. Tinha consciência de que sua força o atraía para si, mas, ao mesmo tempo, caso se tornasse fraca diante dele, perderia o valor. Dá-se, portanto, o arrefecimento das forças da heroína:

Felizmente, mesmo nesses delírios de fraqueza, uma coisa me dizia: ele não quer a mim, eu não sou bonita, não sou nova, nem ao menos me visto de mulher, ou tenho jeito de mulher. O que ele quer em mim é a Moura, a calça de homem, o chicote, a força! Ele é atrevido, mas é fraco, acho que gosta de mim – ao seu modo – mas só vai continuar gostando enquanto eu for o que sou. [...] Se eu largar os meus modos, se eu perder a minha fama e o meu comando, ele logo se abusa de mim e sai atrás de outra. É, não me engano. Queria me enganar, mas a esse ponto não perdi a cabeça: com Cirino eu não me engano (MMM, 1998, p. 394).

E emerge nela, embora perdidamente apaixonada, a vontade de mostrar sua força e poder: “[...] Já pensei em prender o diabo no cubico e só tirar ele de lá quando me desse na veneta. Deve ter homem que faz isso com mulher. Por que não posso fazer o mesmo com Cirino?” (MMM, 1998, p. 394). E fará isso quando descobrir sua traição, ação que, como para as demais matriarcas, era sempre possível, pelo fato de

suas relações amorosas serem sempre tênues. Quando ocorriam, as mulheres normalmente se sentiam humilhadas, mas cumpriam com seus compromissos de honra. Porém, nenhuma oferecia o perdão ao traidor. Ao contrário, eram severas e firmes no castigo para que não houvesse dúvidas do poder e do governo delas (TAMARU, 2004, p. 120).

Cirino inicia, à revelia de Maria Moura, “[...] uma espécie de bandinho”, (MMM, 1998, p. 389). E com esse grupo começa a roubar armas e fazer pequenos furtos, mas o dinheiro era miúdo. Nesse ínterim, Maria Moura dá guarita a um senhor chamado Major Nunes, cujo apelido era Peba Preto, jurado de morte por uma família rival. Ao saber da história, Cirino arquiteta com seus aliados o sequestro do sujeito e a morte dos que o guardavam a salvo. Duarte, porém, sai em busca de pistas dos possíveis autores do sequestro e encontra a marca do rastro do cavalo de Cirino, não deixando nenhuma ressalva. Volta à casa Forte e narra tudo a Maria Moura, que não duvida de nenhuma palavra do que ouve. Essa traição Maria Moura não pôde perdoar, pois ele havia quebrado o código de honra dela, matando “[...] sem precisão nenhuma, sem perigo, sem estar acuado; matar só de ruim, por amor dos trinta dinheiros de Judas!” (MMM, 1998, p. 419).

Cirino não teve perdão, pelo mesmo motivo que não o tiveram os outros homens que passaram por seu caminho – Liberato e o primo Irineu. Os dois e Cirino constituem a tríade que ameaça a postura submissa dela, pela possibilidade de unir-se a eles pelo casamento e, dessa forma, perder seu poder e fama, os quais se preocupava em manter. Mônica Raissa Schpun discorre que Maria Moura une poder pessoal e recusa a vida matrimonial, usufruindo apenas do convívio com um preferido por questões evidentes:

[...] sua atração pelo padrao Liberato traz o risco de morte e de confisco dos bens; sua atração pelo primo Irineu traz o risco de perda de propriedade, senão o de morte também. Sua atração pelo “protegido” Cirino traz um risco diferente, o da perda de poder num sentido mais complexo: toda a dinâmica da obra desenvolve-se em torno de uma inversão entre o feminino e o masculino operada por Maria Moura que, apesar de apresentar-se como Dona Moura, veste-se como homem, tem os cabelos curtos, anda armada e reina sobre seus homens executando a lei e a justiça (SCHPUN, 2002, p. 179).

A autora ainda discute que, caso Moura assumisse a paixão por Cirino, haveria a inversão dos papéis, e a dominação masculina ganharia espaço, pois o que ele intentava era o domínio da riqueza e da mulher. Porém, não contava com a determinação dela em colocar o seu poder sobre qualquer outra questão, até mesmo a realização amorosa.

Vilma Arêas aproxima o personagem Cirino a outro de mesmo nome, na crônica intitulada *Cirino*, publicada na Revista *O Cruzeiro*, e, depois, na coletânea *A donzela e a moura torta*, de 1948. A referida crônica trata de um caso de morticínio e vingança, inspirada em uma toada triste que Rachel ouvia seu pai cantar. O curioso é que tanto o personagem da toada quanto o da crônica e o do romance vão ter mortes bastante semelhantes⁶¹: um tiro de clavinete pelas costas. Essa interseção entre crônica, toada popular e romance não ocorre por mero acaso, “não é raro encontrarmos crônicas cujos enredos se interligam com romances que ainda não foram escritos” (ABREU, 2010, p. 305) e que serão, depois de um tempo, utilizados no romance, migrando de um gênero para outro, o que me leva a criar a hipótese de que há um fio que une os textos rachelianos, “amarrando-os”. Escolhi explorar esse viés em cinco dos sete romances, mas poderia fazê-lo usando toda a obra, que dialoga toda entre si.

Cirino terá sua morte “decretada” por sua traição: ele mata inocentes, entrega, por dinheiro, o senhor a quem ela dava proteção e cita o nome dela em uma casa de prostituição da vila, dizendo que Maria Moura “comia na sua mão”: “Não. Essa não. Não me passa na garganta, não engulo. Me sufoca, me mata. [...] Nem que morra depois. Porque, se eu perdoar e aceitar ele de volta, estou perdida de vez” (MMM, 1998, p. 421).

Ao se ver mais uma vez na encruzilhada entre sustentar seu poderio ou se submeter ao masculino, ela reflete e decide: “De novo me vejo na situação que começou com a morte do Liberato: ou é ele, ou sou eu” (MMM, 1998, p. 421). Decidida, ela inicia a estratégia para executar mais uma vez seu plano de morte.

Para tanto, seduz Valentim, marido de Marialva, prima de Moura, para que execute o trabalho. Valentim trabalhara em grupo mambembe, e lá era exímio atirador de facas, tendo Marialva como “alvo”. Valentim é escolhido para dar fim à vida de

⁶¹ Cirino, do *Memorial*, morrerá com um punhal atirado por Valentim, o atirador de facas, marido de Marialva, prima de Maria Moura cujo filho é afilhado dela e virá a ser o único herdeiro de Maria Moura.

Cirino, atirando a faca certa no coração dele, quando lhe fosse dada a oportunidade de fugir. Maria Moura libera Cirino do cubico para que ele pense que sairá livre de lá. Porém, o que ela queria era que ele não soubesse que fora a mandante da morte, que morresse sem saber que ela o traía.

A princípio, Valentim titubeou. Mas quando ela lhe revela que Cirino representava uma ameaça à grandeza e segurança da Casa Forte e daquela que a representava, Valentim aceitou executar o traidor. A revelação de que a herança de Maria Moura seria para o afilhado e filho dele fê-lo refletir sobre a necessidade de assegurar a propriedade:

[...] Valentim afinal apareceu de volta. E na mão, enrolado num pano, um objeto comprido: a faca, decerto.

Fazendo das tripas coração, fingi alegria:

– Já estava com medo que escurecesse demais!

Ele chegou perto de mim, muito pálido e eu indaguei baixinho:

– E então?

Valentim baixou a cabeça, em sinal de sim. Mostrou o embrulho.

– Trouxe a encomenda.

– Pois então vá tomar a sua posição junto da cerca. Agora, que ninguém vai lhe ver. Fique às esquerdas de quem sai, que é o lado do coração (MMM, 1998, p. 457).

Maria Moura não se deixa ser sufocada por sua força de mulher guerreira, uma vez que sofre com a necessidade de matar Cirino: “Me apoiei no portal para não cair. Não escutei o baque da queda de Cirino – o chão lá fora era de areia. Fechei os olhos, esperei um pouco, deixando passar a tonteira [...]” (MMM, 1998, p. 459). A paixão, a vontade de ser desejada e o medo da solidão acompanharam-na em suas viagens e conquistas, portanto escolher entre ser livre e poderosa e permanecer com aquele homem exigiu dela superação e, sobretudo, força. Esse aspecto de sua personalidade leva Wilson Martins a defini-la como donzela-guerreira das novelas medievais e heroína da literatura romântica, de acordo com o gênero de Bernardo Guimarães: “Superando todas as dificuldades, escapando dos perigos e situações desesperadas, vencendo e humilhando os inimigos, sempre com um entremez sentimental em que outros personagens e ela mesma vivem o amor inocente e triunfante” (MARTINS, 1997, p. 83).

No fechamento do romance, temos Maria Moura pronta, renascida, marchando contra um bando muito superior ao seu, ficando em suspenso o final possivelmente

trágico, em uma espécie de suicídio. Pode-se concluir que a decisão de enfrentar esse bando superior deu-se pela incompatibilidade entre duas forças contrastantes: a cangaceira e a heroína romântica. É curioso notar que a queda fatal do cavalo de Duarte, e não o de Maria Moura, cuja altivez não se abala nesse final trágico, mantém-na em posição de conquista e atuação guerreira.

Com Maria Moura, Rachel de Queiroz encerra sua galeria de protagonistas que conquistam a independência pelo trabalho, mesmo que, para tanto, tivessem que pegar em armas, como boas matriarcas nordestinas que representaram e nortearam a criação racheliana. Mulheres cuja natureza é pautada na desconstrução da tradição; não se casam, não ficam na sombra do masculino, não constituem família numerosa, mesmo tendo sido o tempo narrativo vivenciado por elas aquele em que a normalidade social empurrava a mulher para ceder a essas convenções. Contudo, todas, de Conceição a Maria Moura, celebram a mulher e as dificuldades que essas encontraram, ao longo dos anos, desde o início do século XIX até o final do século XX, para conseguir ser simplesmente livres. Com o último romance Rachel de Queiroz consegue vingar-se da personagem Lampião de sua peça teatral, criada com o objetivo de realçar a personagem Maria Bonita. O cangaceiro, contudo, foi crescendo de tal forma que rouba a cena. A vingança reside no fato de Maria Moura ser a “Lampiona” que irá, através da vida errante, concretizar o projeto da escritora, a ponto de Maria de Lourdes Dias Leite Barbosa afirmar que os problemas não solucionados nas protagonistas anteriores foram retomados por Maria Moura, que é, portanto, uma espécie de personagem-afirmação (BARBOSA, 1999, p. 139). Privilegiar a mulher e as dificuldades enfrentadas por ela por viver uma estereotipia machista, alçando-a à posição de protagonista, permitindo o surgimento de uma literatura a partir da ótica feminina, foi o que desejou a autora. Em março de 1940, o *Diário da Noite* promoveu um grande inquérito com representantes de todas as classes sociais, fazendo a cada um deles a pergunta que dá título à matéria: “Daqui a cem anos, como será o mundo?”. Rachel, aos trinta anos de idade, convidada a participar do evento, respondeu:

Podem escandalizar-se os sociólogos e toda a gente mais: para o século XXI, eu prevejo a vitória das mulheres. As mulheres deixarão de ser elemento secundário na sociedade e na família para assumir a vanguarda de todos os atos e de todos os acontecimentos. [...] Como

já salientei, tudo indica essa evolução sensacional: as mulheres penetrando em todos os setores da atividade masculina. [...] E eu só queria viver mais 100 anos para ver a reabilitação definitiva das mulheres, tão certo como 3 e 3 são 6 (QUEIROZ, In: HOLANDA, 1997, p. 112).

Rachel realça, em suas obras, a importância da mulher e de suas conquistas, atuando, como escritora renomada, em um meio essencialmente masculino. Portanto, não há como negar a sua importância nessas mudanças.

Obra Reunida

RACHEL DE QUEIROZ



AS TRÊS MARIAS
DÔRA. DORALINA

QUEIROZ, Rachel de. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, v. 2.

CAPÍTULO 2

Versões da mulher independente nas protagonistas das décadas de 1930 a 1970

É bom acabar com esse clima de anedota que cerca a literatura feminina, aqui no Brasil. Acabar com esse costume de sorrir e encolher os ombros quando se fala em escritora ou, pior ainda, essa maneira equívoca de elogiar: quando querem dizer que a gente escreve bem, dizem que escrevemos 'como um homem'

(QUEIROZ, Rachel de. "Uma romancista". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano XXVI, nº 18, 13 de fev. 1954).

A obra de Rachel de Queiroz constitui uma escrita circulante na qual muitos elementos se inter-relacionam pela repetição de procedimentos, de imagens, de temas e de figuras de mulheres que têm, essencialmente, características que apontam para a presença de um sujeito feminino coletivo, uma marca do estilo da escritora. Tal procedimento não se restringe apenas aos romances, mas está presente nas crônicas e peças teatrais, estendendo-se às personagens secundárias cuja envergadura segue a mesma linha construtiva das personagens que protagonizam os seus textos em todos os gêneros.

Esse processo intratextual é evidenciado, na obra de Rachel, a partir dos títulos de suas narrativas que trazem, em sua maioria, nomes femininos. Dos sete romances, três deles remetem às protagonistas: *As três Marias*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*; das duas peças teatrais, uma traz nomeação feminina: *A beata Maria do Egito*; nas doze coletâneas de crônicas predomina a titulação feminina, sendo a primeira, publicada em 1948, um bom exemplo dessa preferência por ter sido intitulada *A donzela e a Moura torta*. Mesmo quando não nomeia a obra, a presença da personagem faz os textos se relacionarem por terem como base a mesma matriz referencial: a memória pessoal ou coletiva e as vivências pessoais da autora que migram de obra em obra, sendo em cada uma delas aprimorada através da repetição de motivos e temas, que os levam ao diálogo dentro do conjunto da obra.

O desdobramento das figuras femininas – sejam elas protagonistas ou não – traz reminiscências da cultura nordestina. Isso não significa que haja nos textos mera repetição de procedimentos desgastados, pois a forma circular utilizada pela autora, estabelecendo diálogo entre os textos, coloca a questão da condição da mulher em evidência, discutindo-a, sob premissas diferentes, aproximando as narrativas mesmo em situações em que as protagonistas falem de lugares distintos. Esse procedimento dialógico confirma a constatação de Júlia Kristeva de que “[...] a linguagem poética é um diálogo de dois discursos” (2005, p. 98), transformando o texto literário em dialógicos.

Neste caso, o diálogo converge os romances à representação daquelas que foram guerreiras da iniciação feminina rumo à emancipação pela independência financeira, pela conquista do voto, representando, através da ficção, o sujeito feminino coletivo, base para as primeiras conquistas da mulher no século XX. Essa convergência

dá-se na escrita hábil de Rachel pelo manancial de recursos advindos das histórias populares, da oral e da cultura clássica com a qual Rachel manteve contato durante a infância o que a influenciou e inspirou de maneira direta.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin concebe a comunicação como um processo interativo, muito mais amplo do que a mera transmissão de informações. Para ele a linguagem é interação social. O sujeito, ao falar ou escrever, deixa em seu texto marcas profundas de sua sociedade, seu núcleo familiar, suas experiências, além de pressuposições sobre o que o interlocutor gostaria ou não de ouvir ou ler, tendo em vista também seu contexto social. Sendo assim defende que:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato fisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 2004, p. 123)

A interação verbal é utilizada por Rachel em toda a sua criação literária, pois é ela que a fundamenta, uma vez que só criou tendo como base o que conheceu ou viveu dentro da esfera sertaneja.

2.1 A força da narrativa que vem da experiência do vivido

“Um livro deve ser um móbile despertando a mobilidade de outros livros, uma flama reanimando sua flama”. (BUTOR, 1974, p. 45)

A epígrafe acima aplica-se a toda a história da escrita literária universal, uma vez que, desde a antiguidade clássica, já havia a prática de se olhar para as criações do passado. O caso clássico é o exemplo de Dante Alighieri que evoca a inspiração a Virgílio para a escrita de *A Divina Comédia*, dedicando-lhe a obra. Outro clássico em que se encontra clara influência anterior é o livro *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, que se inspira nas histórias de cavalaria, para parodiá-las. Apesar do propósito de ironizar as novelas medievais, o ator encontrou no mote o gosto popular que rendeu à obra ser o texto mais traduzido da história da escrita depois da Bíblia. O sucesso centra-se, principalmente, na escolha dos dois tipos principais: o

cavaleiro e o escudeiro, que asseguram “a diversidade social dos tipos de fala e a diferenciação das vozes individuais que florescem nestas condições” (BAKHTIN, 2005, p. 263). Há pesquisas que apontam para o livro *Quincas Borba*, de Machado de Assis como sendo uma escrita influenciada pela obra de Cervantes, por meio da projeção de personagens como Quincas Borba e Rubião, do amor idealizado e da questão da loucura, entre outras características.

Ao realizar uma obra, o autor está impregnado do contexto social de sua época e de épocas anteriores, e utiliza a escrita e as suas personagens para defender ideologias ou para polemizá-las. No entanto, intimamente, há a necessidade do autor, e da obra em si, de que essa seja acolhida pelo leitor. Sem essa acolhida não se realiza como tal, pois, no campo da leitura, o leitor é o sujeito condutor e cabe a ele estabelecer essas ligações com o texto, pois é quem deve fazer esse reconhecimento para que o trabalho do autor se justifique. Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-modernismo* (1991), argumenta que a competência do leitor em reconhecer o passado se faz necessária para que as novas possibilidades acrescentadas sejam identificadas, possibilitando, assim, o diálogo entre o passado e o presente.

Considerando que todo texto só existe relacionado a outros, a noção de originalidade, nas palavras de Hutcheon, é destituída pela lógica do pós-moderno. Assim sendo, não há como não concordar com a ensaísta quando afirma que “[...] uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para o leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (1991, p. 166). A originalidade e vitalidade estão nas novas entonações que o texto anterior ganha ao ser evocado. Conforme argumenta Kristeva, é através do diálogo entre os discursos que nasce o sentido do texto que “[...] é reduzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultânea de um outro texto” (2005, p. 176).

Esse sentido de originalidade também encontra abrigo nas considerações de Tânia Carvalhal. Na visão da teórica brasileira, a noção de originalidade vincula-se à ideia de subversão da ordem anterior: “[...] texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam e, deste modo, é capaz de revitalizar a tradição instaurada” (1986, p. 63). Esse tipo de leitura só se torna possível quando se

insere, no intertexto, a presença de algo novo, o que não ocorre se houver apenas a influência do precursor.

Tais percepções deixam ressaltar que a influência é importante para a percepção do passado, pois marca a presença da tradição pela semelhança de comportamento com os escritores anteriores. Por isso, considero importante lembrar as palavras de T.S. Eliot, citado por Carvalhal: “[...] nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem valor isolado. Seu significado, sua apreciação é feita em relação a seus antecessores. Não é possível valorizá-lo sozinho, mas é preciso situá-lo, por contraste ou comparação, entre os mortos” (ELIOT, *apud*, CARVALHAL, 1986, p. 62). A construção intertextual reativa sentidos e linguagens desgastadas, trazendo à luz poetas e escritores esquecidos, inscrevendo-os em uma nova tradição. Há recursos formais que retomam significados construídos e solidificados anteriormente e que se agregam aos textos modernos, adquirindo novos significados. Outro aspecto da construção intertextual que marca os debates sobre a escrita literária na modernidade é a sua utilização pelos chamados “ex-cêntricos”. Hutcheon defende que é uma constante no pensamento pós-moderno a afirmação de identidade por meio da diferença e da especificidade (gênero, classe, raça, identidade, étnica, preferência sexual, etc). A autora explica que, quando o centro (masculino, branco, ocidental, heterossexual), começa a dar lugar às margens, quando o universal totalizante começa a desconstruir-se, a complexidade das contradições começa a ficar visível. Dessa forma, a paródia é a forma assumida pelos ex-cêntricos na arte pós-moderna, justamente por ser essa uma maneira para se constituir a transgressão autorizada.

O uso da paródia realizada pelas escritoras e por outros ex-cêntricos é uma das principais formas de desafiar as tradições masculinas na arte. A paródia fica, evidentemente, interessante quando o leitor percebe a inversão do sexo e da raça efetuados no texto.

O leitor de Rachel de Queiroz identifica o passado e o projeta ao presente, pois vê em sua obra o influxo regenerador sugerido por Butor, uma vez que a leitura dos textos coloca em movimento as leituras empreendidas pela autora, tornando plausível pensar a sua posição como aquela que conseguiu, pela escrita, reanimar os processos de construção que a antecederam. Para tanto, incorporou a temática local àqueles que compartilhavam da mesma experiência de escrita que ela, deixando, em aberto, as

questões de gênero para aquele(a)s que a seguiriam posteriormente inscrevendo a escrita de Rachel de Queiroz como um texto que se revigora e resgata, as vivências pessoais e coletivas em todos os textos. Assim, guia-lhe a memória de seus antepassados, em especial, as mulheres cuja voz é a que domina e norteia a escrita dela.

Posso afirmar que, aos vinte anos, a Literatura já fisgara Rachel para o seio de uma tensa relação: a vivência, na produção de sua escrita, e a escrita nas perplexidades que muito cedo a marcaram. Depois de *O Quinze* (1930), o período de quase dez anos que se seguiu a que escreve *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937) e *As três Marias* (1939), a autora fora dilacerada pela escrita no processo criador que deu origem a esses quatro romances. Vivência e literatura confundiram-se numa operação complexa. Portanto, a vida de Rachel escrevia seus livros, seus livros escreviam sua vida, guardando-se, entretanto, as linhas de autonomia e de equilíbrio de cada dimensão.

É interessante, ainda, pensar nessa relação intertextual, escritos antes dos dela e que, de certa forma, inscreveram a mulher em um espaço fora daquele ditado pelos “cêntricos”, tais como *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio e *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva. Há, ainda, uma possível inter-relação com *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, uma vez que Diadorim, assim como Maria Moura, de *Memorial de Maria Moura* dissimula-se em homem, à moda da donzela-guerreira medieval. Essa questão da dissimulação sob a sombra masculina na última protagonista de Rachel de Queiroz será explorada no próximo capítulo, momento em que vou me ater à construção, transformação e consolidação da mulher que assume armas e uma conduta guerreira.

Para compreender a presença do intertexto na obra racheliana, seguirei com a reflexão sobre as matriarcas históricas nordestinas que contribuíram para o fortalecimento da sua escrita, passando pelas matriarcas familiares de quem herda a vivência e resgata a memória pessoal, o que contribuiu também para o resgate da memória coletiva nordestina.

2.1.1 As matriarcas nordestinas – inspiração para Rachel de Queiroz

A historiadora Heloísa Buarque de Hollanda e Rachel de Queiroz realizaram, em conjunto, publicações importantes sobre as matriarcas nordestinas maranhenses, pernambucanas e cearenses⁶², “[...] com o intuito de registrar a vida de mulheres desconhecidas pela história, mas confirmadas pelo saber de comunidades sertanejas” (TAMARU, 2004, p. 83) Eram mulheres que de repente se viam sós, viúvas, com muitos filhos para cuidar, às vezes com a incumbência de vingar a morte do esposo, tendo, para tanto, que assumir a chefia da casa, da propriedade, incluindo a chefia política local. Faziam do mesmo modo como viram seus pais e esposos fazendo, usando os mesmos métodos tradicionais, dando apoio e proteção para receberem favores e obediência.

Essas mulheres, segundo as pesquisadoras, obtiveram melhores resultados que os esposos mortos, porque eram mais detalhistas e exigentes. Iniciavam o governo pela própria casa, no trato com os filhos, na manipulação dos agregados e parentes, constituindo aí o cerne do poder, “[...] o raio de influência que, posteriormente, alarga-se e passa a englobar a rede de poderes do nordeste: o Estado e a Igreja”. (TAMARU, 2004, p. 83). A comprovação disso está no fato de que as oligarquias do início do século XX dependiam mais da voz das viúvas que do homem. Elas governavam com mão de ferro a propriedade, os municípios, elegendo sem dificuldade qualquer candidato que estivesse sob a força de sua influência, sem se preocuparem com os méritos do candidato, mas preocupando-se, apenas, que aquela vitória seria mais uma constatação do seu empoderamento, demonstrando, na capital, a força que vinha do sertão.⁶³

⁶² Publicações do Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da UFRJ, no início da década de 1990.

⁶³ Em relação a essas presenças, faz-se *mister* pontuar que não apenas no nordeste encontravam-se mulheres destemidas que, pela força, manipularam pessoas, influenciaram resultados políticos, resolveram pela força do seu nome qualquer situação embaraçosa de um apadrinhado de menor influência. Aqui, em Minas Gerais, destacam-se Maria Tangará, que residia na província de Pitangui e Dona Joaquina do Pompéu, quinta avó desta pesquisadora cujo latifúndio equivalia à extensão territorial da Bélgica. Há, dentre as inúmeras histórias sobre ela que passam de boca em boca, algumas registradas em publicações, que tenha sido uma das mantenedoras da Família Real Portuguesa e que, pela “generosidade incomparável” – palavras de D. João VI, escritas em cartão a ela –, fora convidada de honra a ir à corte receber do Rei, pessoalmente, os agradecimentos, a que ela respondeu, utilizando como portador o mesmo que trouxe o convite, que “não era mulher de receber convite de homem algum, que ele, se quisesse conhecê-la, que viesse ao sertão”. E acompanhando a resposta, enviou um

Para tanto, dentre as inúmeras matriarcas de que poderia me valer para justificar a influência dessas mulheres na escrita de Rachel, escolho – na esfera histórica – Dona Federalina Augusto Lima, Dona Marica Macedo e Jovita Alves Feitosa; e, na esfera familiar, Dona Bárbara de Alencar e a própria mãe de Rachel, Dona Clotilde Franklin. Dentre as mulheres do cangaço escolho Maria Bonita.

A primeira elencada, Dona Feralina Augusto Lima, foi uma cearense famosa por sua arrogância e coragem. Em 1946, Rachel escreveu um artigo para a revista *O Cruzeiro* e, posteriormente, em 1990, um opúsculo, assinado também por Heloísa Buarque de Hollanda, sobre as suas façanhas. Descrita como mulher física e psicologicamente forte, com medidas avantajadas, quadris largos, rosto cheio e bonito, ela dominava toda a política do Cariri: “[...] conta-se que o recado fatal que ela mandava aos inimigos era o tiro ou a facada, seguido da frase: ‘Tá aqui, que Dona Federalina mandou ...’” (TAMARU, 2004, p. 86). Após a execução, era extraída a orelha do morto como prova de que o serviço fora executado com êxito. Tais ações fizeram crescer a lenda de que ela rezava, toda noite, em um rosário cujas contas eram feitas com as orelhas dos desafetos mortos.

Nascida em 1832, na cidade de Lavras, recebeu o nome Federalina de batismo devido aos entusiasmos republicanos afluídos em todos por ocasião do levante de 1817 e pela Confederação do Equador em 1824. Descendia de família poderosa e era a mais velha de 12 irmãos. Cresceu nesse ambiente de poder e pouco acolhimento às regras estabelecidas, uma vez que sua mãe também era envolvida com a política e participava das decisões da família. Casou-se aos 15 ou 16 anos com o Major da Guarda Ildefonso Correa Lima cuja insubmissão da noiva foi motivo para que a família dele não aprovasse a união. A morte chegou prematura para o esposo de Federalina, falecido aos 42 anos. Ela consegue, habilmente, manter o poder herdado do pai e do marido, influenciando na sucessão de cargos políticos e na escolha dos casamentos dos filhos.

Ao ver o neto Ildefonso ser assassinado por um rival, que disputava com ele a mão de Dulce, filha de um chefe político local, Dona Federalina reúne cem homens

cacho de bananas de ouro. Maria Tangará, antagonista de Dona Joaquina, envia, ao Rei, um abacaxi de ouro para que não ficasse inferior à Dona dos sertões mineiros. (VASCONCELOS, 1966).

para vingar a morte do rapaz com a incumbência de trazer as orelhas de cada um. Foi prontamente atendida e a façanha estendeu sua fama além das cercanias do Ceará.

Essa posição tirânica desperta na população medo e curiosidade por sua coragem e por ser implacável com os inimigos. Além disso, destacava-se por ter hábitos interditos à mulher. Falava o que pensava, usava palavrões e não hesitava em falar alto com os homens, mantendo a postura dos coronéis da época. Andava sempre armada e tinha um grupo de capangas para garantir a proteção da casa e da propriedade.

A queda da família Acioli, segundo Ângela Harumi Tamaru (2004), enfraqueceu o poder dessa matriarca que mesmo assim consegue manter bom relacionamento com os governantes. Quando baixou a voz, foi pela doença que a levou a óbito aos 87 anos. A oligarquia de sua família, entretanto, manteve-se por muitos anos na região das Lavras, de acordo com as quadrinhas populares cantadas pelo povo que lhe rendem homenagem, conforme essa que Rachel de Queiroz e Heloísa Buarque de Hollanda resgatam para o texto *Matriarcas do Ceará: Dona Federalina de Lavras* (1990, p. 10):

O Belém Manda no Crato
Padre Cícero em Juazeiro
Na Missão Velha, Antônio Rosa
Barbalha, Neco Ribeiro
Das Lavras, Federalina
Quer mandar no mundo inteiro.

Postura semelhante encontra-se no perfil de Dona Marica de Macedo, cujo nome próprio era Maria da Soledade Landin. Nascida em Missão Velha, logo se mudou para o município de Aurora, local em que, anos mais tarde, casa-se com José Antônio Macedo, primo distante. Tornou-se uma matriarca famosa na região tanto quanto Dona Federalina de Lavras, justificando a aliança política que elas estabeleceram entre si. Ambas perderam os maridos ainda jovens e ficaram com grande número de filhos para criar. Defendiam-se, reciprocamente, com a ajuda de capangas e acobertamento de parentes que tivessem cometido algum crime, por isso exerciam o matriarcado com violência, além de se manterem no partido político do governo.

Entretanto, Dona Marica difere de Federalina em um ponto: casa-se novamente, apesar da oposição dos filhos, com um homem que não oferece

resistência, mantendo-se à margem das decisões e não assumindo o poder de marido que a legislação lhe atribuía. Por essa e outras questões era tido como ingênuo, destituído de inteligência e discriminado pelos seus pares, ao que Dona Marica replicava, defendendo-o e mostrando o excelente tino que ele tinha para os negócios e para a administração. Sua riqueza era mantida pelo tripé engenho/agricultura/pecuária. Deu guarita a cangaceiros com quem tinha ótimo relacionamento em esconderijos famosos no sertão. Como recompensa recebia deles a gratidão e usava seu apoio se necessário, assim como a força advinda dos chefes políticos. Sofreu perdas pessoais e, conta a lenda, rezava todos os dias e pedia a Deus que lhe desse a graça de não estar viva para ver mais nenhum filho morto, uma vez que já havia perdido um. De acordo com as histórias populares, ela alcançou a graça, pois fora chamada às pressas para atender à filha Joana, no Tipi, que sofria de enfermidade grave. Ao entrar no quarto da filha moribunda, foi acometida de mal súbito e morreu ali instantaneamente. A filha também veio a óbito alguns dias depois. Faleceu em 1926, mantendo a tradição de ser capaz de reunir grande número de homens para usar em suas adversidades e na dos amigos. Isso lhe deu credibilidade e fê-la conhecida como uma lenda viva para o povo e mulher de muito respeito para os coronéis (QUEIROZ, HOLLANDA, 1990, p. 12).

Para as autoras de *Matriarcas do Ceará*, “as representantes do matriarcado brasileiro remetem à mulher europeia da era vitoriana” (QUEIROZ, HOLLANDA, 1990, p. 15), pois também se destacaram na história da formação política, social e econômica do interior do Brasil, mantiveram uma vida rústica e exerciam grande poder de liderança, mas sem o luxo das casas grandes das zonas açucareiras ricas, administradas pelos homens. Outro ponto a destacar é o fato de elas estarem disseminadas em todas as regiões do país, o que demonstra certa tendência nacional para o surgimento de mulheres com essa “vocaçãõ”.

Além das matriarcas cearenses, Tamaru destaca outras que ficaram na memória e participaram da formação da nação brasileira, constituindo-se como marcas destoantes de um tempo em que a voz feminina mal era ouvida na cozinha, dando o tempero na vida masculina. São elas:

Dona Totonha, Dona Anália Furtado, Dona Fortunata Bela e Dona Maria Jurubeba como as matriarcas pernambucanas. [...] Dona Noca como a Senhora do sertão maranhense. No estado de Minas Gerais, há

a vida de D. Joaquina do Pompéu e de Maria Tangará, escritas por Agripa Vasconcelos em *Sinhá Brava*, assim como Maria da Cruz, mulher de grande coragem, guerreira audaciosa, cuja pontaria certa a tornara a mais respeitada combatente na Conjuração de São Francisco em 1736. (TAMARU, 2004, p. 89).

Entre elas, seleciono Maria da Cruz natural dos sertões do rio São Francisco, fronteira de Minas com Bahia. Viúva de Salvador Cardoso e, junto ao filho Pedro Cardoso, administrou sua fazenda do Capão. Vivia em paz até que “[...] a Coroa portuguesa expediu a ordem de cobrança dos quintos [...]” (SCHUMAHER, 2000, p. 378). Nesse momento, ela rebelou-se, unindo-se ao Capitão-mor Domingos Rodrigues do Prado contra a cobrança, resistindo “[...] às tropas lusas, organizando motins contra as ordens régias. [...] Essa resistência dos moradores do sertão ao fisco teve episódios dramáticos, com alguns líderes presos” (SCHUMAHER, 2000, p. 378). Em princípio, Maria e o filho não foram presos, mas depois, enganada por um conhecido que a convenceu a acompanhá-lo e prestar um depoimento, foram “[...] conduzidos presos para Vila Rica [...] e não para a vila de São Romão, [...]. Dessa cidade, os dois foram levados presos para o Rio de Janeiro, onde chegaram em 1738, e daí para a Bahia. Maria da Cruz acabou sendo libertada, porém seu filho foi degredado” (SCHUMAHER, 2000, p. 378). A respeito dela, Walnice Nogueira Galvão, comenta que sua participação nos “motins do sertão” receberam poucos registros históricos (GALVÃO, 1998, p. 212). Salieta, ainda, que Maria da Cruz fora lembrada por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*: “Ela aparece mencionada de passagem [na obra], como garantia de que um dos chefes de jagunços é de toda lealdade: “Ele é bisneto de Pedro Cardoso, traneto de Maria da Cruz!’ O que, contas feitas, dá a citada dama como trisavó dele”. (GALVÃO, 1998, p. 212).

“Jovita Alves Feitosa! Eis a heroína brasileira, segundo a consagração popular” (GALVÃO, 1998, p.103) Essa foi outra mulher cuja inovação marcou a história brasileira. Nasceu no Ceará, no dia 8 de março de 1848 e tinha como pais Simeão de Oliveira e Dona Maria Rodrigues de Oliveira. Perdeu a mãe muito cedo, em 1860, vítima da “*Cholera morbus*” (GALVÃO, 1998, p. 104). Aos 16 anos muda-se para a casa do tio Rogério, na vila de Jaicós, no Piauí, a fim de estudar música com ele que era mestre nessa arte. Com 18 anos incompletos, apresenta-se para alistar-se como voluntária no primeiro corpo de Voluntários da Pátria que ali se organizava a fim de

“vingar a afronta que [...] atirava [ao Brasil] o tirano do Paraguai” (GALVÃO, 1998, p. 104). Jovita se junta aos jovens jaicoenses, deixa a casa do tio, veste-se com roupas grosseiras de homem,

[...] havendo cortado os cabelos com uma faca, e cobrindo a cabeça com um chapéu de couro, abala de Jaicós, [...] exposta a não pequenos riscos, e vencendo setenta e duas léguas de ásperos caminhos chega à cidade de Teresina em dias de julho, e apresenta-se ao presidente pedindo para se alistar como voluntária da pátria dizendo – *ser o seu maior desejo bater-se com os monstros, que tantas ofensas tinham feito às suas irmãs de Mato Grosso, e vingar-lhes as injúrias ou morrer nas mãos desses tigres sedentos.* (GALVÃO, 1998, p. 104-105).

Alistada para o segundo corpo de voluntários, Jovita obteve a patente de segundo-sargento, pois declarou que seu intento era alistar-se para ser combatente e não enfermeira, conforme se poderia supor à primeira vista. Em 10 de agosto de 1865 embarcou para a Paraíba, depois para o Maranhão e de lá para o Rio de Janeiro, chegando nessa cidade em 9 de setembro. Em todas as passagens durante a viagem, Jovita foi ovacionada pelas pessoas e, antes mesmo de chegar ao *front*, já era considerada heroína a quem todos queriam conhecer (GALVÃO, 1998, p. 105). Foi condecorada, presenteada, participou de eventos na companhia de personalidades importantes da política, “Enfim, por toda a parte da sua viagem do Maranhão ao Rio de Janeiro, foi Jovita entusiasticamente recebida, e o seu nome e o seu retrato eram de todos conhecidos” (GALVÃO, 1998, p. 106).

Entretanto, ao chegar ao Rio de Janeiro, os sonhos de glória e patriotismo se desfazem, pois recebeu o ofício enviado pela Secretaria de Guerra ao comandante de seu batalhão que proibia, expressamente, a inclusão de mulheres no corpo dos voluntários da pátria:

Não havendo disposição alguma nas leis e regulamentos militares, que permitam a mulheres terem praça nos corpos do exército, nem nos da guarda nacional ou de voluntários da pátria; não pode acompanhar o corpo sob o comando de V.S., com o qual veio da província do Piauí, a voluntária Jovita Alves Feitosa na qualidade de praça do mesmo corpo, mas sim como qualquer outra mulher das que se admitem a prestar junto aos corpos em campanha os serviços compatíveis com a natureza de seu sexo, serviços cuja importância podem tornar a referida voluntária tão digna de consideração, como os louvores o tem sido pelo seu patriótico oferecimento: o que declaro a V. S. para seu conhecimento e governo. (GALVÃO, 1998, p. 106-107)

Depois dessa interdição, Jovita não encontra a compaixão da família nem da sociedade. O pai a rejeita e não permite seu retorno ao lar; a sociedade a discrimina por ser uma mulher que se incluiu em um espaço exclusivamente masculino e reservou a ela o espaço de toda mulher que se via “perdida”: a amargura e a prostituição. Em 9 de outubro de 1867, Jovita termina sua caminhada, cravando um punhal no peito. Sobre sua morte, dois dias após, o *Jornal do Comércio* publica as informações de como se deu a trágica morte, mas, para alguns historiadores, as circunstâncias em que o fato ocorreu é uma incógnita, tendo seguido à sua morte um incêndio que destruiu todo o cortiço onde morava a guerreira.

Rangel de Sampaio, poeta e literato festejado, escreveu versos em homenagem à memória dessa sertaneja, dos quais transcrevo alguns a seguir:

[...]

Su’alma tinha amor e entusiasmo
Como nossos sertões beleza e flores,
Em paga, um mau destino reservou-a,
Martírios infernais, infernais dores.

[...]

Quis a farda, e fuzil, deram-lhe a túnica
Da perdida – tisnaram-lhe a capela,
Que ornava-lhe a frente inteligente
Chamaram-na *Ninon*, sendo donzela.

Torpes, desvirtuaram-lhe as idéias!
Cuspiram-lhe na face mil insultos!
Mataram o futuro da criança
Que em outro país teria cultos!

[...]

Respeito! Já purgou os seus delírios,
A morte é dura pena, nobilita!
Brasil, o teu cocal cinge de crepe, Mais um herói morreu –
Morreu Jovita!

(In: GALVÃO, 1998, p. 108-109).

Há, ainda, dois romances históricos que discorrem sobre a trajetória de Jovita. São eles *Jovita ou a voluntária da morte*, de J. A. Visconti Coaracy, impresso no Rio de Janeiro em 1867, estampando o retrato da heroína, usando o traje militar, e *Jovita – missão trágica no Paraguai* (1994), de Assis Brasil.

Não há como esquecer outras mulheres que também desafiaram a ordem patriarcal e se inscreveram na história brasileira, como Maria Curupaiti, de

Pernambuco; Maria Quitéria, da Bahia, que também se veste de homem e ingressa no Regimento de Cavalaria durante a Guerra do Recôncavo; e Maria Úrsula de Abreu Lencastre, nascida no Rio de Janeiro, nos últimos anos do século XVII, que embarcou para Lisboa a fim de lá assentar praça de soldado, recebendo o nome de Baltazar do Couto Cardoso. E ainda Anita Garibaldi, conhecida como a “heroína de dois mundos” por ter lutado junto ao marido Giuseppe Garibaldi no Brasil e na Itália. No Brasil, esteve presente na Revolução Farroupilha e na Batalha dos Curitibanos; na Itália, lutou na Batalha de Gianicolo.

2.1.2 Bárbara de Alencar – matriz familiar que vem de longe

Das matriarcas familiares, Dona Bárbara de Alencar é uma das mais importantes, pois é notadamente conhecida pela importância para a história cearense. Avó de José de Alencar – celebrado escritor –, antepassada de Miguel Arraes⁶⁴, e quinta avó de Rachel de Queiroz, Dona Bárbara “[...] nasceu em Freguesia do Cabo, às margens do São Francisco, hoje área do município de Exu, no Pernambuco, em 11 de fevereiro de 1760” (QUEIROZ, HOLLANDA, 1990, p. 7). Mas mudou-se para o Ceará “[...] com o marido e três filhos pequenos. Lá se estabeleceram, tornando-se grandes proprietários e constituindo família de vasta influência política. Seus três filhos nasceram ainda no século XVIII, estando sempre presentes na vida política da mãe” (Idem, 1990, p. 7).

O marco de sua carreira como força política foi em 1817, momento em que começou a obter notoriedade. Era uma republicana convicta em tempos de monarquia. Deu total apoio ao filho, o padre Alencar, pai do escritor José de Alencar, que foi emissário da revolução de 1817 e responsável pela adesão do Ceará ao movimento. Embora ela também assumisse o comando da região, orientou que seu filho, Martiniano de Alencar, comunicasse, no púlpito da igreja, que estava proclamada

⁶⁴ A mesma família lançou, em 2014, o Sr. Eduardo Campos, neto de Miguel Arraes, parente de Dona Bárbara de Alencar, a candidato à Presidência da República do Brasil cujo projeto não se realizou porque o candidato morreu poucos meses antes das eleições. Tal informação constata que a família permanece, no século XXI, mandatária tanto quanto no século XVIII.

a República naquela região, a República do Jasmim, nome de uma de suas propriedades.⁶⁵

Contudo, sua ousadia não foi perdoada pela corte que a perseguiu bem como aos filhos, mantendo-os presos, transferidos de uma capital a outra, do Ceará à Bahia por quatro anos. Essa experiência deu a Dona Bárbara o posto de primeira mulher a ser presa política do Brasil. Durante esse período, a família Queiroz não se absteve de tentar resolver a situação dos parentes ilustres presos. Reuniam-se, com frequência, na Casa-Forte para tratarem da questão política e arquitetar planos de fuga para Dona Bárbara e os familiares. Em determinado momento, Tristão Gonçalves de Alencar, filho de Dona Bárbara, fere o braço e com sangue escreve um bilhete desesperado à mãe que o recebe e o faz chegar às mãos do governador que, em respeito à autoridade daquela mulher, expede ordens expressas para que fosse dado à Dona Bárbara e aos seus filhos um tratamento mais ameno. Entretanto, “[...] consta-se que gritava desesperada, dias e dias a fio, sendo ouvida na cidade. Até hoje, na Fortaleza Assunção, o poço onde ficou presa é visitado pela população, que relembra seu sofrimento ao ler a inscrição: “Aqui gemeu Bárbara Pereira de Alencar”” (SCHUMACHER, 2000, p. 96). Foi colocada em liberdade em 17 de novembro de 1820. Retorna à sua região em 1824, com os filhos, dentre eles Tristão, e juntos lutam bravamente na Confederação do Equador.

Ângela Hamuri Tamaru registra que Rachel de Queiroz dedica à avó distante a crônica “Açucenas e matriarcas”. Nela, Rachel dá desfecho diferente para a saga da avó, afirmando que Tristão não escapa ao fuzilamento (TAMARU, 2004, p. 86).

Após se ver livre, Dona Bárbara passa a morar na fazenda Piauí em que cultivava agricultura de subsistência e engenho de açúcar. Ainda teve que superar a suspeita de que alguns de seus filhos não eram filhos do marido, mas de um padre local. Walnice Nogueira Galvão informa que o esposo de Dona Bárbara era realmente um homem com poucas iniciativas, mas que o filho herdara da mãe essa força dominante (GALVÃO, 1998, p. 217). Havia uma lenda de que Dona Bárbara escondera na Matriz

⁶⁵ Rachel de Queiroz explica em *Matriarcas do Ceará* (1990) que Dona Bárbara não quis usar a própria voz para fazer o pronunciamento porque pensava que não seria de bom tom para uma mulher fazer isso. Contudo, a voz que insurgiu no sertão delimitando o alcance da monarquia e a instauração da República, que só viria de fato, em 1889, era a dela e não do(s) filho(s).

do Crato parte da herança que reservara a seus descendentes e que fora resgatada pelos netos, no local, em uma espécie de esconderijo sagrado.

Além de Dona Bárbara, Walnice Nogueira Galvão elenca outras mulheres tais como: Dona Damiana, cujo perfil foi utilizado por Franklin Távola, em *O matuto e Lourenço* (1878). Donana, ou Dona Ana Jansen Pereira tornou-se muito conhecida pelo seu poder e riqueza no Maranhão. Adepta das lides políticas e até guerreiras, Ana Jansen escandalizou Frei Manoel Calado pelo poder que detinha, pela herança e pela quantidade de maridos que acumulou ao longo da vida. A pesquisadora conclui afirmando que essas damas sertanejas deram asas à imaginação de José de Alencar, sendo que:

[As] personagens [de José de Alencar] têm mais discernimento, mais inteligência e, sobretudo, mais caráter que as personagens masculinas, a tal ponto que costumam desorganizar a economia interna de seus romances citadinos. Basta comparar Lucíola com Marguerite Gautier para localizar a diferença entre esses dois romances em que figuram o homônimo e *A dama das camélias*, bem como a originalidade do decalque. (GALVÃO, 1998, p. 212-213).

Essa tendência que emerge na obra de Alencar, já explicitada pela pesquisadora, não se restringe ao autor de *Iracema*, mas corrobora a escrita de todos aqueles que utilizaram de suas vivências, pessoais ou não, para construir a representação da mulher independente na Literatura Brasileira, dentre esses, Rachel de Queiroz.

A primeira avó, D. Rachel, mãe do pai de Rachel de Queiroz, também foi figura feminina que ajudou à neta na construção dessa mulher independente em suas protagonistas, pois foi exemplo de mulher que lutou, não com armas, conforme é fato da antepassada Bárbara de Alencar. Aos 45 anos, fica viúva com dez filhos pequenos e uma grande propriedade para administrar – a fazenda Califórnia. Pediu ao pai que a socorresse na educação dos filhos, contudo, na administração e direção da propriedade nunca admitiu intervenção. Espalhou fama de mulher generosa e forte, cuja morte não foi apenas uma perda grande para a família, mas também para dezenas de pessoas para as quais ofereceu cuidados e atenção. A prova de gratidão das pessoas foi sua presença na casa da fazenda, dia e noite, sentados nos degraus das escadarias, durante os dez dias de agonia da matriarca até o seu falecimento. Essa

postura assistencialista da avó lembra a personagem Conceição, de *O Quinze*, em sua dedicação aos retirantes da seca, segundo Lilian Fontes (FONTES, 2012, p. 25).

Dona Clotilde Franklin, mãe de Rachel, também contribuiu intensamente para a formação literária da filha, uma vez que descende de família de intelectuais. Talvez encontremos nessa informação a justificativa para tamanho rigor de Rachel em relação a sua escrita. E ela mesma se incumbiu de relatar tal influência: a mãe foi a primeira a colocar um livro em suas mãos. Aprendeu a ler sozinha, soletrando os cabeçalhos dos jornais. Em casa, todos liam: a mãe, o pai, as tias e os avós. A mãe optou por não matriculá-la em escola primária, cabendo a ela o aprimoramento das disciplinas, quase todas ensinadas e aprendidas dos livros que tinha na biblioteca e com os que encomendava direto da Europa, principalmente franceses.

Os ensinamentos sobre a política ficam a cargo do pai que não se limitava à local, mas fazia com que ela saísse das cercanias do Ceará, passeasse pela política brasileira e conhecesse inclusive a internacional. Foi, portanto, educada com erudição e esmero incomparáveis. Para tanto, lia trechos de discursos de Rui Barbosa, que adorava, e aprendeu o significado de democracia, eleição, candidatura.

Já a mãe não se interessava pela política, mas pela literatura. Era fascinada por Tolstói, Dostoiévski, Gorki, Balzac, Anatole France, Eça de Queiroz, dentre outros da literatura internacional. Da brasileira, era exímia conhecedora da obra de Machado de Assis e outros realistas. Apreciava os escritores do Romantismo, em especial, José de Alencar, pelo parentesco com sua família. Deixou para a filha uma biblioteca contendo mais de cinco mil volumes⁶⁶ e os ensinamentos necessários à carreira de escritora, que Rachel registra em crônica intitulada “Dia das mães”, publicada no jornal *Estado de São Paulo*, em 10 de maio, de 1996:

Quando comecei a escrever, era ela a minha crítica mais severa. Censurava as banalidades, os lugares-comuns, os entusiasmos e o que ela chamava “as exclamações”⁶⁷. Até que a perdi, tão moça, tão linda

⁶⁶ A soma de livros que compunha a biblioteca é bastante expressiva e dá a exata dimensão, não só do poder aquisitivo dessa família, como também do espaço que a leitura, especialmente a literária ocupou na vida de seus membros.

⁶⁷ Lê-se: escrita frívola, aos moldes do que se esperava ou autorizava-se para a escrita feminina do século XIX e início do século XX. Essas interferências reveladas por Rachel nessa crônica legitimam a influência da mãe em sua formação.

ainda, em 1954, nunca publiquei um livro que não passasse por severa revisão dela. (QUEIROZ, 10 de mai. 1996).

Por ser a primogênita, sentia-se solitária e os livros foram seus companheiros na infância; e foram com essas leituras que “Rachel começou a reunir material imaginário para construir um mundo particular, onde ela vivia as fantasias tão necessárias à infância” (ACIOLI, 2003, p. 23). Associada às leituras, ainda havia as histórias que a mãe contava sobre as experiências de seus ascendentes, em especial aquela que discorria sobre a interferência de sua avó Miliquinha, mãe de D. Clotilde, na escrita de *O Guarani*, do primo Alencar, que sempre apresentava os textos às primas antes de publicá-los:

[...] Miliquinha contou que, quando ele [José de Alencar] leu *O Guarani* para a família, as primas ficaram deslumbradas com o amor do índio pela branca Ceci.

Na primeira versão do final do livro, Ceci e Peri morriam no castelo de D. Mariz. O desfecho deixou as primas tão desoladas que José mudou o final do livro, substituindo-o pelo episódio da enchente do Paraíba, com os jovens amantes desaparecendo vivos no horizonte, na copa de uma palmeira. (ACIOLI, 2003, p. 34).

Dona Miliquinha era neta de Tristão Gonçalves de Alencar, bisneta de Dona Bárbara de Alencar e sobrinha do senador Alencar. Rachel gostava de ouvir as histórias dos antepassados e, desse rico passado, juntamente com os livros e as experiências que viveu. Nos primeiros dez anos de vida, começava a surgir na cabeça da menina o material básico de sua escrita. A prova disso é que em nenhum de seus textos, Rachel afastou-se desse mundo do sertão, das mulheres fortes, dos casos de amor, das viagens, verbalizando o que afirmou Machado de Assis, resgatado por Socorro Acioli: ““O menino é o pai do homem”⁶⁸. O mundo de Rachelzinha fez Rachel de Queiroz” (ACIOLI, 2003, p. 34).

A respeito dos familiares envolvidos nas querelas da época, Rachel escreveu uma crônica, intitulada “Falando em Revolução Francesa”, em que expressa o orgulho que tinha de sua descendência guerreira: “Nós, os Queiroz (pela parte do meu pai), e nós, os Alencares (pela parte de minha mãe), sempre fomos raça de repúblicas e rebeldes. (QUEIROZ, In. CAMINHA, 2010, p. 7).

⁶⁸ A propósito dessa máxima, faz-se necessário esclarecer que Machado a utilizou, mas que a autoria não foi dele, e sim de Sigmund Freud que a utilizou em seus escritos desde 1900, no livro dos sonhos.

A geração posterior à de Dona Clotilde foi formada por matriarcas dissimuladas e aparentemente submissas. Casaram-se com profissionais liberais, eram intelectualizadas, liam e opinavam. Esse não foi o perfil seguido por Rachel, representante ilustre dessa geração dos Queiroz e Alencar, mas ela vai além, pois produziu um conjunto de obras vasto e consistente, mostrando-se capaz, a partir da posição herdada das velhas matriarcas sertanejas, de contestar os valores vigentes, construindo personagens femininas de vanguarda.

Não poderia deixar de falar de Maria Bonita, mais uma das mulheres que contribuíram para a inspiração da escrita de Rachel de Queiroz. Seu nome de batismo, Maria Déa, ficou imortalizado na história do nordeste brasileiro por ser a mulher que acalmava o coração do homem mais destemido do sertão: o cangaceiro Virgulino Ferreira, mais conhecido por Lampião. Esse nome também encontrou imortalidade no âmbito literário, pois foi descrito em drama por Rachel de Queiroz em sua primeira peça teatral, intitulada *Lampião*, publicada pela José Olympio, no Rio de Janeiro, em 1953.

O intento da autora era que a peça se chamasse Maria Bonita, personagem centralizada no drama e admirada no sertão nordestino como mulher que abandona a família para acompanhar o líder cangaceiro em sua vida de banditismo. Contudo, em entrevista, Rachel informa que:

A peça ia chamar-se *Maria Bonita*, e era principalmente a história dramatizada da companheira do bandido. Maria Bonita é que devia ser a estrela. Mas, de repente, o danado do cego foi crescendo, se apossando das cenas, diminuindo as oportunidades de Maria Déa, botando-a machistamente no seu lugar. E eu não pude resistir a ele. (Entrevista concedida a Edla Van Steen in *Viver & Escrever*, p. 189).

Maria Bonita, ao se unir ao grupo e receber esse nome, torna-se prestimosa e submissa, sem voz nem vontade própria. É obrigada a abandonar os filhos com estranhos que pudessem criá-los e, nas discussões do grupo, quando tenta colocar seu ponto de vista, é logo desencorajada por Lampião: “Cala a boca, não se compare comigo. Você é mulher, e basta” (QUEIROZ, 1953, p. 35). Anos mais tarde, Rachel cria Maria Moura, personagem feminina que virá, de fato, conseguir impor suas vontades.

Além de ter sido a amante mais famosa do sertão, Maria Bonita, com o tempo, tornou-se figura principal do grupo e ninguém – homem ou mulher – obteve tanto prestígio, decorrente do alto conceito que passou a desfrutar junto a Lampião que “[...]”

abrindo um precedente, já que, até então, nenhuma mulher integrava os bandos” (SCHUMAHER, 2000, p. 373). Portava armas curtas, dava tiros, sem se comprometer com o aproveitamento do alvo. Não havia nas suas atitudes uma mulher que trouxesse em seu âmago a guerrilha armada, conforme esclarece Estácio de Lima:

De todas as que viveram a vida das vicissitudes das caatingas, aquela que possuía personalidade mais incisiva não foi Maria Bonita. A fama nem sempre envolve, merecidamente, as criaturas. A auréola que a cercava provinha de suas graças e da efetiva ligação com o maioral. Também concorreu para o crescimento de seu nome, a rara dedicação ao companheiro, e tão forte a dedicação, que morreram juntos, como desejavam, em Angicos, naquele amanhecer. (LIMA, In: GALVÃO, 1998, p. 95).

Mas o perfil da mulher guerreira fazia-se presente no cangaço. Bom exemplo foi Dadá, companheira de Corisco, que, posteriormente, abandonou o grupo de Lampião e criou o seu próprio. Era exímia atiradora e não havia homem que a enfrentasse sem receio. Isso também não a impediu de ser mãe zelosa e esposa dedicada:

Ela atirava, com precisão, em pé, deitada, ou de joelhos, conforme as exigências da luta. Mantinha-se, indefinidamente, sem nervosismo, nas emboscadas. Tornou-se perita na arte difícil de rastejar e dissimular o rasto. Dizia-se confiar Lampião que, depois do seu desaparecimento, Corisco seria o melhor dos substitutos, desde que Dadá permanecesse a seu lado. (LIMA, In: GALVÃO, 1998, p. 97).

Além de Maria Bonita e Dadá, outras mulheres são também lembradas na história do cangaço nordestino. Rui Faró, no livro *Cangaceiros e fantásticos: gênese e lutas* (1978) aponta a significância social da presença de: Enedina, que foi morta junto a Maria Bonita na emboscada; Inacina, mulher de Gato e Sebastiana, mulher de Moita Brava (FARÓ, 1978, p. 78).

Tais mulheres foram imortalizadas pela história e pela escrita de homens e mulheres que se espelharam nelas para a criação literária. Rachel as recriou em cada personagem feminina dos romances, crônicas e peças teatrais. Contudo, sua inspiração vai além dos moldes resgatados pela memória pessoal, familiar ou coletiva. Situa-se, também, nas construções literárias que a antecederam, tais como *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva, *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Posterior ao último romance de Rachel,

encontramos *Os desvalidos*, de Francisco F.C. Dantas e *Jovita, missão trágica no Paraguai*, de Assis Brasil.

Ressalte-se que não há, nessa tese, o propósito de estabelecer um diálogo entre as criações de Rachel e essas mencionadas anteriormente, mas apenas justificar que as escolhas de Rachel inserem-na em uma tradição literária e regional. Ainda, pretende-se considerar que, parafraseando Mário de Andrade, Rachel bebia do seu copo e do copo de outros autores, assim como retornava ao próprio copo para revitalizá-lo ou desenvolvê-lo, acrescentando-se um ponto: a inserção das dificuldades da mulher em um espaço próprio para o masculino de acordo com a ideologia patriarcal, traduzida na representação da mulher através das protagonistas.

2.2 Outras inspirações para a produção literária

“É a influência da família, da sua infância... menino criado em casa de intelectual, ou é intelectual também, ou é cretino”. Com essas palavras, Rachel responde à pergunta de Maria Cláudia Bomfim, em uma entrevista, realizada em 5 de junho de 1986, na Academia Brasileira de Letras⁶⁹ e confirma que o meio em que viveu foi determinante para sua condição como intelectual de seu tempo.

É possível que Rachel de Queiroz tenha sido uma das escritoras que mais concedeu entrevistas no Brasil e há, sempre, nelas a referência à família, à infância, aos pais e aos amigos. Nessa fala, ela não deixa dúvidas: a obviedade com que lida com a família enquanto polo de seu caminho intelectual. É bem provável que um(a) menino(a) que se crie próximo a intelectuais torne-se membro da intelectualidade de seu meio.

A essa questão acrescento outra fala sua em entrevista, desta vez, ao “Programa Encontro Marcado”: “Tenho uma teoria de que todo personagem é autobiográfico. Ninguém pode escrever sobre aquilo que não viveu, sobre aquilo que não é seu”.⁷⁰ Ao pensar a escrita dessa forma, e ao defender sua obra como um depoimento, Rachel nos entrega a chave para pensar sua produção literária como uma produção integrada às suas vivências, lançando, para tanto, um olhar sobre a

⁶⁹ Rachel de Queiroz. Entrevista a Maria Cláudia Bomfim, dia 05/06/1986. Diretor: Arnaldo Niskier. 75 min. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

⁷⁰ Disponível em: [HTTP://www.encontromarcado.net/sec_perfil.php?id=74](http://www.encontromarcado.net/sec_perfil.php?id=74) Acesso em 09 mai. 2013.

sociedade em que viveu, as pessoas com quem conviveu, as redes de amizade e o campo intelectual em que atuou.

Amizades em bases fraternas foi outra característica marcante da sua personalidade e trajetória. Havia os que não suportavam a sinceridade agreste e, às vezes, ácida da autora. Contudo, foi entre os familiares e os amigos que a autora se sentiu em casa, estando em Fortaleza, São Paulo, Rio de Janeiro, ou na Europa. Assim, sigo com meu intento de estabelecer interseções entre a obra racheliana, discutindo a presença e a influência da família e dos amigos na sua produção literária, seja ela o romance, a crônica ou o texto teatral.

2.2.1 Família nordestina – família de Rachel de Queiroz

As origens da família Queiroz foram descritas pelo tio de Rachel, Espiridião de Queiroz Lima, em crônica publicada em 1940 (LIMA, 1946, p. 89). Ao longo dos séculos, a descendência dos Queiroz vai se estabelecer em Pernambuco, Bahia, Ceará e Rio Grande do Norte. A dedicação da família ia, desde atividades que incluíssem o trabalho com a terra, até as que envolvessem a política, o militarismo e mesmo um grupo de justiceiros que atuou no interior do sertão nordestino. Havia ainda uma descendência indígena de fôlego que há de se considerar.

Por ter tido pais liberais, Rachel se criou em meio a discussões filosóficas, políticas e acerca dos problemas do mundo. Não conviveu com uma figura masculina austera, já que o pai era um intelectual inveterado e pedagogo por convicção, pois acreditava que a melhor ferramenta de comunicação era sempre o diálogo. Por isso, dentro de sua casa, as mulheres eram emancipadas, livres de qualquer sujeição que lhes trouxesse desconforto: “Lá em casa era uma república democrática, a gente tinha a maior liberdade, dizia tudo uns para os outros. Não tínhamos aquela coisa horrível, pesada, do pai genioso e autoritário. [...] Era tudo assim, na base da troca, num respeito mais afetivo do que formal [...]” (QUEIROZ, 1998, p. 67). A mãe, D. Clotilde, foi responsável pela preparação da autora para seguir a carreira de jornalista e escritora. Foi ela quem cuidou da alfabetização Rachel, mas decidiu que a filha teria formação intelectual sem frequentar a escola tradicional.

As mulheres eram conhecidas como matronas, administradoras fortes, ativas, e voluntárias. Através da convivência familiar, Rachel aprendeu a valorizar a intelectualidade. Obteve, dessa convivência, o aprendizado de línguas estrangeiras:

Eu não tive uma educação regular. O primeiro colégio em que entrei na minha vida, eu tinha dez anos e meio [...] me botaram num colégio de freiras, que eu adorei, porque tinha uma desculpa para ir ao colégio. Fiquei lá até me diplomar aos quinze anos, e depois nunca mais tive uma instrução formal. A minha família não topava esse negócio de gente ir para o colégio. (Folha On Line 09/1998).⁷¹

Incentivada pela família a ler em inglês e francês desde cedo, pôde valer-se desse ensinamento para se sustentar na maturidade, pois foi uma das escritoras que mais se dedicou à tradução em sua época.⁷² Por essas questões, a família foi um polo norteador do desenvolvimento pessoal e intelectual de Rachel de Queiroz, sendo educada em ambiente no qual se destacavam as mulheres: “[...] mamãe, tia Beatriz e Elsa (que depois foi ser freira) eram as intelectuais do grupo” (QUEIROZ, QUEIROZ, 1998, p. 17). Nas escolhas políticas, também sempre encontrou no seio familiar apoio e proteção, uma vez que não se opuseram às suas escolhas, mesmo quando foram radicais a ponto de a levarem para a prisão, como ocorreu em 1932, no Rio de Janeiro, e que se valeu do prestígio do tio Euzébio de Queiroz Lima para conseguir, após três meses, sua transferência para Fortaleza e, depois, a libertação (GUERELLUS, 2011, p. 30).

Outro sangue que lhe corria nas veias era o da estirpe dos Alencar, do lado da mãe, conforme já colocado anteriormente. Orgulhava-se por descender dos Alencar, revolucionários e literatos, como Dona Bárbara de Alencar e José de Alencar (1829 – 1877). Embora tenham vivido em épocas totalmente distintas, há na escrita alencariana uma inspiração para Rachel por tratar de questões relativas à terra de maneira tão expressiva, oferecendo-lhe o substrato para abordar o tema com o realismo que faltou a Alencar.

No livro *Tantos anos* (1998), escrito em parceria com a irmã Maria Luísa de Queiroz, Rachel reitera a liberdade de opinião que a família oferecia a ela e aos irmãos

⁷¹ [HTTP://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38515.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38515.shtml) Acesso em ago. 2013.

Há declarações de Rachel que lembram o conceito de “escrevivência”, de Conceição Evaristo já mencionado no primeiro capítulo.

⁷² Ao todo, foram quarenta e seis obras traduzidas de clássicos da literatura estrangeira.

como sendo um valor a ser cultivado pela família e que promovia em seus entes sentimentos como autonomia, autoestima e liberdade criadora. Em relação à leitura, se havia algumas restrições impostas pela mãe, havia também muito incentivo à boa leitura. Para tanto, “Rachel tinha acesso aos periódicos franceses assinados por sua mãe, como os das Edições Plon. Família erudita, de influência política e autonomia de pensamento, a família Queiroz não era uma qualquer”. (GUERELLUS, 2011, p. 32)

Com idade precoce, já sabia delimitar entre a “boa” literatura e a “literatice”, para usar uma expressão de Mário de Andrade. No ambiente familiar, menosprezavam os textos feitos especialmente para mulheres, açucarados e “romantizados que, tradicionalmente, encontravam-se nas mãos femininas como os da *Bibliothèque Rose*” (GUERELLUS, 2011, p. 32). Consiste nessa formação a aversão que ela tinha de ser identificada como escritora da “escrita feminina”, uma vez que essa vertente, naqueles anos, engatinhava a passos muito indefinidos e foi, acredito que por isso, muito criticada pelos modernistas da primeira fase. Claro que a discussão não se esgota aí, mas consiste nessa formação a chave para se compreender a postura literária da escritora. Contudo, acredito que as aversões a essa vertente eram, apenas, por total desinformação sobre as verdadeiras intenções do movimento feminista, pois não vejo Rachel como intelectual que esteja fora do movimento feminista.

Heloísa Buarque de Hollanda no artigo “O éthos Rachel”, publicado em *Cadernos de Literatura Brasileira* (1997), informa que a escritora travou discussões a respeito das questões femininas com os movimentos feministas do seu tempo e participou das reivindicações da época. Uma das interlocutoras foi Maria Lacerda de Moura (1887-1945), feminista, mineira, educadora e anarquista das mais combativas. Foi uma das primeiras vozes a se erguer pela defesa da natureza e da liberdade sexual feminina, desde que não fosse promíscua. Hollanda ressalta que Maria Lacerda elogiou a sua postura em relação ao seu comprometimento com a causa social e Rachel retribuiu o reconhecimento de Moura, levantando sua voz a favor do voto feminino. Essa inspiração foi traduzida para as protagonistas dos romances, cujo perfil é bastante radical para a época.

Outro fator que contribui para a constatação da influência da família na produção da escritora reside no uso da oralidade em todos os gêneros produzidos com o resgate da memória familiar e coletiva, pois essa é a chave operacional da memória

racheliana. Isso se constata desde *O Quinze*, marco zero dessa escrita, indiscutivelmente. Seria ingenuidade, também, não considerar o que fora feito antes da referida obra. Rachel já acumulava em 1930 uma experiência de quase três anos na imprensa cearense, absolutamente reconhecida no meio profissional e também social.⁷³

A tiragem inicial de *O Quinze* foi de mil exemplares, publicado pela Ed. Graphico Urânia e teve como vendedora exclusiva a Livraria Moraes, por 6\$000 (seis mil réis), preço excelente para o média de preços dos romances publicados na década de 1920. Em *O preço da leitura*, de Zilberman e Lajolo, nas primeiras duas décadas do século XX, *O Ateneu* custava 3\$000 em 1913; *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto 2\$000/2\$500 em 1918; *Narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato 2\$500 em 1921; *O Homem e a morte*, de Menotti Del Picchia, 4\$000 em 1923 e *A escrava que não é Isaura*, era vendido ao preço de 5\$000 em 1925, em suma, *O Quinze* já chegou ao mercado com preço de livro de autor renomado, inserido na tradição literária (ZILBERMAN, LAJOLO, 2001, p. 84). É preciso ressaltar que o sucesso que a autora alcançou ao longo de sua trajetória foi uma exceção frente ao mercado literário, ainda incipiente, do começo do século e a produção de muitas outras escritoras anteriores ou posteriores a ela.

Escrito no chão batido do Pici nossa escritora executa o plano de trabalho que fez emergir do passado a pior seca daqueles primeiros anos do século XX. Conforme foi mencionado no primeiro capítulo desta tese, Rachel não arquivou a memória daquele ano quinze, pois contava com apenas cinco anos de idade, mas arquivou/arquivava todos os detalhes retratados pela família, de bandos de pessoas famintas e esfarrapadas, seguindo sem rumo pelas estradas empoeiradas daquele Ceará. E é com essa bagagem, que ela prefaciou a primeira edição:

O Quinze é uma ousadia ingênua de ensaísta. Livro feito aos dezenove anos, há de ter todos os defeitos daquilo que a gente produz nesta idade em que estou, quando não se tem a sossegada prudência de ir devagar para fazer bem feito, quando nos governa a impaciência

⁷³ Haja vista a quantidade de eventos que aconteceram nas noites fortalezenses homenageando-a pelo sucesso de *O Quinze*. A título de ilustração, cito aquele promovido pelo casal Dr. Leão Sampaio, ocorrido em 18/06/1930 – *O Povo*, 19/06/1930. (ABPF), bem como a Homenagem do Salão Juvenal Galeno, noticiado pelo jornal *O Povo*, em 08/08/1930. (ABPF). Tal reconhecimento sinaliza para o fato de ela ser considerada escritora de fôlego na cidade.

insofrida de não esperar, de ver o nosso pensamento, mal é concebido, logo escrito, impresso, disseminado, cotejando com outros alheios, fazendo parte do patrimônio mental da humanidade. (QUEIROZ, 1930, p. 05)

A sinceridade da autora se expressa no prefácio e se derrama nas páginas do livro que, obra feita por mulher e não por homem, conforme queria Graciliano Ramos, trouxe marcado em suas páginas a tradução da sua vivência, diferencial imprescindível da escrita feminina, que tratou da solteirice, da orfandade, da politização, da ausência da maternidade e da descrença religiosa com um olhar por dentro. Com o mesmo olhar tratou da seca, cujo tema está inscrito a partir do título do livro, alusivo à terrível seca. Porém, o que salta aos olhos do leitor é a construção da protagonista. A personagem retrata muito a própria Rachel, cujo círculo de amigas era povoado por jovens com ambições literárias e leituras socialistas, por mulheres que organizavam saraus, escreviam e publicavam em jornais e começavam a ser reconhecidas por sua produção, independentemente de carregarem consigo um nome de família ou uma posição social.

Rachel tinha plena consciência de uma leitura cruzada que seus textos poderiam suscitar entre sua vida familiar e social e sua produção literária, conforme discorre em entrevista, concedida a Giovanni Ricciardi: “Conceição, a protagonista, que trabalhava por humanismo, não queria casar, lia muito, já estava contaminada por ideias socialistas como eu também”. (RICCIARDI, 2008, p. 55). Em seguida, na mesma entrevista, esclarece que, embora sua família se mantivesse informada do que acontecia no sertão e no mundo, ainda faltava a ela consciência política: “[...] não era politizada no sentido mais direto; era mais uma vivência intelectual: essa era a minha vivência e a da Conceição” (RICCIARDI, 2008, p. 56). Essa consciência política, necessária ao diálogo, com os espaços da literatura sugere ligações entre a autora e sua personagem-narradora, como uma projeção, uma idealização realizada por Rachel, não uma identificação, por ser totalmente impossível, mas uma lembrança daquela vivência, conforme menciona, na mesma entrevista: “Conceição traduz justamente essa evolução do ambiente ideológico, doméstico, para o ambiente prático, militante, que eu procurava. Em 1931, 32, eu já estava na militância”. (RICCIARDI, 2008, p. 56).

Livro pronto era hora de distribuí-lo aos amigos e críticos para que pudessem apreciá-lo e emitirem suas opiniões. Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) foi um

dos primeiros a publicar crítica sobre a obra. Schmidt era um jovem poeta, conhecido nas rodas literárias modernistas do Rio de Janeiro e mantinha um espírito mais crítico para com a literatura que surgia sem se preocupar em encaixá-la em análises teóricas. Assim o crítico referiu-se à escrita do romance:

Dentro da nossa limitadíssima produção feminina, não me lembro de nada que seja revelador de tanta possibilidade como esse romance escrito por uma mocinha – (não obstante algumas informações, que venho obter, há em meu espírito ainda alguma dúvida sobre a autenticidade desses dezenove anos tão singularmente graves e compreensivos) – uma mocinha que veio, pelo menos, dar aos escritos nossos de hoje, e são raros os que não necessitam de uma lição de simplicidade. (SCHMIDT, 1930)

Essa foi a primeira leitura importante de *O Quinze* e, com certeza, fundamental para que a autora recebesse, já em 1931, o primeiro prêmio de sua carreira: o Prêmio Graça Aranha. Essa crítica configura o espaço no qual, ainda tão nova e iniciante, conquistara junto aos que introduziram, por aquela semana de fevereiro de 1922, as novas tendências da arte brasileira em São Paulo e Rio de Janeiro.

Contudo, a personalidade que mais marcou o seu caminho literário foi Demócrito Rocha (1888-1943), fundador do jornal *O Povo*, de Fortaleza, figura de muita desenvoltura política e social, além de escritor respeitado no Ceará, embora fosse baiano. Apoiou a deposição de Matos Peixoto, que havia conquistado o poder em 1928, e participou ativamente da política brasileira, chegando a se candidatar e a apoiar a Revolução de 1930. Foi ele também que, ao fundar *O Povo*, em 1928, concentrou em torno de si a nata jovem e intelectual de Fortaleza que o ajudou na difusão das ideias modernistas na região, agregando nomes, como Jäder de Carvalho, Pereira Júnior, Paulo Sarasate, Mário Sobreira de Andrade, Heitor Marçal, Franklin Nascimento, dentre outros.

Foi na coluna *Modernos e Passadistas* que aglutinava as várias gerações de escritores vivos na década de 1920, que ele lançou Rachel de Queiroz. Sua simpatia pela autora vinha desde *O Ceará*, jornal em que também trabalhou ao lado dela. Mas a convivência entre Rachel e os cearenses seduzidos pelo Modernismo se deu principalmente em *O Povo*. Foi com Demócrito Rocha que ela produziu e publicou

textos para os dois números da revista *Maracajá*⁷⁴, suplemento literário desse jornal. Para o primeiro número, de 7 de abril de 1927, escreveu o artigo “Se eu fosse escrever meu Manifesto Artístico”⁷⁵. Entretanto, antes dessa manifestação de apreço ao movimento modernista, encontra-se em *O Ceará* outro artigo em que se posicionava:

[...] Há, atualmente, uma corrente artístico literária sadia e rejuvenecedora que procura despertar na alma do brasileiro atual o aborígene morto ou adormecido.

À frente desse movimento surgem espíritos novos, brilhantes e empreendedores, como Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Cardilho Filho, que empolgantemente nos falam de Tupiretama, o sonho gigantesco a raça brasileira. Tipuretama a pátria imensa da gente tupi. (QUEIROZ, 08/04/1928)⁷⁶.

Em 1929, Rachel publica seu “Manifesto Regionalista” em que afirma com mais ênfase o caráter regionalista que norteará sua produção nos anos subsequentes: “Eu canto a alma de minha Terra e a alma de minha gente. Canto o meu sol ardente, amoroso e ruivo, que é o mais pessoal e característico de todos os sóis do mundo” (QUEIROZ, 2010).

O apoio e elogios que destina ao movimento, especialmente à corrente representada pelo Verde Amarelismo, já se encontravam expressos nessas primeiras escritas. A exaltação ao índio que marcou fortemente a constituição da sociedade cearense, a valorização da cor local, extraíndo daí os ecos para o regionalismo, é o que vai definir a sua escrita madura, embora essa lhe tenha chegado cedo, herdado do antepassado famoso cujo pioneirismo na representação do indígena, imortalizou-o na memória cearense, e de mulheres como Maria Firmina dos Reis, do Maranhão que, com seus poemas e romances, problematizou a relação entre brancos, negros e índios.

A escritora conquistou respeito e credibilidade pela voz dos amigos que não se furtaram a acompanhá-la e divulgá-la mesmo antes de *O Quinze*, pelo trabalho desenvolvido na imprensa. Mário de Andrade foi um dos que fez críticas em relação à produção intelectual da época que não se vinculasse aos propósitos do Modernismo,

⁷⁴ De acordo com Natália de Santanna Guerellus, maracajá é sinônimo de jaguatirica. A estudiosa supõe que resida, aí, portanto, a força da proposta do periódico (2011).

⁷⁵ O segundo e último número da referida revista veio a público em 26 de maio de 1929, contando com outra publicação de Rachel, “Nata e flor do nosso povo”, publicado posteriormente em *Mandacaru*, pelo Instituto Moreira Sales, em 2010, p. 39.

⁷⁶ QUEIROZ, Rachel de. Artigo para o jornal *O Ceará*. 08/04/1928. (AJAB). Manuscrito.

mas se curvou a ela, conforme análise feita a Rita de Queluz, pseudônimo usado pela escritora, publicada no jornal *O Povo*, de 31/12/1928:

Rita de Queluz e o primitivismo

Rita de Queluz quer fazer *primitivismo modernista* ...
Paradoxal, sem dúvida. “Tupan” [poema de Rachel] veio reforçar o paradoxo.
Entretanto, ninguém lhe tirará o talento. A cultura. Rita de Queluz é, no Ceará, e talvez no norte, a mais avançada mentalidade feminina.
Mas eu a conheci aplaudindo uns versos do Basto Portella ...
Que dirá Maria de Lacerda? (ANDRADE, 1928).

Nota-se que Rachel fazia entre eles, portanto, a confluência entre o tradicional e o moderno, pois seu diálogo com os membros do movimento já estava estabelecido, embora não extinguisse os escritores antepassados. Por meio do conhecimento das discussões que ocorriam no Centro Sul, estabelece, além de conexões entre eles, a colocação de suas ideias de acordo com a realidade sertaneja.

Contudo, sua boa relação com os modernistas não a impediu de emitir opinião acerca de pontos com os quais não concordava, especialmente no que se refere à questão do cosmopolitismo defendido por eles, reafirmando sua certeza de que a valorização do regional será o mote que virá tonificar os ideais modernos. Essa posição fica clara em trechos do “Manifesto Regionalista”:

[...]

Dizem que a arte deve ser universal. Mas afinal, o que é que exprime universalmente a nossa arte? Transformá-la numa colcha de retalhos cosmopolitas ou lhe dar um perfil caracteristicamente brasileiro que se faça distinguir-se em meio ao concerto artístico universal?

[...]

Eis porque sou nacionalista, eis porque dentro de meu nacionalismo inda me estreito mais ao círculo de meu regionalismo.

[...]

Eis porque eu canto o sertão, o sol, o Orós, as carnaúbas, o algodão, os seringueiros, os vaqueiros, a caatinga, a Amazônia, a praça do Ferreira e o Cariri; eis porque canto o presente tumultuoso de minha terra e o seu passado tão curto, tão claro, tão cheio de expansão e vitalidade, que é quase um outro presente. (QUEIROZ, R. de. 2010).

A afirmação de que só pode escrever sobre o que conhece vem estampada em seus textos anteriores e posteriores. A essas produções incluem manifestos, poemas e crônicas para diversos jornais e revistas em que trata de temas referentes não só ao

regional, mas à própria vivência, incluindo aí a modernização, urbanidade, velocidade, tecnologia e a “nova” mulher.

Vale ressaltar ainda que a produção em versos de Rachel, anterior ao romance *O Quinze*, só não ficou perdida porque sua amiga Alba Frota guardou os manuscritos intitutados “Mandacaru”. Essas relíquias foram resgatadas e organizadas por Elvia Bezerra, em edição *fac símile* publicada pelo Instituto Moreira Sales, em comemoração ao centenário de nascimento da escritora em 2010.

A edição revela o quanto o pensamento da autora já estava engajado no tema sertanejo, e a existência de um vínculo entre os poemas e a prosa de *O Quinze* a partir do elemento regional. O pequeno recorte composto por dez poemas escolhidos por ela mesma dentre sua produção, correspondente aos anos de 1927 a 1930, foram quase todos escritos à mão. São eles: “Nheengarêçaua”, “D. Bárbara de Alencar”, “O êxodo”, “O Acre”, “Nascimento”, “Cedro”, “Orós”, “Meu padrinho”, “Lampião” e “Renda da terra”. Pelos títulos é possível inferir que, em alguns desses poemas, estejam temas que posteriormente foram desenvolvidos na produção cronística, teatral e nos romances, enfim, em sua obra futura.

A parceria dos amigos sejam eles do jornal, familiar ou dos círculos literários contribuiu para que Rachel fosse rapidamente divulgada nas esferas da intelectualidade brasileira, tornando-a conhecida como expoente das letras nacionais, dando-lhe a oportunidade de trilhar os primeiros passos na carreira, que, anos mais tarde, seria considerada uma pioneira na tradução do regionalismo nacional.

As interseções aqui selecionadas são recorrentes em sua obra e não se restringem aos poemas. É visível o diálogo entre as crônicas e os romances, inclusive entre *O galo de ouro* e os últimos romances – *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*.

2.3 As crônicas em interseção com os romances

O escrita simples e direta é característica do estilo de Rachel de Queiroz em todos os gêneros, principalmente, na crônica. No entanto, “Rachel inúmeras vezes discorre em entrevistas e crônicas a dificuldade da escrita simples, um resultado que

perseguia e ao qual se dedicava com afinco e rígida disciplina” (HOLLANDA, 2010, p. 29). Esse relato leva-me a entender que se trata, portanto, de uma linguagem simplificada, mas trabalhada e conquistada. A ensaísta ainda nos assegura em seu artigo que “[...] Rachel reescrevia seus textos inúmeras vezes à procura de uma ‘complexa naturalidade’, como qualificou seu estilo o crítico e tradutor Paulo Ronái”. (HOLLANDA, 2010, p.29). A crônica oferece à autora uma escritura de timbre duplo: de enfrentamento com os rumos da realidade nordestina e brasileira, e descoberta de temas que alimentariam as histórias de seu povo, sendo todas alicerçadas na cultura popular e oral, levadas daí para a ficção.

Dessa combinação de linguagem oral, estilo direto e naturalidade resultam as crônicas de Rachel de Queiroz. A estratégia de se dirigir de forma direta explícita ou implicitamente ao leitor, é característica da crônica, usada por Machado de Assis e por José de Alencar que utilizava esse recurso nos prefácios que se tornaram famosos. É importante ressaltar que tal recurso ocorre em alguns romances, principalmente naqueles cujas protagonistas também são narradoras, como em *Memorial de Maria Moura*. Também é evidente para Heloísa Buarque de Hollanda que “onde quer que esteja, Rachel aparenta sempre falar do ponto de vista de suas vivências originais, de sua ligação visceral com o sertão cearense” (HOLLANDA, 2010, p. 31). Essa postura de escrita pode ser confirmada nas mais de três mil crônicas que publicou, além dos romances que escreveu ao longo de mais de setenta anos de escrita literária.

Outra questão discutida em várias crônicas refere-se ao processo de criação. Na crônica *O nosso humilde ofício de escrever*, publicada em diversos jornais, e posteriormente editada na coletânea *Falso mar, Falso mundo*, publicado em 1995, a autora discorre sobre isso: “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, 2002, p. 66).

Em outra crônica, *Memória*, publicada em *Um alpendre, uma rede, um açude – 100 crônicas escolhidas*, no ano de 1958, a escritora revela o que seria básico para aquele que pretende ser um romancista:

[...] creio realmente ser uma boa memória a qualidade básica do romancista. Memória para os 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 a memória, memória do consciente e do subconsciente, lembranças acumuladas, imagens, recordações – isso constitui a matéria-prima. (QUEIROZ, 1989, p. 130).

Nessa crônica, Rachel continua seguindo 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 de quem narra, sinalizando para a hipótese de estarem contidos em seus textos (e de outros autores) vestígios de criações anteriores. Pensando nessas interligações entre crônicas e romances, e na trilha aberta pela própria autora em entrevistas concedidas a que tive acesso⁷⁷, publiquei, em *Falas do outro – literatura, gênero, etnicidade*, o artigo “Rachel de Queiroz: diálogo entre as crônicas *O Cirino*, Roteiro de um haver encoberto e o romance *Memorial de Maria Moura*”. O referido artigo foi o início da construção da hipótese de tese que ora apresento.

Partindo dessa perspectiva, percebi que não é raro encontrarmos crônicas cujos enredos se interligam com romances que ainda não tinham sido escritos. A autora cria, portanto, o tema na crônica por esse gênero trazer “em sua essência, o insuspeito, o miúdo ou singularidade”, (CANDIDO, 1992, p. 14), tendo como função criadora arquivar 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.

Essa hipótese pode ser comprovada pela crítica de Ruggero Jacobbi que classifica a ficção de Rachel como fragmentária, dispersiva e impressionista, faltando-lhe o fluxo centralizador próprio do romance. A essa interpretação, Vilma Arêas contesta, 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 (ARÊAS, 1997, p. 97).

⁷⁷ As entrevistas correspondem àquelas já mencionadas anteriormente: a Ary Quintella, a *Cadernos de Literatura Brasileira, Presença de Rachel*, de Hermes Rodrigues Nery, dentre outras. Destaco ainda o artigo de Vilma Arêas: “O ouro e a prata da casa” também mencionado.

Em comemoração aos oitenta anos da autora, a Editora José Olympio lançou *Rachel e os oitenta* (1990) cujo intento fora homenageá-la pela voz de José Olympio e diversos escritores e críticos literários. A obra inicia com o discurso de cada um sobre os textos e coletâneas de crônicas publicadas até aquela data. *A donzela e a Moura Torta*, de 1948 foi a primeira a vir a público em obra reunida, cuja edição tinha, como subtítulo, Crônicas e Reminiscências, podendo-se inferir que os textos escritos tiveram a representação da memória como argamassa, ficando ali inseridos e guardados para outras construções.

Nessa coletânea de 1948, algumas crônicas têm como enredo a vida circense, como O grande circo zoológico, Capote e Mr. David, professor de inglês. Esse tema é desdobrado em *Dôra, Doralina*, especialmente em “O Livro de Companhia”, e em *Memorial de Maria Moura*, através da família mambembe de Valentim, personagem secundário, mas que estará no cerne da resolução do clímax da protagonista em relação a seu antagonista. Outras crônicas trazem enredos que se ambientam nas viagens de navio feitas pelo Rio São Francisco, como O velho Chico, Itinerário e Rosa e o fuzileiro, e estão 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, tais como Isabel e A dor de amar; essa última, inclusive, 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 cujo perfil assemelha-se ao 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 criação que Ítalo Gurgel afirma ser definitivo, para se constatar que o da crônica fora transposto para o romance de forma ressignificada: “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 pergunta retórica com a qual ela fecha os rascunhos para esse sugere que

ainda haveria uma reflexão sobre esse fazer, mas que deveria ser inspirado naquele já gestado. Curiosamente, o nome Luís Namorado foi aproveitado para outro personagem do referido romance.

Também interessante é a criação de Xavinha que ganha grafia diferente na versão definitiva, sendo citada na crônica *O nosso humilde ofício de escrever*. Ela discorre sobre a dificuldade que encontrava 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 à 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 de 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 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).

A criação do Comandante foi interpelada por Hermes Rodrigues Nery a Rachel. A suspeita do entrevistador era que a respiração pudesse ter vindo de Oyama. Rachel, entretanto, afirmou 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 desse personagem baseia-se muito, também, nas construções criadas para o romance *O galo de ouro* (1985) cuja semente dá-se na crônica “Retrato de um brasileiro”, pois a vida errante e ilícita do comandante é a mesma dos personagens que, em *O galo de ouro*, vivem do jogo ilegal e outras contravenções na Ilha do Governador, antigo reduto do jogo do

bicho no Rio de Janeiro. Acrescente-se a essas convergências os cenários que ambientam *O galo de ouro* e boa parte de *Dôra, Doralina* serem os mesmos: o chão carioca que não traz, nos textos, a secura do clima, mas a aridez da condição humana que Rachel soube captar e transportar para seus textos.

Com a mesma intensidade, encontram-se lampejos, rastros das crônicas e da ficção racheliana em seu último romance. Entre *Memorial de Maria Moura* e *A donzela e a Moura Torta* há uma identificação que já se inicia pelo nome. A crônica que nomeia a coletânea trata de questões recorrentes da tradição nordestina que são a guerra entre famílias, promessas 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 tanto quanto na crônica a resistência oferecida pela mulher; a personagem que recebe a alcunha Moura Torta, fica órfã de pai, assim como Maria Moura e juram honrar a sua memória.

Sobre essa questão, Adriana Damasceno acrescenta que a cultura popular nordestina bebe das histórias que compõem a tradição oral portuguesa, sendo o conto “A Moura Torta”, um dos mais requisitados da cultura sertaneja, havendo entre a crônica de Rachel e o conto português uma conexão perfeita (DAMASCENO, 2009, p. 66). Na mesma coletânea estão 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 no sertão nordestino. Tais ingredientes são fundamentais para a construção do Beato Romano.

Na primeira crônica de *A donzela e a Moura Torta*, a autora conta a trajetória religiosa da figura mítica mais adorada do povo nordestino, o cearense *Padim Cícero*. A devoção e a dedicação descrita em relação a padre Cícero muito se aproximam daquelas atribuídas ao Beato Romano em *Memorial de Maria Moura*, ambos obrigados a abandonar a celebração sagrada, contada por Rachel na crônica: “O bispo o proibiu de ministrar sacramentos na freguesia do Juazeiro, exceto em caso de morte” (QUEIROZ, 1989, p. 32).

Na crônica Os Padres, a autora recorre às histórias das famílias 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, 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). Essas histórias foram aglutinadas na saga pessoal de padre José Maria, transmutado para Beato Romano ao chegar, ironicamente, na Serra dos Padres⁷⁸.

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 avô. O nome Antônio Muxió reaparece no vaqueiro que se junta ao bando de Maria Moura, mas o perfil de homem confiável e amigo, descritos nas crônicas, 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 de Antônio Muxió de Quixadá para usá-lo, dando nome ao cavalo com que Beato Romano chega a Casa Forte: Veneno.

Em História de Jagunço, Rachel descreve a vida sertaneja entrecortada pela vida cangaceira, por meio de história ocorrida com sua família quando 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, aparece a abordagem dos grupos de cangaceiros às famílias, aos viajantes nas estradas, fazendo “o pedido de adjuntório”, conforme era a tradição dos grupos.

Por esse mesmo viés, Rachel escreveu anos antes a peça teatral *Lampião* (1953), em que o casal de cangaceiros mais temido do sertão conta sua saga. Acredito que residem tanto na crônica quanto na peça teatral os ingredientes que serão a centelha para a estruturação do bando armado de Maria Moura.

Além das crônicas mencionadas que se referem às agruras daqueles que se endurecem diante das dificuldades da vida ou tratam da servidão religiosa como alento para o sofrimento, interseções importantes ainda podem ser estabelecidas

⁷⁸ Entre Maria Moura e Beato Romano existe uma estreita relação. Foi a ele que ela confessara o assassinato de Liberato, ambos foram responsáveis por três mortes. Ademais, ela corta os cabelos para conquistar sua independência, tornando-se Dona Moura; ele precisa deixar os cabelos crescerem para se desfazer do lugar de padre e assumir a condição de Beato Romano.

entre duas outras crônicas da coletânea editada em 1948 e o romance *Memorial de Maria Moura* de 1992. As crônicas intituladas O Cirino e Roteiro de um haver encoberto aproximam-se de forma direta ao último romance, como se pode verificar.

O Cirino trata de uma história de morticínio e vingança. Rachel ouvia de seu pai, segundo Vilma Arêas (1997), histórias cantaroladas “em toada monótona e tristíssima” que tratavam de casos semelhantes utilizados na crônica para legitimar a história de Cirino, herói malcriado e temerário, do tipo que não carrega insulto para casa. O personagem leva um tiro de clavinete dado pelas costas que lhe atravessa o corpo e sai-lhe no peito, dado por um inimigo. A história é recontada, fazendo-se o resgate fragmentado da cantiga popular que Rachel transcreve para o texto, contribuindo para que a arte popular nordestina não caia no esquecimento, uma vez que a autora era hábil em recriar histórias e, além disso, ainda tinha capacidade de memorização. Em *Memorial de Maria Moura*, o antagonista também se chama Cirino e tem a morte semelhante ao da crônica; conseqüentemente, bastante próxima à morte do personagem da toada popular.

Além dessa questão, ainda há outra 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, e que Moura sabia da existência 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 adentro. 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”. (QUEIROZ, 1989, p. 21). A descrição da chegada se fazia por se avistar dois montes que lembravam a letra M (Maria Moura?), lugar que recebera o nome de Serra dos Padres pelo fato de ter sido habitado por uns frades no início da colonização. A herança representava um eldorado que poderia servir de abrigo a seus descendentes: “A história daquele haver sempre aparecia nas conversas da família [...]” (QUEIROZ, 1989, p. 80). Rememorar as conversas de seu avô e a certeza da riqueza na Serra dos Padres aliviava a tensão da vida de Maria Moura e acreditar 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”. (QUEIROZ, 1989, p. 82).

Essa passagem pode ser associada à crônica “Roteiro de um haver encoberto”, também publicada em *A donzela e a Moura Torta*, que resgata uma lembrança da autora que encontrou numa velha secretária velha de jacarandá, herdada de seu tataravô e conservada pelo bisavô e avô, um bilhete com o seguinte cabeçalho: “Roteiro de um haver encoberto”. Tratava-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 própria 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 orografia a autora mantém a do próprio bilhete] huma 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 joias dos frades. (QUEIROZ, 1989, 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 descobrir esse tesouro. Há, também, no bilhete, um anexo que a autora transcreve na íntegra, mantendo a ortografia da época em sua crônica: “Pela convicção em que estou q os Frades interrarão as joias 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, 1989, p. 185).

Dessa forma, através de histórias e pelo cruzamento delas, Rachel constrói 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 nas personagens o amor à terra e a força da mulher nordestina. E ela o faz de variadas formas, pela ficção ou pela crônica, e até pelo teatro e pelo texto infantil.

Além das histórias contadas/resgatadas na ficção, Rachel produziu crônicas nas quais tratou da discussão do espaço que foi ocupado (ou não) pela mulher ao longo do século XX. Escolhi algumas, publicadas na última década do século XX, no jornal *Estado de São Paulo*, e que não foram incluídas em coletâneas, na expectativa de evidenciar que, embora já estivéssemos às margens de um novo século, as discussões ainda eram as mesmas do anterior, havendo mesmo contradições entre os discursos da própria escritora.

Início por uma crônica do ano 2000 A imagem feminina. Nessa, Rachel lamenta as figurações de mulheres feitas pelos homens cuja tendência era estereotipar as

personagens femininas em boas ou más, fiéis ou infiéis, ou seja, mulheres sem complexidade, incluindo aí até mesmo Machado de Assis: “Foi o nosso grande Machado que liquidou com o binômio “crime e castigo” em matéria de amor. Mas nem ele nem nenhum outro permitiu a uma heroína pecadora o direito de espezinhar, sem castigo, a lei e os bons costumes” (QUEIROZ, 2000). As mulheres machadianas naturalmente tendem ao engano, à mentira, à duplicidade, não sendo capazes, na visão dela, de serem equilibradas. Rachel argumenta que isso ocorre porque “eles só conhecem a mulher pelo que veem e ouvem dela: como é que iriam saber realmente o que se passa dentro de um coração de mulher?” (Idem, 2000). E acrescenta que as mulheres que são criadas a partir da experiência masculina não merecem crédito. A constatação de que há uma carência de compreensão da alma feminina por parte do masculino é acertada. E tal questão assusta o homem, uma vez que não estava (está) preparado para as conquistas que a mulher realizou nos últimos anos.

Rachel preconiza essa conquista a passos largos em outra crônica de 1998, publicada no jornal *Estado de São Paulo*, Açucenas e matriarcas:

[...] hoje há mais juízas dando conta de comarcas; mais promotoras, defensoras públicas, e em número sempre crescente. Já temos até desembargadoras e, em breve as veremos como ministras do Supremo⁷⁹. É só dar tempo ao tempo, esperar que as moças juízas amadureçam em sabedoria e cresçam na profissão. Há também mais médicas, engenheiras, arquitetas, soldadas, em todos os ofícios. E a mulher, conquistadora em terra nova, não se impõe pela audácia, mas pelo comportamento cuidadoso, a prudência, o estudo. (QUEIROZ, 1998).

É certo que em 1998, ano de escrita e publicação dessa crônica já encontrávamos mulheres em profissões diversas e não apenas no magistério, como queriam no início do século. De qualquer forma, ainda havia lacunas a serem preenchidas e territórios a serem conquistados, tais como as altas autarquias do poder público. Esses espaços, embora não tenham sido mencionados em seus romances, foram pensados e gestados neles, pois as protagonistas rachelianas foram as primeiras a discutir a necessidade de se dar à mulher um papel social além de mero objeto de decoração social, mesmo que o resultado dessas discussões não tenha sido bem sucedido, como no caso de Guta ou Noemi. Entretanto, ainda não tendo empreendido

⁷⁹ Apenas em 2001, a primeira mulher assumiu uma cadeira no Supremo: Dra. Ellen Gracie Northfleet.

suas vontades ou alcançado o que almejaram – o amor em sua plenitude – foram personagens que elevaram suas vozes em prol de seus objetivos, contrariando a tradição secular.

Em O chamado ‘eterno feminino’, *Estado de São Paulo* (28 de fevereiro, 1998), a autora aponta um empecilho curioso para o avanço feminino: o discurso pelos direitos iguais alardeados pelas militantes. Para Rachel, homem e mulher nunca poderiam usufruir dos mesmos benefícios, uma vez que a mulher necessitava (necessita) de um olhar diferenciado, devido à maternidade. Por ter pensado o feminismo dessa forma, ela foi mal interpretada por muitos que concluíram que ela seria contra o movimento. Mesmo se fosse, não vejo em suas construções ou depoimentos uma oposição ao movimento, pois suas personagens apontam para a consolidação das reivindicações de seu tempo.

É pertinente lembrar que a escritora tinha formação marxista e, para esses e para os socialistas, a questão feminina era algo menor. Pensavam que, uma vez resolvida a questão social e econômica, naturalmente se resolveriam também as questões de gênero, o que a história mostrou ser um equívoco. Tal formação foi pontual na criação da autora, uma vez que sempre esteve envolvida com os movimentos políticos do seu tempo e manteve-se fiel a seus princípios. Contudo, as questões de gênero estão discutidas em várias crônicas e em todos os romances, estando a escritora, portanto, muito adiantada em relação aos conceitos que eclodiam não só no Brasil, mas no mundo.

Bom exemplo dessa postura diz respeito à elevação do nível cultural das mulheres. Na crônica *Mulher Moderna* (1998), por exemplo, discute que a cultura feminina não se deu através do trabalho “pela causa” (e aí, tratando do trabalho das feministas), mas porque elas mesmas sentiram a necessidade de crescimento intelectual, pois residia aí sua independência. O fato é que, ao melhorar-se o grau de estudo da mulher, ocorre seu crescimento e nele sua grande arma na luta social. Dessa forma, expõe nessa crônica que a mocinha que era auxiliar de enfermagem, não satisfeita com a sua condição foi estudar medicina – profissão quase que exclusivamente masculina, e evoluiu pelo esforço pessoal. Nas repartições, as moças que não passariam de datilógrafas ou, no máximo, chegariam a secretárias, passaram a ocupar cargos de chefia, tendo homens como subordinados. Ainda ressalta que as

mulheres, lentamente, vêm exercendo profissões tradicionalmente masculinas, como a engenharia, a arquitetura e, até mesmo, as forças armadas – fazendo ressurgir as guerreiras da antiguidade, sem perderem a feminilidade. Essa questão foi trabalhada em *Memorial de Maria Moura* cuja protagonista, embora guerreira de fato, não abre mão de sua sensualidade, exercendo a sexualidade livremente.

Foi nessa crônica, também, que Rachel declarou nunca ter sido feminista, no que foi muito criticada pelas contemporâneas. Indagada por essa declaração contraditória, haja vista as mulheres astutas e determinadas que criou, ela responde afirmando que as mulheres descobriram que podem e devem avançar ao lado do homem, em vez de ir “contra ele”. Essa opinião estava relacionada ao fato de as atividades artísticas e literárias femininas estarem ligadas ao estilo “água com açúcar” pelas quais tinha aversão. Acredito que houve, entre a escritora e os grupos feministas um equívoco de interpretação, considerando-se o seu pioneirismo na criação de mulheres cuja postura coadunava com os ideais feministas de sua época.

Nessa mesma crônica, a autora ainda usa o *flashback* para rememorar as antigas escolas normais que só se ocupavam em ensinar bordado, costura e noções de enfermagem. Depois, com a quebra de paradigmas, as jovens estudantes entraram nos cursos preparatórios que davam acesso ao vestibular. Pensando nisso, ela lamenta: “Quantas vocações se perderam, quantas carreiras frustradas, porque, nos colégios religiosos, não se preparavam profissionais, [mas] apenas boas mães de família”. (QUEIROZ, 1998).

A chegada das jovens às universidades, como se já não bastasse, foi para as listas de cursos em cujas turmas predominavam, até então, os homens. Em “A eterna causa da emancipação feminina” (*Estado de São Paulo*, 1999), Rachel acrescenta que, ao assumir mais compromissos, inclusive os masculinos, a mulher passou a ter dupla jornada de responsabilidade, pois, além do trabalho, ainda tinha que desempenhar seu velho papel de mãe e esposa. Esse debate adentra o século XXI e continua atual, pois se antes a mulher tinha que ter desempenho exemplar fora e dentro do lar, atualmente muitas não encontram escolas públicas em tempo integral para cuidar dos filhos e terminam por optar pelos cuidados com a família, ao invés de cuidar também da profissão.

A necessidade de conciliar os talentos profissionais com as atribuições domésticas é trabalhada por Rachel no texto *Homem & mulher*, publicada em 1999, também no *Estado de São Paulo*, no mesmo ano, na qual a cronista retoma a reflexão sobre o acúmulo de tarefas femininas em função dos avanços que obtivera ao longo dos anos. Assumindo tarefas secularmente masculinas, a mulher passou a dividir o seu tempo entre o trabalho e os filhos. Tal situação trazia às mães certo desconforto e não é raro encontrarmos algumas que se sentem “culpadas” por não estarem integralmente com os filhos. Rachel chegou a defender, como solução, uma legislação específica que garantisse o direito a horários especiais, ou mesmo a licença maternidade maior que garantisse mais contato da mãe com o bebê.⁸⁰ Para ela, ter filhos e criá-los como cidadãos é uma função importantíssima que deveria ser remunerada da mesma forma como o governo paga soldados e outros profissionais que exercem uma função social. Contudo, ao invés disso, afirma em *Trabalho feminino*: “[...] o que temos são grandes injustiças, como salários desiguais para mulheres que executam as mesmas tarefas que os homens enfrentam, demonstrando que a luta ainda continua” (QUEIROZ, 1998). É curioso porque a discussão em torno das diferenças salariais entre homens e mulheres atravessou o século XX e chegou ao XXI, praticamente sem avanços. Isso torna a reflexão racheliana absolutamente, atual.

Ainda em *O eterno feminino*, a escritora deixa um alerta de que, a todo momento, as mulheres estão mais satisfeitas que os homens com os novos costumes sociais:

Mulher é danada: quem pensar que ela veio ao mundo para ser acomodada, gentil, boazinha, está muito enganado. Sabe qual é o lema atual da maioria das mulheres? “– Guerra é guerra”. E, pelo andar das coisas, parece que, de batalha em batalha, são elas que estão ganhando. (QUEIROZ, 1999).

Em *Marido, mulher e casamento*, ela faz algumas considerações hilárias sobre maridos: “Uma amiga minha, malcasada, diz que bicho doméstico, só marido, e olhe lá” (QUEIROZ, 1999). Mas também apresenta considerações sobre o casamento e a

⁸⁰ A legislação brasileira permitia, até 2009, a licença de quatro meses; a partir de 2010 o benefício estendeu-se para seis meses, porém, para algumas instituições, a extensão do benefício é facultativa. Há países na Europa, como Alemanha, que permite à mãe estar com o filho por cinco anos ininterruptos. A reflexão de Rachel era pontual, pois vimos os questionamentos que faz, nessa crônica, tornando-se lei com o decorrer dos anos.

figura do marido que podem ser consideradas contraditórias: “Marido, fora as funções óbvias, tem muitas utilidades, dá o braço à gente nos cortejos de casamento, sabe nos pilotar nos restaurantes grã-finos, e mata de inveja as amigas que não conseguiram arranjar o seu e vivem dizendo ao nosso que ele não é de se jogar fora”. (QUEIROZ, 1999).

Rachel de Queiroz soube criar personagens que brilharam através de seus feitos e audácias, misturando as histórias do sertão e de personagens que o circundam, contrariando a ordem patriarcal sertaneja que apregoava à mulher o “aleijão” e a fraqueza caso não se casassem. Atesta a negativa disso, a começar por Conceição e, depois, através de Noemi, Guta, Dôra, até chegar a Maria Moura. A esse respeito, Heloísa Buarque de Hollanda escreve: “Percebi que estudar a mulher no Brasil e na literatura brasileira sem passar por Rachel de Queiroz é, no mínimo, imprudência” (HOLLANDA, 1997, p. 105).

Sendo assim, acredito que a construção textual da autora está disseminada desde *O Quinze* (1930), porque deixa transparecer em suas obras a importância substancial que é dada às mulheres, às conquistas femininas, participando, enquanto escritora, dessas mudanças. Existe nas construções dos romances, crônicas e peças teatrais um fio que interliga os textos pela memória, resgatando as reminiscências pessoais ou coletivas mantidas no imaginário popular pela tradição oral, alternando apenas os personagens, a época, mas mantendo-se o cenário – agreste, quase sempre –, a temática e as agruras dos que (sobre)vivem, driblando as dificuldades impostas pelo meio ou pelo gênero. Romances e crônicas de Rachel de Queiroz trazem aspectos comuns que o olhar atento de um leitor saberá distinguir no conjunto de sua obra.

2.4 – O Galo de ouro, um diálogo à parte

O folhetim *O Galo de ouro*, foi encomendado por Leão Gondim, diretor dos Diários Associados, em 1950, e sua renda patrocinou a primeira viagem à Europa feita por Rachel e sua família⁸¹. Apenas em 1985, o editor José Olympio reúne os capítulos

⁸¹ Em *A B C de Rachel de Queiroz* (2012), Lilian Fontes escreve: “Graças a esse galo verdadeiramente de ouro, Rachel, com 39 anos, e Oyama, com 38, fizeram a primeira viagem à Europa. Partiram em julho, seguindo direto para Paris, depois para o Sul da França. Em Dijon, uma experiência inusitada.

e publica em livro, aliás, a única publicação da autora que se ambienta no espaço urbano, a Ilha do Governador, no Rio de Janeiro.

Sobre a obra, o crítico Antônio Carlos Villaça (2004) afirma:

Nasce *O Galo de ouro*, romance de uns quarenta capítulos, um outro chão, o submundo carioca, de mães-de-santo, terreiros, policiais e bicheiros, uma realidade nova, fugidia e áspera. Mas o verdadeiro chão, o chão perene, é a condição humana. O seu negócio é com a vida e com os seres humanos na sua concretude e no seu cotidiano. [...] No seu estilo macio e falador... sabe unir romance, crônica e teatro. [...] O segredo deste romance é que Rachel é povo, vem do povo e entende o povo e lhe fala a língua verdadeira. [...] Não se fecha aos apelos numerosos da vida que a desafia, a todos os apelos da vida. (VILLAÇA, 2004, nota da orelha da 1ª Ed. de *O Galo de Ouro*).

O comentário confirma que a representação aí se faz dos personagens populares, sem realce na sociedade carioca e, portanto, à margem. Essa opção narrativa coaduna a opção de Rachel pela criação ficcional de personagens que estejam no âmbito da alteridade, independente de se localizarem no espaço sertanejo ou urbano.

Entretanto, tal espaço não tinha as características do cosmopolitismo que se vê hoje. Era um espaço de sacrifícios e alteridades em que as dificuldades humanas eram comuns a todos. A descrição desse chão é caracterizada por mães de santo, policiais, bicheiros, médiuns e contraventores, e as informações chegam ao leitor através das reminiscências de Mariano, usando o recurso do *flashback*, também utilizado em *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*. Nas três obras, a utilização das lembranças foi a estratégia de escrita usada, uma vez que a escrita é feita através do resgate da memória dos que narram. Em Rachel de Queiroz, a memória não é apenas lembrança, mas recurso que movimenta, adoça, culpa e provoca até angústias, atuando, muitas vezes, como antagonista em sua ficção e crônica.

Há ainda outros aspectos que dialogam nas três obras que não devem ficar à margem dessa análise. Insere-se nas referidas publicações a tragicidade pelo triângulo amoroso e a questão da contravenção, estando todas essas interseções, trabalhadas na crônica “Retrato de um brasileiro”, de junho de 1945, anterior aos romances, mas

Instalaram-se no Hôtel de La Coche, onde perceberam um encanamento pelos quartos. Para surpresa, dele vinha o puro vinho de Borgonha” (p. 145).

criada praticamente junto à escrita dos capítulos de *O galo de ouro*, e publicada na primeira coletânea de crônicas *A donzela e a moura torta* (1948).

Dessa forma, passo para a última parte desse capítulo, explicitando as interseções pertinentes entre *O Galo de ouro*⁸² e os dois últimos romances, bem como com a crônica “Retrato de um brasileiro”, embrião dessa significativa produção romanesca.

2.4.1 – A representação da memória nos três romances de Rachel de Queiroz

Para recorrermos à memória, é preciso lembrar. Para lembrar, é preciso criar mecanismos de identificação com o que não se quer esquecer. É diante dessa perspectiva que a memória se configura como elemento especial na constituição da escrita de Rachel de Queiroz, sendo esse trabalho com a memória individual ou coletiva tema recorrente nos textos dela, na ficção ou em sua vasta produção jornalística, via crônica. Tais registros 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 escrito, passadas de geração a geração, tal como já foi dito anteriormente a respeito das crônicas.

A autora usa uma linguagem bem próxima da oralidade, acondicionada às reminiscências regionais, urbanas e pessoais para a construção das personagens e dos ambientes dos romances. A memória, aqui, não se apresenta como um elemento constitutivo de veracidade dos fatos, embora várias passagens de cada um dos romances elencados para análise da representação da memória sejam escritos com resquícios de lembranças vividas da autora, embora ela mesma admita que, se há autobiografia em sua escrita, ela encontra-se em *As três Marias*.

⁸² Vale ressaltar que não há dissertações ou teses que estudem especificamente *O galo de ouro*. As críticas encontradas foram “Rachel de Queiroz e as contradições do feminino – entre a independência e a conformação” (2014), de Osmar Pereira Oliva; e “A construção da personalidade de Mariano no discurso literário em *O galo de ouro*, de Rachel de Queiroz” (2012), de Francisco Geimes de Oliveira Silva e Liduína Maria Vieira Fernandes.

Nos três romances – *O galo de ouro*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura* –, a representação da memória se dá pela narrativa em *flashback* cuja função é fazer com que o leitor conheça os acontecimentos anteriores ao tempo presente narrativo para que compreenda o significado de cada acontecimento que envolva as personagens⁸³. Nos romances anteriores esse comando de escrita não é usado, mas pode-se perceber a utilização da memória como suporte, trazendo o passado para o presente. Nas crônicas foi amplamente utilizado.

Em sua obra, Rachel privilegia a memória enquanto um precioso elemento na composição de seu palco ficcional. Os conflitos humanos e os espaços físicos em que a problemática da condição humana se instaura são elaborados a partir de reminiscências que incidem sobre o arquivamento do que já se viveu. A “memória exercitada”, na expressão de Paul Ricœur, é usada em todos os textos sejam eles romances, dramas, ou crônicas⁸⁴, religando o passado ao presente e intermediando a identidade do povo sertanejo, bem como dos marginalizados urbanos às tradições. Para Ricœur, 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).

Em *O galo de ouro*, o narrador, em discurso indireto livre, aponta logo no início da narrativa a posição de Mariano, sobre o presente e o passado, representado para ele pela vida de solteiro: “Não, dantes não era assim. Com os anos a vida de pobre vai piorando, nunca melhorando. [...] Homem novo [...] um dia arranja mulher e casa – e então começa a marcha à ré. Tudo que para ele sozinho chegava e dava de sobra vai ficando pouco e mingüado”. (QUEIROZ, 1989, p. 09)⁸⁵.

⁸³ Tal recurso é amplamente utilizado ao longo da história da escrita literária. Só para exemplificar, cito, da Literatura Portuguesa, *Os Lusíadas* (189..), de Luís Vaz de Camões, em que o autor usa o *flashback* em vários momentos da narrativa para fazer com que o leitor compreenda os fatos narrados. Da Literatura Brasileira, *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, é obra prima em que se utiliza o mesmo recurso discursivo. Tais informações são relevantes porque inserem a escrita racheliana em uma tradição literária.

⁸⁴ Em *Não me deixes* (2000) a última publicação da autora, a presença da memória é o que norteia a composição. É uma produção composta por receitas comentadas, entremeadas de histórias da culinária nordestina, usado em tese de Adriana Rodrigues Sacramento, *A culinária de sentidos: corpo e memória na literatura contemporânea*, Universidade de Brasília, 2009.

⁸⁵ QUEIROZ, Rachel de. *O galo de ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Obra reunida, v. 3). Todas as citações dessa obra foram transcritas dessa edição e virão, a partir daqui em diante, indicadas por OGO e acompanhada da ano e da página.

E em “marcha à ré”, a autora desfia o novelo narrativo das agruras de Mariano, personagem masculino que, em princípio, centraliza a narrativa, mas que, paulatinamente, vai cedendo o lugar às figuras femininas que o circundam ao longo da vida. Primeiro Percília, depois Nazaré até chegar em D. Loura. Inicialmente, ressalta a vida folgada de Mariano quando ainda estava solteiro e o saudosismo que o acompanha por um tempo que não volta mais. Depois, trabalhando a melancolia pelo esmaecimento das coisas, pelo fim e, pior, pela rememoração que o persegue, não lhe dando chances de retomar a vida anterior: “Meu Deus, não vê ele próprio, Mariano? Em rapaz era garçom. [...] Morava numa vaga em quarto só para cavalheiros, na Rua Clapp. Hoje, recordando aqueles tempos, a impressão é que já fora uma espécie de príncipe” (OGO, 1989, p. 10). Contudo, logo após a digressão, a narração já indica que a insatisfação de Mariano é traço marcante de sua personalidade: “Na recordação de hoje tudo era muito azul – mas naquele tempo Mariano achava duro o seu trabalho” (OGO, 1989, p. 10).

Mariano vivia em um quarto de aluguel que dividia com um amigo. É nesse espaço que ele se encontra com Percília, personagem feminina que se soma à galeria de mulheres insubordinadas e insubmissas de Rachel. Não via necessidade de regularizar a situação com Mariano, uma vez que já “[...] dera o mau passo antes de o conhecer – história enrolada que ela um dia principiou a contar, mas Mariano fez parar no meio, preferia não saber” (OGO, 1989, p. 14). E quando se viu grávida não fez questão do casamento: “[...] Moça esquisita, não ligava muito a casamento – o principal era viverem juntos. E tinha um ditado: “Quem ama com fé, casado é”” (OGO, 1989, p. 14). Dona Loura é outra personagem que foge do convencional por viver em união estável com seu Galeno, sem as formalidades legais. Une-se a Percília pela crença espírita, trabalhada nessa obra de forma inédita nos romances de Rachel e que “renderia um interessante trabalho crítico, inédito na ficção de Rachel de Queiroz” (OLIVA, 2014, p. 147).

A vida de Mariano inicia o percurso em marcha a ré ao perder Percília morta por um acidente que também o deixa incapacitado de exercer a profissão de garçom. Foram tempos difíceis para o rapaz, longe da filha aos cuidados da madrinha, D. Loura, sentindo a falta de Percília, e ao retornar ao trabalho percebe as dificuldades de se adaptar uma vez que:

[...] os dedos, perros, soltavam a louça no chão e até para contar os níqueis de um troco ficavam tateando, deixando cair as moedas e incapazes depois de apanhá-las. Tirar uma nota da carteira era quase impossível, com aqueles dedos sem tato, como se fossem de pau, ou como se fossem de outra pessoa. E logo a direita, meu Deus! (OGO, 1989, p. 37).

A necessidade o leva à contravenção, tornando-se vendedor de jogo de bicho do grupo do Sr. Jamil: “Recebia uma comissão que a princípio não era lá essas coisas. Mas, o velho foi descobrindo que Mariano tinha nascido para aquela profissão: se antes, na vida, só fizera bater cabeça com bobagem, agora tomava rumo” (OGO, 1989, p. 41). Através da profissão do personagem, a escritora questiona a postura da polícia brasileira quanto à contravenção. Tais críticas atualizam a conduta das autoridades que, como se vê pelo texto, não se mostram diferentes embora exista uma distância temporal considerável entre a escrita do texto e o século XXI, como se evidencia no seguinte recorte:

Só não era melhor a profissão por causa dos achaques da polícia, [...] Tinha vezes em que levavam a féria toda de um dia e, se o bicheiro recalcitrava, ainda o arrastavam ao distrito e o autuavam pela contravenção. Porque isso de perseguição ao jogo-do-bicho sempre foi uma indústria da polícia no Rio de Janeiro [...] (OGO, 1989, p. 45).

A questão abordada no fragmento testemunha as vivências de Rachel no ambiente urbano da Ilha do Governador em que os jogos ilícitos sempre faziam palco e financiavam a vida social das comunidades, como ocorre ainda hoje.

A vida abastada fora vivenciada por Mariano: “Passados meses, o ponto de Mariano tinha o seu valor em bom dinheiro” (OGO, 1989, p. 43). E fora essa “abastança” que fez com que Nazaré se interessasse por ele, uma vez que dizia sempre: “[...] prefiro uma boa morte a me casar com um sujeito da ilha, pra ir morar em rancho numa beira de praia dessas, cozinhar toda a minha vida numa trempe, me encher de filho e ver que estou me acabando na flor da vida, só de boba” (OGO, 1989, p. 60).

Mariano, conforme ele mesmo se apresenta “[...] sou carioca da gema, nascido em Vila Isabel!” (OGO, 1989, p. 61), foge do estereótipo que Nazaré negara para si. Encontrá-lo bem situado e sem sair da Ilha fora como por milagre, pois para ela, para eles, “[...] bicheiro tem dinheiro, anda de automóvel de praça, é praticamente um homem rico” (OGO, 1989, p. 61).

Apesar do nome bíblico, Maria de Nazaré⁸⁶, foge muito desse perfil. A decadência de Mariano ocorre por uma série de fatores aliados ao casamento mal sucedido que o deixa cheio de filhos, sem conseguir compensar a ausência de Percília, em tudo diferente da segunda esposa. Ela não exigia nada de Mariano, satisfazia-se com uma união informal, diferente das mulheres preocupadas com a condição de solteiras ou amasiadas. Percília não se prendia a essas convenções: “Logo mais inventou que não queria passar pela vergonha de casar naquele estado, como se não fosse vergonha maior ter a criança sem casamento. Bem, se ela não queria, ele é que não forçava, claro” (OGO, 1989, p. 14).

Outra personagem que se desvincula das convenções sociais é D. Loura, que viveu com Zé Galego sem a devida legalização, e não se furtou a convencer Mariano, quando Nazaré o abandona, deixando-o com a “penca de filhos” (OGO, 1989, p. 197), a unirem as duas famílias, uma vez que ela era viúva: “Não estava mentindo. Por Deus, não estava mentindo. Naquela tarde e naquela noite comadre Loura e ele combinavam a vida – se estavam sós no mundo, com aquela porção de crianças nas costas, não era melhor se juntarem de vez?” (OGO, 1989, p. 209).

Embora sejam as memórias masculinas que regem a narrativa, as ações que se sobressaem são as femininas, começando por Percília, passando por Nazaré e chegando a D. Loura – a tríade feminina que participa da vida de Mariano. Percília foi o amor verdadeiro, encarnado na compreensão; Nazaré, o oposto, conforme o recorte poderá comprovar:

Percília, Percília que era uma santa, nunca o obrigou a nada. Pelo contrário, ela é que não quis casamento, enquanto ele falava em casar, e falava sincero, depois que a menina nasceu. E agora aquela guria, uma ponta, que todo mundo cortava a língua, depois de passar pelas mãos de um tipo da qualidade de Zezé, punha a mãe atrás dele e vinham com exigências de padre, juiz e casamento. Ora dá-se, dá-se! (OGO, 1989, p. 148).

⁸⁶ É instigante o manancial de nomes bíblicos usados pela autora em seus textos. Todos os romances trazem uma referência religiosa através dos nomes, principalmente, das mulheres, e ainda não há um trabalho que ressalte essa questão com mais profundidade. Curiosamente, Rachel não teve formação vinculada a religião, ao contrário, era avessa a qualquer manifestação religiosa. Em entrevista a Nery Novaes Coelho (2002) a autora confirma: “Nunca tive preocupação religiosa. Tenho muitos amigos padres e bispos católicos. Também sou muito ligada aos judeus. [...]. Na realidade, interesse-me pelas pessoas e pelas culturas. Respeito todas as crenças religiosas, mesmo não tendo nenhuma formação e preferência específica” (COELHO, 2002, p.55).

Loura representava a segurança a que Mariano recorria nas necessidades. Ela acolhera Gininha quando Percília morrera e sua casa era o local seguro para os momentos de dificuldades: “Ao lhe falarem em se esconder, claro que a idéia imediata de Mariano foi ir para a Ilha. A casa da comadre Loura, a pequena Gina, eram o seu porto natural” (OGO, 1989, p. 52). Contudo residia em Nazaré aquela mesma vontade de conhecer o mundo, recorrente nas protagonistas antecessoras, e que acompanharia as posteriores, que a fascinava. A fala da mãe de Nazaré vem de encontro a essa afirmativa: “No tempo de solteira, passei muita noite acordada, pensando nas trapalhadas da rapariga, com medo daquela vaidade, daquela ânsia de gozar o mundo; medo de ver minha filha acabar de porta aberta [...]” (OGO, 1989, p. 193). A transgressão de Nazaré lembra a de Maria Bonita, companheira de Lampião, que Rachel também ficcionalizou⁸⁷.

Rachel de Queiroz trouxe para *O galo de ouro* a narrativa em terceira pessoa, valendo-se da memória como meio de resgate do passado e da vida dessas mulheres e também de Mariano. Assim, as experiências não somente são apresentadas ao leitor para situá-lo diante dos personagens, mas ainda para integrá-los junto às suas trajetórias. Mariano vivencia a liberdade de solteiro, a alegria do amor, o drama da viuvez, a abastança financeira pela ilicitude, a decadência, a dor da traição e a fuga pela bebida. D. Loura, Percília e Nazaré não viveram tantos ciclos, mas as transformações de suas vidas ocorrem também pela recordação. Percília e D. Loura se unem pela mediunidade e a fé espírita a que Mariano, em discurso indireto livre, rememora com reservas.

Ao usar a união a Mariano como forma de sobrevivência, uma vez que seu verdadeiro amor estava morto, afogado nas águas da Ilha, Nazaré se alinha a Santa, personagem de *João Miguel* (1932), que, segundo Joanna Courteau (2001), é marcada pela luta pela sobrevivência, uma vez que sua condição feminina não lhe oferecia muitas opções que não fosse a da domesticidade. Nazaré escolheu seu parceiro da mesma forma que Santa. A garantia de segurança se sobrepôs às questões afetivas ou

⁸⁷ A outra peça teatral é *Maria do Egito* (1956). Os nomes femininos das duas peças dialogam com as protagonistas dos romances – Maria. Além desse alinhamento, ainda há o perfil feminino das protagonistas dramáticas cujas escolhas se assemelham muito a Conceição, Noemi, Maria Augusta, Maria das Dores e Maria Moura. Embora sejam textos passíveis de análise substancial, não participa dessa pesquisa por torná-la ainda mais extensa.

sentimentais. E mesmo optando pelo que não queria – muitos filhos e servidão doméstica –, demonstra ter consciência da sua condição, “colocando-se numa posição de agente e não de sujeito oprimido, uma vez que se vê diante de duas escolhas: a domesticidade ou a prostituição” (SILVA, 2013, p. 96).

As memórias presentes em *O galo de ouro* têm uma narratividade diferente dos outros romances elencados para esse capítulo, pois nesse as memórias são escritas e relatadas em discurso indireto livre que varia de Mariano para Nazaré e, em alguns momentos, por D. Loura. Dessa forma, mesmo sendo a forma discursiva escolhida, vê-se um olhar de fora das lembranças. O mesmo não ocorre em *Dôra, Doralina* (1975) e em *Memorial de Maria Moura* (1992).

Em *Dôra, Doralina*, o discurso literário é um convite à viagem no tempo da protagonista “a fim de se entender a construção de sua identidade e, ainda, compreender a amplitude de seu drama na composição da obra” (SILVA, 2013, p. 66). A opção narrativa se faz como em *O galo de ouro*: narra-se o presente “Bem, como dizia o Comandante, doer, dói sempre. Só não dói depois de morto, porque a vida toda é um doer”, e se desfiam, em seguida, as lembranças em *flashback*: “Felizmente já faz tempo” (DD, 1989, p. 5). O uso da memória não se restringe aos textos aqui trabalhados, mas nesses, e em especial em *Dôra, Doralina*, a escrita se insere como relato memorialístico, pois tem o efeito intimista que resulta em uma aproximação entre quem narra e quem ouve.

Ao passo que vai recordando, vai elucidando para o leitor o amadurecimento gradual da Senhorinha ingênua que se impressiona com Laurindo, dando-lhe um botão de rosa que “só muito tempo depois, quando já nem existia mais sinal da rosa, foi que pensei e reparei: ele tinha tirado o botão do *meu* jardim e, assim, o primeiro presente que Laurindo me deu foi de uma coisa que já era minha!” (DD, 1989, p. 23). A mudança de perspectiva que se opera por esse novo olhar para os fatos acontecidos e rememorados é que vão delineando a nova mulher que surge em *Dôra*. Não há como mudá-los, mas é notório o lugar que certos acontecimentos ocuparam na vida da narradora e que, com o passar do tempo, mudaram de perspectiva, tais como as impressões que ela tinha de Laurindo na juventude, que foram se diluindo e se transformando: “Hoje, tantos anos passados, me pergunto se Laurindo tinha mesmo aquela boniteza que me pareceu; não, não tinha” (DD, 1989, p. 69).

A conclusão a que chega demonstra que Dôra empreende um olhar mais consciente ao seu passado, entendendo que o primeiro casamento teve a função apenas de libertação. E isso porque o que vivera com o Comandante, rememorado na terceira parte da obra, é que marcaria sua vida em definitivo, rompendo, no momento presente da narrativa, com as lembranças pretéritas, e corroborando com o pensamento de Maurice Halbwachs (2006) que afirma que “[...] se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente” (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Assim, as lembranças a respeito de Laurindo vão se diluindo, conforme se observa no fragmento:

E Laurindo. Já então eu pouco falava nele e pouco nele pensava. [...] Eu detestava que alguém me perguntasse por ele [...]. Me veio logo à boca uma resposta petulante: - Quem? O finado Laurindo? – Ou: - Quem, Laurindo, meu marido? – Ou: - Quem, meu primo Laurindo? Tudo isso ele era, finado, marido e primo. Tudo ele merecia, o esquecimento e a petulância. [...] E então eu engoli aquele gosto meio amargo de bofe e sangue que o nome de Laurindo ainda me fazia subir da garganta para a boca. [...] – Laurindo? Laurindo hoje me parece um nome de uma história contada por outra pessoa. Parecia agora, mas nem sempre. (DD, 1989, p. 9- 10).

A autora/narradora deixa para o leitor as pistas de quem fora Laurindo e de quem fora o Comandante; do lugar de um e do outro. As informações são importantes porque se compreende que a rememoração dos fatos, referentes à sua relação com Laurindo, foram modificadas pelo que viveu com o Comandante. Por isso, determina a ruptura com as cenas pretéritas que lhe causavam desconforto e tristeza. O rompimento e, conseqüentemente o esquecimento, só se efetivará pela rememoração. É a isso que o sociólogo Maurice Halbwachs (2006) denomina de processo de desagregação que o sujeito tem com o seu passado.

Ainda na esteira do sociólogo, compreende-se que o sujeito carrega consigo recordações de fatos passados com o grupo social a que pertenceu, pois a memória individual estabelece a relação entre esse sujeito e os grupos com os quais interage, incluindo a família, a escola, a igreja, o trabalho, a casa, entre outros.

Dessa forma, a presença da memória individual se manifesta na obra através da recordação dos espaços em que transitou: a vida no campo, o convívio com os

moradores da fazenda, a relação com a mãe, a casa no Rio de Janeiro, bem como a relação com o Comandante são elementos que se convergem para a constituição memorialística de Dôra. Ao fazer isso, a personagem torna-se mais consciente de sua condição social e trabalha, através do resgate de sua memória, sua própria identidade, confirmando o que Ecléa Bosi (1994) afirma: “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstituir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1994, p.55).

A narradora conduz o leitor às suas lembranças através de uma história entrecortada por cenas do momento do relato, como se o romance fosse articulado na forma de conversa, em que ao mesmo tempo que os acontecimentos são revelados, outros surgem endossando a história e o relato. Tal expediente lembra outro que fora incessantemente usado pela autora na escrita de suas crônicas, tornando-se conhecida por ser escritora que se vale da digressão⁸⁸, inserindo a suspensão do relato para o desenvolvimento de reflexões paralelas, conforme se confere na seguinte passagem: “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. Aliás, também se gasta a alegria, eu já não disse” (DD, 1989, p. 09). Ou nas digressões em que parece conversar com o leitor, técnica utilizada por outros escritores e também por Rachel nos romances *As três Marias*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*, conforme o fragmento: “Já falei em Xavinha? Xavinha, moça velha, parenta longe, branca, sardenta, olho azul de anil lavado, o queixo maior que a boca, sobrava dente de baixo que apontava amarelo em cima do beijo fino” (DD, 1989, p. 08). A lembrança torna-se uma espécie de prestação de contas para consigo, trazendo, quando necessário, as imagens de seu espaço de origem, bem como de certas pessoas:

Senhora. Passo às vezes um mês, mês e meio – e sem ninguém falar nela passo muitos meses, ah, passaria até anos sem me lembrar de Senhora. Mas teve um tempo em que ela me doía e me feria e ardia como uma caniveteada aberta. [...] As mágoas que me restassem ou talvez algum remorso, pronto, estava tudo enterrado. Houve um

⁸⁸ Digressão, do latim *digressio,-ōnis*, é o efeito de romper a continuidade de um discurso com uma mudança de tema intencionada. Pode ser uma volta ao passado, um *flashback*, uma quebra cronológica temporal, uma vez que não obedece a uma ordem lógica e sequencial. Pode ser definida também como a ação empreendida pelo narrador de falar com o leitor. *Dicionário de termos literários*, In, <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6737/digressao/> Acesso em 20 mar. 2014.

tempo em que eu pensei que, morrendo ela, era como se me tirassem de cima uma pedra de cem quilos. [...]. (DD, 1989, p. 10-11).

Outro fator intrinsecamente ligado à memória individual de Dôra refere-se às questões sócio-históricas do Brasil que se destacam nas lembranças dela em relação à Primeira Guerra Mundial e ao desenvolvimento industrial do Brasil que servem como suporte para a história da personagem, relacionando sua história à do país, embora não seja esse o aspecto que mais se realça no texto. Serve apenas para atestar a mudança de comportamento social que influenciou as mudanças dela, aliando, aí, a presença da memória coletiva como na passagem em que ela descreve o “apartamento”, alugado pelo Comandante para que se instalassem: “A sala e o quarto eram forrados, tinham até taco novo posto em reforma [...] Tinha fogão a gás, embora não possuísse aquecedor [...] o chão do banheiro e da cozinha eram de cimento, o Comandante fez notar ao homem”. (DD, 1989, p. 194).

Outro aspecto importante refere-se às passagens em que a personagem-narradora principia indícios de um comportamento mais subversivo e, com isso, mais moderno para os hábitos da mulher daquele tempo cronológico, como no trecho: “[...] passada a semana, [...] o Comandante foi me levar no trem; me agarrei no pescoço dele [...] e ele me beijou na vista dos passageiros, o que causou admiração porque ali ainda não se usava disso [...]” (DD, 1989, p. 248).

Com atitudes assim, Dôra torna-se importante protagonista de Rachel de Queiroz por se entregar a uma espécie de subversão de valores morais tão preconizados pela tradição patriarcal, trabalhando a abertura da mulher para questionamentos de qual é o lugar que ela deverá ocupar na sociedade em que se insere. Assim, usar o recurso da rememoração para “contar” sua trajetória faz com que se compreenda o cotidiano da protagonista.

Walter Benjamin trabalha com a ideia de que não se defende o presente em detrimento do passado, mas que é preciso valorar a ele como decisivo na compreensão do passado.⁸⁹ Por isso, 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

⁸⁹ Nietzsche também defende a prioridade do presente sobre o passado: “É só a partir do presente que podeis interpretar o passado” (NIETZSCHE, 2007, p. 211).

respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1996, p. 223). Dessa forma, reside aí a necessidade de o *Memorial de Maria Moura* ter tido como técnica narrativa o *flashback* que, além de mais uma vez contribuir para o alinhamento deste último romance com os dois anteriores, torna possível que todos os protagonistas revisitem o passado, explorando-o de acordo com seu ponto de vista, uma vez que há múltiplos narradores no texto. Contudo, todos eles atestam a coragem de Maria Moura, mesmo os que se prestam à vilania, leia-se, Tonho e Irineu.

Publicado em 1992 e narrado através das reminiscências das personagens, *Memorial de Maria Moura* se constitui em obra literária bem elaborada, uma vez que a carga semântica que o título agrega, aliado a um potencial narrativo elaborado a partir de lembranças que se mesclam com elementos da cultura nordestina, como beatos, cangaceiros, festas populares que, alinhados a outras memórias constituem o seu enredo. Há, na obra, um conjunto de *anamnese* que se entrecruza produzido pelas instâncias narrativas. Cabe a essas vozes recuperar as memórias de Maria Moura, mesmo não sendo exatas, uma vez que aquele que rememora não a resgata na sua integralidade, mas fragmenta, priorizando o que lhe seria mais conveniente. Contudo, o que importa “[...] não é o que [ela] viveu, mas o tecido de sua lembrança” (BENJAMIN, 1996, p. 37). No caso dos dois últimos romances, a memória foi usada para torná-la ainda, mais intimista, de maior proximidade entre aquele que narra e aquele que ouve: “Mas eu ia contando, Salviano botou três homens numa espera, para pegar os meus meninos, que já vinham da festa trazendo algum butim [...]” (MMM, 1998, p. 295), fazendo com que a narradora construa sobre si uma ideia mais profunda.

O objetivo do memorial, portanto, é unir as narrativas para construir uma narrativa maior, na qual a memória é tanto uma categoria estruturante quanto temática. O estilo de composição peculiar à escritora cearense origina-se da sua própria formação intelectual que soube explorar as possibilidades que a memória oferece para mesclar elementos que fazem parte da nossa história cultural e literária.

Entretanto, é a própria romancista quem chama a atenção para a seleção memorialística, justificando, por esse viés, o porquê de se mostrar resistente a

escrever as próprias memórias⁹⁰: “[...] até porque tem que falar também dos outros que participam dessas coisas vividas, junto com você. E como dá para ser imparcial num relato de memórias? É difícil” (NERY, 2002, p. 32). Para Rachel, falar de si mesma poderia vir a demonstrar uma atitude de autojustificativa, em que aquele que narra suas histórias, por meio das memórias, estaria tentando legitimar suas atitudes no passado, maquiando o que aconteceu de fato, pois “[...] mesmo quando seu senso crítico é apurado, você acaba se traindo, principalmente quando a vaidade domina o tom de seus apontamentos” (NERY, 2002, p. 31).

Em se tratando dos romances *O galo de ouro* e *Dôra, Doralina*, ao se perceber que o relato é memorialístico a primeira percepção que o leitor poderá ter acerca dos fatos narrados é justamente da parcialidade da visão dos passos por aquele(a) que narra, pois tudo o que se apresenta está sob a ótica de quem narra. Contudo, tal procedimento não ocorre no *Memorial*, uma vez que a narrativa é feita por cinco personagens, modalidade pouco utilizada por outros autores e que, no caso do *Memorial*, torna a história da mulher que se veste de homem, e passa a ser destemida no sertão, fundamental para que essa guerreira se torne verdadeira.

As narrativas de Maria Moura, Marialva e Beato Romano 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 ética” (PACHECO, 2007, p. 34), ou o encontro de as três Marias. As narrativas de Beato Romano e Marialva têm elementos que não dizem respeito à Maria Moura diretamente, mas relacionam com sua história de alguma forma, pois é em Maria Moura que os dois buscam refúgio.

A narração se inicia com a voz do padre ao chegar à Serra dos Padres, e através dele se desencadeiam as reminiscências de Maria Moura. A partir desse momento presente virão as demais narrativas, cada qual em capítulos distintos, nomeados pelo nome dos personagens narradores. A voz do padre trará ao texto o embate entre memória e esquecimento, preconizado pela teoria ricoueriana, uma vez que Maria Moura recorre ao esquecimento para apagar o passado, embora mantenha os objetos do pai, vista suas roupas e execute o planejamento de construção da “Casa Forte”

⁹⁰ E para que escrevê-las, uma vez que se inserem em toda a sua obra, seja ficcional ou não?

seguindo as orientações dele, mesmo não tendo um projeto desenhado ou escrito da obra. Em contraponto, o padre José Maria espera valer-se do não esquecimento dela, estabelecendo a relação entre a memória e o esquecimento, conforme é possível verificar nas lembranças do padre: “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). Embora ela não tenha se esquecido, sua postura em relação ao fato é bem diferente: “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).

A confissão feita ao padre torna-o testemunha de Maria Moura, privilegiando-o com informações que outras pessoas não têm. Paul Ricœur trabalha a importância da testemunha, caracterizando-a como aquela que conta a outro algo acontecido (“eu estive lá”); espera que lhe deem crédito a respeito da história que narrou (“acredite em mim”). Compreende-se o porquê da autora escolher uma escrita formada por cinco narradores, uma vez que os cinco confirmam a postura fálica da personagem.

Ser testemunha da confissão de Maria Moura confere ao sacerdote a possibilidade do reconhecimento, uma vez que ele tinha argumentos suficientes para se fazer reconhecer, ponto também previsto por Ricœur (2006, p. 90-91). Nesse sentido, seguindo o pensamento ricœuriano, a memória pode ser uma obrigação: “recorda-te?” ou “não te esqueças”. Não se esqueça de que o perdão foi dado no momento da confissão e, uma vez dado, saldou-se a dívida e ela foi esquecida, entretanto, o esquecimento não se estenderá ao fato.

Assim, há vários pontos em que a memória se incide na obra porém, na preservação dos objetos do pai, bem como na defesa de sua ancestralidade, nota-se uma recorrência maior, pois para todas as ações ela busca inspiração no que ouviu do pai ou no que viveu com ele: “Peguei lá o papo-de-ema que Pai, quando viajava, usava [...] amarrei aquele rolo grosso em redor da minha cintura, apertando como via Pai fazer. Vesti em cima o casaco de Pai. [...]” (MMM, 1998, p. 63). A personagem nutre por ele uma admiração que chega ao encantamento. Embora não se apresente fisicamente no texto, sua presença permeia todas as ações da filha. No momento em que atea fogo na casa do Limoeiro, sua lembrança privilegia os objetos do pai para

seguirem com ela, e não os da mãe, dividindo-os sem cerimônia com as cunhas. O *Memorial* dela são as conversas rememoradas, transformando-se em encantamento que resulta em sua herança.

A referência ao pai é recorrente, pois vai representar o grande mestre da filha. Foi ele quem lhe ensinou a leitura, contou-lhe histórias que exprimem experiências e sabedoria, desempenhando, portanto, o papel de pai zeloso que tradicionalmente é ocupado pela mãe, conforme fragmentos do texto citado abaixo:

[...] Pai era contra se comprar cristão batizado mesmo sendo negro. E eu digo o mesmo. (p. 80) [...] Depois, eu já mocinha, ouvia os mesmos casos, repetidos já agora por Pai. (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? (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*⁹¹. Foi nesse livro que eu aprendi a ler. (p. 357). [...] Emprestaram a Pai um livro, e ele nos mostrava [...] (MMM, 1998, p. 382).

Conservar os objetos e recorrer aos ensinamentos paternos através das lembranças reafirma a identificação de Maria Moura com o domínio masculino. Ao estabelecer essa cumplicidade, a protagonista passa a se responsabilizar pela conquista da terra, o que justifica sua vida futura: seguir os passos, ou os ditames do pai. A defesa de sua ancestralidade dependerá de sua força e coragem. E, mesmo sobrevivendo através das lembranças de seus ensinamentos, paradoxalmente, reside aí a alteridade dela.

No momento em que opta pela manutenção da liberdade, busca refúgio na Serra dos Padres, lugar idílico para ela e, para alcançar seu objetivo, resgata as conversas do avô e do pai no que se refere a esse lugar:

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

Assim, o avô e o pai são os responsáveis pelo processo de identificação da protagonista. Ao rememorar suas palavras, Maria Moura recupera também as

⁹¹ Essa obra é muito popular no Nordeste, e no sertão como um todo. Como referência de estudo do texto, cito o trabalho de Marlyse Meyer, *De Carlos Magno e outras histórias – Cristãos & Mouros no Brasil* (1995).

lembranças e constrói seu legado, pois é pela memória hábito (BERGSON, 2006, p. 67), condicionada ao cotidiano, que a personagem deixará aflorar sua identificação com o masculino: “Faço como meu Pai faria” (MMM, 1989, p. 56).

2.4.2 – Ressonâncias do trágico pelo triângulo amoroso

Discutir as faces do trágico na escrita de Rachel de Queiroz não é objeto desta pesquisa, mas é um aspecto pertinente de análise no conjunto de sua obra e que ainda não foi devidamente explorado em um trabalho acadêmico. Ainda assim, torna-se necessário discorrer brevemente sobre o tema uma vez que em todos os romances o conflito principal se instaura pela tragédia. A despeito dessa percepção, aparentemente óbvia, a primeira questão a ser abordada diz respeito a certas dimensões que esse elemento apresenta no texto literário da autora.

O tema é dos mais antigos da filosofia, “[perpassando] vários períodos de sua história para encontrar, no idealismo alemão, um dos seus mais relevantes momentos: a questão de sua própria (re)significação” (BARROCA, 2011, p. 54). Para Denis L. Rosenfield (2001) quando se busca um sentido para o trágico, encontram-se diferentes abordagens da família, da política, da religião e da ética (ROSENFELD, *apud*, BARROCA, 2011, p. 54), abordagens amplamente discutidas nos romances aqui selecionados, inserindo-os em categorias modernas do trágico, principalmente no que se refere à abordagem da natureza humana.

Gerd Bornheim (2007) discorre sobre a dificuldade de se estabelecer uma definição para o trágico, uma vez que já o define como “[...] algo que é rebelde a qualquer tipo de definição” (p. 72). Abordá-lo, mesmo que superficialmente na escrita de Rachel, é configurá-lo a partir das diversas vivências apresentadas pelas personagens, neste caso, tanto as femininas quanto as masculinas, pois há elementos que as compõem que as aproximam do trágico tanto na perspectiva grega, propensa a superar a dor, como na perspectiva de Nietzsche que concebe o trágico como consequência de ações dentro de uma perspectiva da existência humana.

Rachel de Queiroz pretende que o leitor se depare com uma situação limite na vivência de suas personagens, cada qual com as suas características e suas

peculiaridades, apontando para aspectos comuns. Os três últimos romances inserem a presença de triângulos amorosos⁹² cujo espaço também vai se avolumando nas obras.

Em *O galo de ouro*, logo no início da narrativa é possível perceber o personagem Mariano violento, vulnerável à dor, oferecendo perigo à sua vida e a de outras pessoas, próximo ao pessimismo e à negação da própria existência, bem ao estilo trágico grego: “la dando um pontapé na porta para entrar de uma vez, quando ouviu perto de si o bater de asas e o canto rouco de um frango na muda para galo” (OGO, 1989, p. 03). Amou Percília, a primeira esposa vítima de um atropelamento que o deixa com um braço comprometido, uma filha e sem perspectivas profissionais. Contudo, as faces do trágico, que já havia se mostrado através da morte de Percília e do seu aleijão, fortalecem-se para ele ao conhecer Maria de Nazaré, personagem construída dissociada da imagem das demais protagonistas, pois é descrita como mulher bonita, que se vale das artimanhas da sensualidade para atrair seus pretendentes. Nazaré mantinha um relacionamento com Zezé, mas ao conhecer Mariano descobre nele a figura masculina que lhe oferece segurança e estabilidade. No entanto, Mariano não consegue se manter nessa posição porque o seu maior atrativo vai se dismantelar ao se vir em uma situação financeira desconfortável o que faz com que Nazaré busque outros recursos, praticando o adultério e estabelecendo com ele a mesma situação inicial pelo triângulo amoroso. Mariano, por sua vez, quando viu Nazaré fugir de casa deixando a todos, inclusive aos filhos, sem sentimento de culpa, decide se unir à D. Loura, já viúva e personagem que sempre o auxiliou nos momentos de aflição, cuja tragicidade se impõe também pela morte do esposo e pela solidão. Tais escolhas, tanto de Mariano quanto de Nazaré, esboçam, à face trágica, novas maneiras de ir em busca da defesa de suas próprias vidas. Contudo o que lhes fica de saldo é a solidão, no caso de Mariano: “Sim, odiava aquele ofício, aquela vida, mas não tinha esperança de se libertar de nenhum dos dois” (OGO, 1989, p. 216); ou a superficialidade, como ocorre com Nazaré: “Nazaré vinha de vestido de seda, sombrinha, sapato branco, Gina contou. E Nazaré deu a bênção, muito compenetrada, como se tivesse direito de abençoar ninguém, aquela cínica” (OGO, 1989, p. 215); ou a acomodação, como para D. Loura: “Às vezes, depois de curtido o pileque, ficava

⁹² Ressalto que na obra *Caminho de pedras* (1937) há o trabalho com o triângulo amoroso entre Noemi, João Marques e Roberto.

pensando consigo, como é que Loura o aturava? [...] Ou talvez a mulher entendesse que, com [...] tanta criança, cada qual com mãe ou pai diverso, ninguém podia cuidar direito em si e nos seus sentimentos” (OGO, 1989, p. 213).

Ao conhecer Nazaré, o que desperta a atenção de Mariano é a beleza física dela que o narrador deixa em evidência: “Era alta, cheia de corpo, a cor do rosto fechada, mas o cabelo liso. Falava com uma voz rouca, parecia voz de criança com febre. Cortava o cabelo na altura dos ombros [...], e o vestido era tão curto que lhe descobria a curva dos joelhos” (OGO, 1989, p. 57). Entretanto para ela “Mariano era a única tábua de salvação que já vislumbrava” (OGO, 1989, p. 80), por isso “Agora gostava mesmo era dele, dele Mariano, [...] – gostava dele, não gostava mais de nenhum outro, de Zezé nem de ninguém” (OGO, 1989, p. 84). Contudo, não conseguia disfarçar o aperto no peito em pensar que Zezé pudesse saber dos encontros com Mariano:

Tinha saído com Mariano num sábado. O dia seguinte foi domingo e ela não pôde mandar recado a Zezé. [...] estava aflita por falar com ele [Zezé], ai, o pior é a incerteza. Será que os vira no sábado? Seria mesmo ele que ela lobrigara no momento em que entrava na barca, agarradinha com Mariano? Se fosse, meu Deus... Que é que Zezé ia fazer? [...] A ela, talvez, só lhe batesse, mas ao outro? Com aquela navalha que portava sempre? (OGO, 1989, p. 85).

No desenlace desse triângulo amoroso, o trágico se configura na obra, sendo curioso que aqui, como nos outros romances, esse será representado pela morte, tema recorrente na obra da autora, desde *O Quinze*, ponto que termina por aproximar os romances. Contudo, nas obras aqui analisados, sob esse aspecto a morte se dá de forma arquitetada, dissimulada como em um jogo⁹³, cujo discurso, arditamente feito pelas personagens, é o que levará à culminância da tragicidade, sendo esse mais um aspecto da composição da peça do jogo literário dessa escritora.

Em *Dôra, Doralina*, o trágico se manifesta na vida de Dôra a começar pelo próprio nome: Maria das Dores. Fadada a sofrer as dores do mundo, a personagem, convive com a mãe, cuja identidade não é nomeada, uma vez que só é mencionada por Senhora. Tal expediente também foi usado em *O galo de ouro* em relação à personagem D. Loura, e em *Memorial de Maria Moura* cuja identidade da mãe, do pai

⁹³ A dissimulação a que me refiro lembra, guardadas as devidas proporções, àquela concebida por Machado de Assis às suas personagens femininas. É relevante lembrar de que Machado era o autor preferido de Rachel de Queiroz.

e do avô da protagonista não são conhecidos. Esse anonimato não é casual, mas acentua a universalidade dos dramas vivenciados pelos personagens, aproximando-os dos dramas trágicos. No enredo, as questões e as tensões familiares, emocionais e sociais parecem ser as mesmas. O que muda, significativamente, é a maneira com que a personagem se entrega ao seu destino e à sua decisão em relação a ele. Dôra, mesmo diante de uma dolorosa história de vida – a morte precoce do pai, a sensação de orfandade total pela indiferença da mãe, o casamento sem amor, o aborto espontâneo da única manifestação de fertilidade que experimentou, a traição do marido Laurindo com a própria mãe, sua morte e do Comandante, a volta para a fazenda Soledade e a constatação de que mesmo ausente ainda era Senhora que a todos governava, decide exilar-se dos dramas para que, a partir dessas ausências, resurja como uma nova mulher não mais assombrada por seres e vozes que ecoam de um passado sinistro e trágico, e que se presentifica em diversos momentos da narrativa, mas uma mulher capaz de sublimar esse passado.

Diante de tais perdas, suscitadas pelas mortes arbitrárias, ou seja, não aquela que se espera de maneira consciente, mas aquela para a qual se entrega incondicionalmente faz com que esse caráter trágico, embora funesto, aponte para uma nova expectativa de vida para a narradora personagem que, após destilar as dores que pudesse suportar, retorna e retoma sua essência sertaneja. Tal procedimento coloca o texto diante da concepção de tragédia moderna, em que “[...] o herói está desde o início em guerra com ele mesmo” (MEICHES, 2000, p. 10). Por isso, o drama que advém do trágico em *Dôra, Doralina* é essencialmente subjetivo. Não há o compartilhamento da consciência da traição do marido e da mãe e, daí, o triângulo amoroso, uma vez que Dôra não revela a ninguém essa realidade, nem mesmo ao Comandante. Apenas Delmiro que também ouvira, os sussurros dos amantes e recebe de Dôra a senha para a morte de Laurindo: “- Entre em casa. Olhe o frio. Vá. [...] – Deus dá um jeito”, ao que ela responde: “- Jeito, só a morte” (DD, 1989, p. 55).

Pensando as ideias de Mauro Meiches (2000) sobre uma visão mais moderna do trágico, constata-se que uma situação não é trágica apenas por envolver sacrifício, sofrimento ou morte, mas principalmente “por não permitir nenhuma atitude simples e direta, porque tal curso de ação possível conduz a um emaranhado certo/errado, culpa/inocência, compulsão/liberdade de escolha” (MEICHES, 2000, p. 10). Dôra não se

permitiu nenhuma dualidade entre o certo ou errado, não se sentiu culpada ou inocente e não apresentou dúvidas quanto às suas escolhas como também ocorreu com as outras protagonistas, pois nenhuma se envolveu nessas dualidades, premissa escolhida pela autora em sua produção literária.

Memorial de Maria Moura é, assim como *O galo de ouro* e *Dôra, Doralina*, uma narrativa que abre novos espaços para a representação da condição feminina que renasce dentro de um trágico contexto familiar. Maria Moura, enquanto protagonista da obra, experimenta várias figurações de um tipo de trágico que mina sua trajetória existencial: a questão da trama amorosa primeiro da mãe e depois dela cuja teia levará as duas a perdas irreparáveis. A mãe perderá a vida; Maria Moura, a identidade feminina. Por isso ela vivencia duas grandes catástrofes familiares: o suicídio/assassinato da mãe e a destruição de sua casa no sítio do Limoeiro, e a tudo sobreviveu. Não como uma heroína das tragédias gregas, uma vez que suas estratégias passavam pela perversidade, mas como mulher cujo perfil heroico a aproxima das guerreiras antigas.

Uma nova história, agora mais labiríntica pela escolha narrativa coloca a protagonista em um beco sem saída cujo jogo é de vida ou morte. Os fios da memória, ainda que tortuosos, conforme já discutido, são os condutores da narrativa. As ações empreendidas farão com que Maria Moura consiga desfazer os nós e encontre os verdadeiros rumos, embora sejam muitas as adversidades que a vida lhe imponha. A face do trágico aponta para o desafio a que Moura se entrega contra a própria dor: resistir à invencibilidade da morte, recriando uma nova vida. Essa decisão será afirmativa para sua vida, ainda que esteja circundada por rupturas contundentes, voltadas para o papel da mulher na sociedade patriarcal. Por isso, o trágico também se manifesta nesse romance como um desafio que se lança à irremediável consciência de que apenas a nova vida, longe do obscurantismo, do sombrio e do mistério, poderá compor um cenário de vitalidade e sobrevivência para ela.

Diante da fatalidade da morte da mãe, “Minha mãe morta, enforcada no armador da parede. Em redor do pescoço, um cordão de punho de rede, os pés a um palmo do chão, o rosto contra a parede” (MMM, 1998, p. 17-18), Maria Moura inicia um romance com Liberato, o padrasto, “Afinal, ele era um homem bonito [...]. e talvez [...] no fundo do coração, eu tivesse inveja de Mãe: aquele homem enxuto de corpo,

branco de cara, cabelo crespo, mostrando os dentes sem falta quando se ria” (MMM, 1998, p. 20), que se mantinha encoberto pela sombra da noite, mantendo, com ele, uma relação diurna e outra noturna: “[...] Durante o dia não transparecia nada, pelo menos era o que eu supunha. O que se passava durante a noite era uma espécie de mistério; como as coisas que a gente faz sonhando e não tem culpa” (MMM, 1998, p. 21).

Com o relacionamento de Maria Moura e Liberato inicia-se, mais uma vez, a tríade amorosa, embora a mãe estivesse morta. Contudo, o triângulo amoroso não se configurará apenas entre ela e Liberato, mas ela o estenderá a Jardimino. Joga nele as teias da sedução e o enreda para matar Liberato, depois, mais uma vez, as máscaras do trágico mostram suas ressonâncias, quando ela teve que se livrar de Jardimino.

A força trágica é vital para Maria Moura, pois através dela a personagem se reergue diante das fatalidades que se abatem sobre a família. E diante dessa face, age sempre pensando que “[...] era sempre eles ou eu” (MMM, 1998, p. 23), pensamento esse que a acompanha por toda a vida. Nesse momento, Maria Moura se recorda da primeira vez que refletiu sobre isso, mas ela também o terá quando se vir, mais uma vez em uma encruzilhada, não pela herança do Limoeiro com os primos das Marias Pretas, mas em relação a Cirino, outra peça do jogo dramático que se configura em sua travessia: “De novo me vejo na situação que começou com a morte de Liberato: ou é ele, ou sou eu” (MMM, 1998, p. 421), e mais adiante confirma: “Agora era ele, ou eu” (MMM, 1998, p. 448).

O poder e a honra chegam a Maria Moura pela fama de mulher destemida que “[...] cobra caro pela sua guarida, que é cara, mas é segura” (MMM, 1998, p. 419). A chegada de Cirino afasta o primo Duarte, da sua preferência, uma vez que a seduz e ela vive, mais uma vez a tríade amorosa. Duarte representa o masculino que lhe satisfaz o corpo; Cirino encarnava o perfil de homem com quem, nos momentos de fraqueza, ela sonhava: “Eu sonhava com um homem – não sei que homem eu queria, mas sabia que tinha que ser um homem. Algum dia” (MMM, 1998, p. 122).

Contudo, ao experimentar o poder e o mando, ela não titubeia em dissimular e arquitetar a morte de Cirino para que não haja dúvidas quanto à sua determinação: “Eu tenho que dar um castigo completo, pra todo mundo ficar sabendo, no sertão: que ninguém trai Maria Moura sem pagar depois. E pagar caro. E nesse momento enfrentei

pela primeira vez o pior: ele tem que pagar com a vida” (MMM, 1998, p. 421). E, mais uma vez, a morte chega para a personagem como uma oportunidade de redenção, pois a determinação de solucionar suas dificuldades pela morte caracteriza-se como configuração para a afirmação da vida diante do trágico, tendo a morte como expediente, precisa sobreviver.

Entretanto, a sublime vivência do funesto parece ser mais contundente no caso de Cirino, pois Maria Moura chora e esse choro traz consigo uma eminente marca da diferença da ressonância desse drama, pois a personagem confessa: “Chorei, chorei, não sei quanto tempo. Muito depois ouvi os passos de Duarte e da mãe, se retirando. E ali mesmo caí num sono de pedra” (MMM, 1998, p. 440). Contudo, após o fato consumado, o choro não se fez presente, pois ela optou por viver o luto: “Passei dias e dias enrolada na rede, no escuro, tal como fiz quando da morte de Mãe” (MMM, 1998, p. 463). E declara uma dor que a aproxima de Dôra, de *Dôra, Doralina*: “Não era dor propriamente que eu sentia; era mais um estupor que me deixava dormente, numa espécie de meia morte. [...] tudo me doía. Principalmente a cabeça” (MMM, 1998, p. 463).

Ainda há no romance outro triângulo cujo desfecho corrobora para uma parte significativa da trama. Trata-se do romance do padre José Maria e D. Bella cujo esposo, pessoa influente em Vargem da Cruz, vivia em diligências pelas terras da família, deixando em casa a esposa bela e jovem. O padre é um dos narradores e o vetor que desencadeia as reminiscências de Maria Moura. Contudo, não se pretende estender na discussão da representação dos personagens masculinos nas obras, tais como, padre José Maria, Duarte e Valentim, em *Memorial de Maria Moura*; Asmodeu, o Comandante, Laurindo e Delmiro, em *Dôra, Doralina*; o pai de Guta, Issac e Raul, em *As três Marias*; Roberto e João Marques, em *Caminho de pedras*; Chico Bento e Vicente, em *O Quinze*⁹⁴, uma vez que há nesse manancial fôlego para outra tese.

Como é possível averiguar, esses romances estão em interseção por uma configuração do trágico que privilegia o terror da morte como uma forma de se consolidar a vida. É através dela que os personagens atingem a redenção e cada uma delas só ocorre porque há uma estratégia bem urdida construída pela personagem, às

⁹⁴ É preciso mencionar que essa obra de Rachel chegou em julho de 2015 à 100ª edição, oitenta e cinco anos após a primeira, o que realça ser esse livro um dos mais lidos da Literatura Brasileira.

vezes sem a devida intenção, conforme ocorre com Dôra em razão da morte de Laurindo, às vezes bem pensada, conforme se estabelece com a morte de Zezé, em *O galo de ouro* e com Liberato, Jardimino e Cirino, em *Memorial de Maria Moura*.

A preciosidade do ato de lembrar na escrita de Rachel de Queiroz se revela na medida em que a memória se torna elemento de recolhimento de estruturas pretéritas. Para cada situação ficcionalmente imaginada e planejada lança-se, ao tempo presente, um olhar crítico, capaz de desvendar roupagens diversas, que encontrem realidades pessoais, familiares e sociais. Elementos como as memórias, a condição feminina e a condição humana são reelaborados sob uma nova perspectiva. A visão da condição feminina, em especial no que tange ao que é prescrito pela sociedade patriarcal, é vista e abordada de uma nova forma: as personagens são inseridas em um contexto em que a principal condição a que estão fadadas é a de responsabilizar-se pelas suas próprias escolhas.

Para Ricoeur, é especialmente nas narrativas que a memória no singular e as lembranças no plural se articulam. Assim, retroceder é, ao mesmo tempo, assumir uma diferenciação e uma continuidade reconhecida no sentimento de que as coisas se passaram em outra época. Essa alteridade serve de ancoragem para a diferenciação entre os lapsos do tempo e a história que se procede na base do tempo entendido como cronológico, o que nos encaminha a outra constatação ricoeuriana:

[...] é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, [...] mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo. (RICOEUR, 2007, p. 108)

Tais constatações acerca do tempo das lembranças nos sugerem outra percepção a que Paul Ricoeur chama de olhar interior. Para o autor, “[...] é sobre esses traços recolhidos pela experiência comum e a linguagem corriqueira” que se constitui a tradição do olhar interior.

2.4.3 – A crônica “Retrato de um brasileiro” e a *gestação* da contravenção

Escrita em junho de 1945 e publicada na primeira coletânea de crônicas de Rachel de Queiroz, *A Donzela e a Moura Torta* (1948) a crônica “Retrato de um

brasileiro” tratou de um tipo de contravenção muito comum no Brasil: a criação e adestramento de galos de briga. Em *O galo de ouro*, anterior às rinhas que serviram de garantia de algum vintém para Mariano, a cronista aborda também no romance a contravenção pelo jogo do bicho, famoso no Rio de Janeiro, mantenedor de festas populares, como o carnaval, e também financiador de atos de violência e achaque por parte da polícia à população fluminense. A data da crônica é anterior à do romance *O galo de ouro*, mas o perfil de Mariano, o protagonista, bem como os momentos-chave de ação da trama já estavam aí gestados e ficaram como que guardados para um texto de mais fôlego o que só ocorreu em 1950, quando Rachel publica o romance, ao longo de quarenta semanas, na “Última Página” da Revista *O Cruzeiro*.

Não há na crônica a nomeação do personagem. A escolha pela impessoalidade é intencional, uma vez que o objetivo fora discorrer sobre todos que, como aquele brasileiro, se sustenta muitas vezes recorrendo à contravenção. Entre os textos, o diálogo é tão evidente que um dos tipos de ilegalidade se faz pelo mesmo expediente: a criação de galos de briga: “No terreno [...] tem [...] a fileira de gaiolas de seus campeões. E o próprio barraco vive a serviço das ninhadas, das chocas e dos pintos mais novos que não podem tomar chuva, friagem ou sereno” (OGO, 1989, p. 74). Tais constatações reforçam a reflexão de que “[...] a autora “cria” a[s] crônica[s] [...] com a função de segurar aquela[s] inspiração [inspirações] momentânea[s]. [...] Posteriormente, ela resgata a inspiração, transformando-a em obra mais complexa que transitará da crônica para o romance” (ABREU, 2010, p. 305). Nessa crônica, em especial, a identificação é total e funciona como uma espécie de resumo do livro. E o mais curioso é que não há registros de nenhuma entrevista de Rachel em que mencione essa proximidade entre os dois textos e outros com outras crônicas, observados na penúltima seção desse capítulo.

Mariano inicia suas reminiscências partindo do presente em que se aborrece com os filhos e enteados por terem aberto a gaiola de um de seus galos, mostrando-se violento e infeliz. Na crônica, nosso brasileiro tem trajetória de vida muito similar a do personagem. Fora solteiro galanteador e bem de vida, mas as despesas da vida de casado minguaram sua condição:

Terá os seus quarenta, quarenta e poucos anos. Pela cor é o que se chama aqui um pardo-escuro [...]. Cabelo bom, feição agradável, e um dente de ouro, relíquia dos seus tempos de solteiro, quando era

garçom num botequim do mercado [tanto quanto fora Mariano]. Mas isso já faz eras. Hoje o dente de ouro é quase uma estrela isolada entre marfins ausentes. (OGO, 1989, p. 74).

Há uma identificação também quanto à vida amorosa. Mariano contabilizou três mulheres: uma morreu, outra o abandonou, deixando com ele os filhos e a terceira trouxe-lhe benefícios, mas também um aumento substancial na família pelos enteados e os problemas, sendo uma das enteadas surda-muda, excepcional no trabalho pesado, mas de pouco recato. Com o esboço do “Retrato de um brasileiro” da crônica, as dificuldades são as mesmas:

Infeliz em amores, já está na terceira esposa e parece que não se dá bem com nenhuma delas. A primeira morreu de parto [...]. A segunda esposa não morreu, partiu, o que dá quase no mesmo, já que “partir é morrer um pouco”. [...] Não quis saber dos filhos. Declarou que se quiser filhos sabe como é que se arranjam. [...] No entanto, a nova união trouxe-lhe diversos problemas. Em primeiro lugar os enteados: uma rapariga surda-muda e um menino canhoto e fujão. A muda, aliás, é uma moura no trabalho [...]. O único defeito que tem [...] é uma ausência inquietante de recato virginal. (QUEIROZ, 1989, p. 74-75).

A criação dos galos de briga em *O galo de ouro* representa o sustento da família, diante da decadência física e moral de Mariano e a esperança de que, com ele, a sorte lhe sorriria mais uma vez: “Já encontrara tanto galo de rinha que perdera a conta deles – mas onde o seu galo de ouro, aquele que ia lhe dar fama e dinheiro? O campeão invencível que lhe abriria todas as portas [...]” (OGO, 1989, p. 216). Na crônica, a criação não se vincula à sobrevivência do brasileiro, uma vez que há menção a um trabalho profissional: “De profissão é vigia noturno de um depósito. Toda tarde apanha a barca das cinco e meia para a cidade e volta no dia seguinte na barca das seis e quarenta. O seu hobby é criar galos-de-briga” (QUEIROZ, 1989, p. 74).

Contudo, a contravenção vai se inserindo no seu cotidiano, como se observa também com o Comandante, de *Dôra, Doralina*, que tinha profissão, mas mesmo assim, aproveitando as andanças pelo rio São Francisco, trazia seus carregamentos de pedras preciosas que seriam, sigilosamente, repassadas aos compradores nos grandes centros, conforme se percebe no fragmento: “Uma vez só me contou que tinha encomendado uma grande partida de pedras para revender em Teófilo Otoni; e era segredo, devia ser arriscado, tanto que me encomendou que não contasse nada a ninguém – ninguém, nem a Seu Brandini ou Estrela” (DD, 1989, p. 152).

Como ocorreu com Mariano, o Comandante passa a se dedicar à contravenção após ser preso pela primeira vez e perder o emprego no navio: “Saí das grades – mas perdi o comando do meu navio. E não só perdi o navio como também o emprego na Empresa do São Francisco. O capitão do porto [...] deu um parecer que a Capitania tolera muita indisciplina [...], mas não pode tolerar contrabando” (DD, 1989, p.177). O negócio prospera com o financiamento de Dôra e não há indícios de resistência dela em entregar a ele suas economias para a aquisição de mais material contrabandeado:

[...] ele me pediu pra fazer um cheque que representava mais ou menos a metade do meu depósito no banco. E, desse dia em diante, as coisas que ele começou a trazer para casa eram de muito valor, cortes de linho, sedas de Hong Kong [...], ventarolas, um serviço de chá, tudo ajapanesado, que eu sabia de onde vinha. E perfumes, e bebidas, na maioria argentinos (DD, 1989, p. 182).

A submissão de Dôra fica clara, pois não se menciona o pagamento do “empréstimo”. Ela não o questiona, deixa-se inserir nesse contexto como algo natural “[...] tínhamos mudado para a casa de Santa Teresa; eu terminava de arrumar tudo ao meu jeito, as cortinas da sala e a colcha nova da cama (era de seda chinesa, contrabando naturalmente, mas linda, cheia de dragões e flores de irís” (DD, 1989, p. 199). Mas não aprova a vida ilícita deles, pois a educação patriarcal que recebera não lhe permitia tal conduta:

Pois é, viviam assim no maior descuido, fazendo planos até de lojas, e eu não gostava daquilo. [...] o Comandante dava a mão-de-obra e corria os riscos. Pensava que eu não sentia o perigo como uma agulhada nos meus ossos quando ele chegava em casa [...] e nem comia, tomava um trago de conhaque, e sempre tarde da noite. (DD, 1989, p. 223).

A prova dos riscos que tanto o Comandante quanto Dôra corriam, ficam explicitados no momento em que ele já não se permite mais dividir com a esposa as dificuldades da vida na ilicitude: “E daí por diante o Comandante fechou-se comigo, não me contou mais nada – o assunto devia estar ficando perigoso mesmo” (DD, 1989, p. 225). A última prisão do Comandante, entretanto, não a fez refletir sobre a vida errante, ao contrário, trouxe alívio em vê-lo são e salvo: “Não entendi coisa nenhuma, mas que importância tinha? [...]; não liguei a nada, o que eu queria era ele em casa” (DD, 1989, p. 229). E nessa vida errante, o Comandante termina seus dias sob a

proteção de Dôra que cumpre, como toda mulher de seu tempo, a função de acompanhar seu esposo “na alegria e na tristeza, na saúde ou na doença”.

Em *Memorial de Maria Moura* a contravenção é trabalhada com um diferencial significativo, pois era exercida por uma mulher que, como bem colocado por Jerri Langaro (2006), atualizou a temática do cangaço, cuja atividade garantiu-lhe a sobrevivência. De saque em saque, ela constrói o seu império. Não era fácil viver na ilegalidade em um corpo feminino. As dificuldades advindas das estratégias para alcançar seus objetivos, tornaram Maria Moura uma pessoa árida cuja tradução está em sua infertilidade. Pode-se identificar a mesma aridez dela em Firma, esposa de Irineu, um dos primos das Marias Petras, mulher de bigode, extremamente brava e má, cuja austeridade torna-a mais representante do masculino patriarcal que do feminino. Ela também foi elaborada infértil e gestora da propriedade e da família, uma vez que o marido não tinha astúcia para se impor diante da mulher, denotando ser a infertilidade característica das mulheres do sertão cuja insubmissão determina o perfil determinado a elas.

Maria Moura, antes de entrar para a vida errante, segue o comportamento da mãe, cuidando da casa, agindo como Sinhazinha, e cuidando do padrasto. Contudo, ao fazer sua transmutação, assume outro modelo e segue os conselhos do pai, cortando, em definitivo, os laços com a mãe ao se inserir no universo dos que vivem na criminalidade. Para tanto, forma seu bando, tendo em João Rufo o homem de mais confiança, pois foi a ele que o pai entregou a filha e a esposa para que as defendessem em caso de se virem ameaçadas. E era o caso: “Sei que, pelas minhas costas, chamam o João [Rufo] de ‘cão de guarda’. E isso mesmo é o que ele é, meu cão de guarda, sem má intenção no dizer [...]. No dia que eu perder João Rufo, o mundo pra mim fica diferente” (MMM, 1989, p. 61).

Tal personagem também fora moldado tendo em vista o perfil de um vaqueiro da fazenda da família de Rachel chamado Antônio Muxio. É prudente resgatar essa identificação novamente, pois é mais um caso de vivência da escritora trabalhada na crônica e, posteriormente, na ficção. Contudo, as características foram inseridas em João Rufo, mas o nome “Antônio Muxio”, fora dado a outro personagem de menor importância junto à trama.

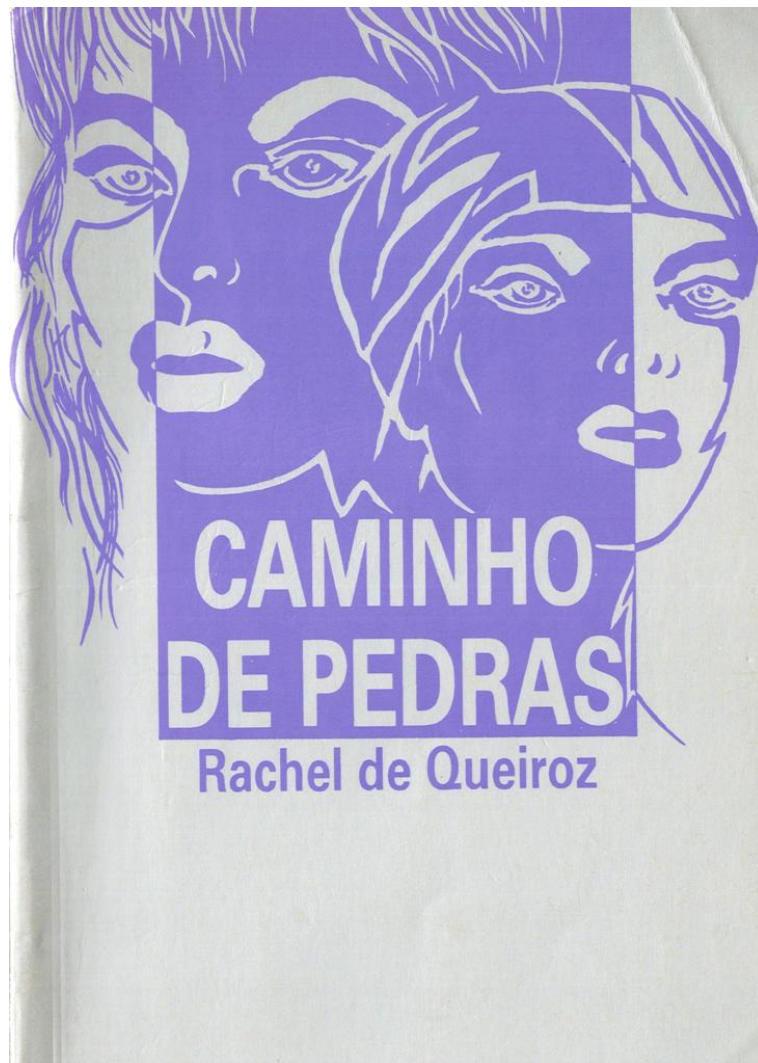
Foi a ele também que Maria Moura entregou os seus cabelos para que ele os guardasse: “Dei um nó na trança aparada e entreguei a João Rufo, junto com a faca. – Guarde esse cabelo no alforje” (MMM, 1989, p. 84). O comando do bando era sempre feito por ela, tendo como sua sombra o amigo fiel. Ocorre, na obra, a inversão dos papéis, pois era a mulher quem dava as ordens e organizava as estratégias, sendo seguidas por todos os homens, inclusive João Rufo. As experiências de comando também fortaleciam seu espírito de liderança. Era ela quem decidia quando, onde e porque atirar. Se ficasse indecisa quanto aos rumos do bando, recorria à memória familiar em busca dos parâmetros e só depois de refletir decidia: “[...] me lembrei de uma história que o Avô contava, dos tempos das Guerras do Cariri” (MMM, 1989, p. 111).

Os pequenos roubos vão, paulatinamente, se tornando mais arriscados e ela, mais ambiciosa, começava a redirecionar seus planos, tecendo novas estratégias e empoderando-se no seu entorno, sentindo que “[...] não nasci pra coisa pequena. Quero ser gente. Quero falar com os grandes de igual para igual. Quero ter minha riqueza!” (MMM, 1989, p. 125).

Certa de que esse era o meio de vida dela – “Quem vive na nossa profissão, quanto menos briga tem com o governo melhor” (MMM, 1989, p. 332) –, seguindo firme nesse intuito, Maria Moura ergue o seu condado e se estabelece tendo como fonte de renda outra função pouco ortodoxa: esconder foragidos da polícia ou jurados de morte. Estar sob a proteção de Dona Moura era, no sertão, sinônimo de sobrevivência. A chegada de Seu Tibúrcio do Garrote e a fala dele ao explicar que precisava de salvar a vida do filho – Cirino – atestam a fama da proteção na Casa Forte: “[...] o meu compadre falou em vocemecê, Dona Moura. Que dá coito às pessoas perseguidas; e não tem homem, nessa ribeira toda que se atreva a vir atrás de alguém que esteja debaixo da sua proteção” (MMM, 1989, p. 338).

Dessa forma, compreende-se que a contravenção dialoga nas obras, tendo como iniciação a crônica “Retrato de um brasileiro” que discute a ilegalidade tão presente no cotidiano brasileiro, haja vista a corrupção inserida nessa sociedade que não é configuração da vida moderna, mas da história do Brasil, desde os seus primórdios. Assim, Rachel explora em seus textos, sejam nas crônicas ou romances,

uma realidade com a qual qualquer cidadão convive, levando-o à reflexão de tais valores, auxiliando, portanto, na formação cidadã do leitor de seus textos.



QUEIROZ, Rachel de. *Caminho de pedras*. 11ª ed. São Paulo: Parma, 1990.

CAPÍTULO 3

“VAE SOLIS”

Rachel escreve, principalmente, em seus três primeiros romances, como homem ou como mulher?

(ALVES, 2008, p.30).

3.1. Solidão autobiográfica

A escrita feminina nas duas primeiras décadas do século XX não se comprometia, com raras exceções, com a reflexão crítica acerca das questões que envolvem as dificuldades de inserção da mulher nos meios públicos sem contar com a interferência masculina. Da mulher esperava-se uma criação mais lúdica, lírica amorosa que traduzisse as experiências ou expectativas femininas, e não uma escrita que questionasse o lugar da mulher como sendo algo construído por ela mesma, sem a interferência masculina. Quando essa mudança de perspectiva ocorreu com *O Quinze* (1930) foi recebida por boa parte da crítica como “obra viril”, uma vez que as recepções eram, na maior parte, constituída por homens.

Rachel não foi apenas uma autora cuja escrita se aproximou da masculina o que era um juízo de valor para seu tempo de inserção no mundo das letras. Suas mulheres são fortes e todas emergem impregnadas por um tom autobiográfico⁹⁵ como se em cada uma delas houvesse uma Rachel sertaneja, que conviveu com a terra, a seca, as desigualdades sociais e de gênero cujas experiências foram bem aproveitadas nessas personagens femininas. Entretanto, percebe-se certo sentimento de solidão na autora, uma vez que praticamente não compartilhou com mulheres suas ideias femininas, para não dizer feministas. Suas relações de amizade e de troca intelectual e literária ocorreram com homens, e não com mulheres.

Essa solidão feminina faz com que a autora se insira no mundo masculino seja pela influência paterna, seja pela companhia dos amigos, ponto fulcral de sua obra que, ora estabelecendo uma relação autobiográfica direta ora indireta transfere para suas criações femininas ou masculinas o discurso que reconhece impregnado pela mesma solidão a que designei autobiográfica. Na recepção de Agripino Grieco a *O Quinze*, o autor destaca a capacidade da autora de surpreender a crítica não pelo tema, mas “pela novidade que tira da velharia”⁹⁶ (AGRIPINO, *apud*, ALVES, 2008, p. 23). Todavia, não havia parâmetros para a autora, sendo ela, portanto, uma das

⁹⁵ Mesmo as que não compõem os romances em primeira pessoa, como Conceição e Noemi.

⁹⁶ “Três páginas antes, o crítico se referia ironicamente à escritora Abel Juruá, que, segundo ele, “às vezes não é uma escritora mas uma glândula lacrimal”” (ALVES, 2008, p. 23).

responsáveis por instituir uma nova tradição literária para a escrita de autoria feminina.

Rachel construiu seu caminho de forma contraditória: não era feminista, mas discutiu todas as dificuldades da mulher através de seus textos, sejam nos romances, crônicas ou peças teatrais; escreveu para e sobre as mulheres, mas quase não teve mulheres em seu círculo de amizades, também não gostava do que escrevia, entretanto, viu seus livros chegarem a números de edição superiores a muitos autores e autoras. Suas protagonistas são mulheres emancipadas por si mesmas, mas vivem o não: o não amor, o não lugar, o não pertencimento, portanto a solidão e a dor. Sabem que suas escolhas são acertadas, mas se angustiam com elas por viverem o não ser mãe, o não ter um companheiro que tanto as incomoda. Em contrapartida, não hesitam em trocar esse destino de mulher do século XIX por sua independência.

A tese de doutorado de Lilian Adriane dos Santos Ribeiro “La voz femenina en la narrativa de Rachel de Queiroz: Análisis Autobiográfico” (2012) trata da presença das experiências de Rachel para além de suas vivências. A pesquisa foi orientada pela Profa. Mercedes Arriaga Flórez, cátedra do departamento de Filología Italiana, da Facultad de Filología, da Universidad de Sevilla. O estudo dessa crítica constituiu parte da pesquisa que fiz em Sevilla, por ocasião do doutorado-sanduíche que empreendi com a orientação da Profa. Arriaga. Lilian afirma que “En cuando Rachel de Queiroz no nos cabe la menor duda de que todas sus obras son autobiográficas, basta leer sus entrevistas, memorias y biografía” (RIBEIRO, 2012, p. 94)⁹⁷. Curiosamente, conforme já apontado, há nas crônicas e nos romances personagens que saem da não ficção para si instalar na ficção, havendo, portanto, uma autobiografia que se insere na produção autoral, mas sem o compromisso de serem criações assumidamente autobiográficas ou memorialísticas, que expressem um pacto autobiográfico, para usar uma expressão de Lejeune (1971). Até porque é a própria autora que confessa o que pensa sobre os textos memorialísticos, ao discorrer sobre os textos que primam por esse tipo de escrita: “Tudo isso é melhor observado a partir da leitura dos poucos romances que

⁹⁷ "Em relação a Rachel de Queiroz não há dúvidas de que todas as suas obras são autobiográficas, basta ler suas entrevistas, memórias e biografia" (RIBEIRO, 2012, p. 94). Todas as traduções do Espanhol para o Português daqui em diante são de minha autoria.

escrevi, das crônicas publicadas nestes tantos anos de atuação literária. O que tinha de ser dito está lá. Acho desnecessário e redundante escrever memória". (NERY, 2002, p. 32).

Entretanto, não há como negar o *alter ego* de Rachel explícito em suas mulheres, de Conceição a Maria Moura. Na esteira da afirmação de Paul Ricœur de que a autoficção constitui-se capacitada para levar à prática uma maneira de contar a própria vida que interage o acontecimento real com a ficção, constituído de sua própria maneira de olhar esses acontecimentos, mas mantendo a antinomia tradicional que delimita a ficção da realidade (RIBEIRO, 2012, p.43) é que me empreendo em buscar nos estudos autobiográficos uma chancela para justificar que a mesma independência gestada nas protagonistas era partilhada pela autora.

Essa postura de Rachel coaduna com o que Lilian Ribeiro, na esteira de Simone de Beauvoir discorreu sobre autobiografia: "Según Simone de Beauvoir, la mujer se resiste más que el hombre a rechazar los recuerdos" E complementa: "Patt llega hasta decir que la novela representa para la mujer "una restauración a través del recuerdo"" (RIBEIRO, 2008, p. 62)⁹⁸. Parece-me ser exatamente isso o que Rachel buscou trabalhar em seus textos: recordar, primeiro nas crônicas, depois nos romances. É a escritora que confirma o uso do texto autobiográfico em *As três Marias* e, posteriormente, afirma com convicção: "Maria Moura era tudo o que eu queria ser e não consegui" (CARVALHO, 2010, p. 12). Essa informação já foi lançada no capítulo anterior, mas é importante que a mencione novamente.

Para Lejeune, "Esa identidad entre autor, narrador y personaje es condición *sine qua non* de una autobiografía, consubstanciada en el pacto autobiográfico. El pacto autobiográfico se da, por su parte, cuando la identidad entre autor, narrador y personaje es asumido y queda explícita [...]" (LEJEUNE, *apud*, RIBEIRO, 2012, p. 100)⁹⁹. Rachel não assume esse pacto, mas deixa a questão nas entrelinhas do seu texto. Há coincidências que vão além da própria tradução da experiência vivida, e que são muito

⁹⁸ "De acordo com Simone de Beauvoir, a mulher rejeita mais as memórias que os homens". Patt vai dizer que o romance representa para as mulheres "uma restauração através da memória".

⁹⁹ "Essa identidade entre autor, narrador e personagem é uma condição *sine qua non* da autobiografia, consubstanciada no pacto autobiográfico. O pacto autobiográfico ocorre, entretanto, quando a identidade entre autor, narrador e personagem é assumido e é explícita [...]" (LEJEUNE, *apud*, RIBEIRO, 2012, p. 100).

bem exploradas no trabalho de Lilian Adriane dos Santos Ribeiro (2012). Sabe-se que o interesse pelo “eu” surge de uma tradição vinculada com a antiguidade, com a busca da sabedoria que se encontra nos textos de Platão “[...] y que podría ser resumido en la famosa frase “conócete a ti mismo” de Sócrates” (RIBEIRO, 2012, p. 80)¹⁰⁰. E isso porque “o instinto autobiográfico é tão antigo quanto a escrita, ou melhor, é tão antigo quanto o desejo de registrar suas vivências”(MACIEL, *apud*, RIBEIRO, 2012, p. 80).

Lilian Ribeiro afirma que, segundo Béatrice Didier (1976), as mulheres foram excluídas da política e das funções públicas nos séculos passados e, por isso, se dedicavam mais à escrita autobiográfica, pois era entendida como uma “forma de escritura sin exigencias estéticas” (RIBEIRO, 2012, p. 58). Portanto, aceitar o texto autobiográfico (ou com lampejos de autobiografia) era nivelar essa produção à tradição da escrita de autoria feminina a que se vinculava até então, ou seja, uma escrita para o entretenimento, sem compromissos, a não ser com a emoção e, portanto, sem respaldo da crítica. Mercedes Arriaga Flórez afirma que “Ningún tipo de texto autobiográfico escrito por mujeres adquiere, antes del siglo XIX, patente literaria. Cuando el diario o las cartas se convierten en géneros literarios lo hacen a través de textos de escritores (es decir, hombres). (FLÓREZ, 2001, p. 47)¹⁰¹.

A mesma marginalidade oferecida ao texto autobiográfico era oferecida à escrita feminina. Uma vez confinadas no espaço privado, sobre o que essas mulheres escreveriam? Por que não se valorizava essa produção uma vez que há registros de tais escritas que remontam o século XIV, como ocorre com os textos memorialísticos de Leonor López de Córdoba? E por que há ainda uma valoração diferenciada nas autobiografias masculinas em relação às femininas? Sobre essa questão, Arriaga explica que:

La misma descendencia del padre, significa el mismo origen, el mismo discurso, la misma sexualidad, lo que significa paralelamente el rechazo del mundo frágil y doméstico de la madre. Reproduzir y

¹⁰⁰ “[...] E pode ser resumida na famosa frase” conhece a ti mesmo “de Sócrates” (RIBEIRO, 2012, p. 80).

¹⁰¹ “Nenhum tipo de texto autobiográfico escrito por mulheres adquiere, antes do século XIX, patente Literária. Quando o diário ou as cartas se tornam gêneros literários, tornam-se através de textos de escritores (ou seja, de homens). (FLÓREZ, 2001, p. 47).

adaptar el mito del origen paterno a los propios orígenes se traduce en un rechazo de la materna (FLÓREZ, 2001, p. 83)¹⁰².

O discurso patriarcal é o que determina que aos homens seja dado um Espaço e, conseqüentemente, um valor, e às mulheres outro, não constituindo, portanto, modelos a serem seguidos: “Este es el caso de una copiosa producción autobiográfica, escrita por mujeres, cuyos textos no han sido tomados en consideración a la hora de formular una definición del género o de los géneros autobiográficos y que, por lo tanto no han podido alcanzar estatus de “modelos” que imitar” (FLÓREZ, 2001, p. 9)¹⁰³. Sendo assim:

[...] las categorías utilizadas normalmente en el análisis de textos autobiográficos “codificados”, se muestran insuficientes o inadecuadas para estos textos que constituyen la cara no oficial del canon literario, y que además subvierten los modelos, el estilo, los temas, alterando el orden “normal” y la jerarquía de los discursos (FLÓREZ, 2001, p. 9)¹⁰⁴.

Rachel parecia ter consciência do lugar da autobiografia no cânone literário e não utilizou tal recurso de maneira direta em seus textos simplesmente pela aversão que sempre declarou ter dos textos tipicamente femininos que obtiveram a chancela da crítica masculina. Entretanto, a hipótese de Lilian Ribeiro é muito bem fundamentada a partir de detalhes que se inserem nas entrelinhas do texto e que são passíveis de se afirmar a presença da autobiografia nos textos de Rachel de Queiroz. Em *O Quinze*, Conceição é ávida leitora nas noites escuras da fazenda, sem energia elétrica, uma vez que o progresso não chegara ao sertão. Rachel, também, para escrever a obra, relata suas dificuldades ao ter que se valer de luz fraca para a escrita que se fazia sempre à noite: “Quando todos se recolhiam, eu me deitava de bruços no assoalho da sala, junto ao farol de querosene que dormia aceso (ainda não chegara lá

¹⁰² A mesma descendência do pai significa a mesma origem, o mesmo discurso, a própria sexualidade, o que significa paralelamente a rejeição ao mundo frágil e doméstico da mãe. Reproduzir e adaptar o mito da origem paterna às próprias origens resulta em uma rejeição da origem materna. (FLÓREZ, 2001, p. 83).

¹⁰³ “Este é o caso de uma copiosa produção autobiográfica, escrita por mulheres, cuyos textos não foram tomados em consideração na formulação de uma definição de gêneros autobiográficos e, portanto, não conseguem atingir o status de “modelos” a “imitar” (FLÓREZ, 2001, p. 9).

¹⁰⁴ [...] As categorías geralmente utilizadas na análise de textos autobiográficos “codificados” são insuficientes ou inadecuadas para estes textos que constituem a face não oficial do cânone literário, e também subverte modelos, estilo, temas, alterando a ordem “normal” e a hierarquia dos discursos (Flórez, 2001, p. 9).

a eletricidade), e assim em cadernos de colegial, a lápis escrevi o livro todo” (CARVALHO, 2010, p. 07).

Para além dessa questão, o texto racheliano é bem pensado, impregnado com um tom que foge do sentimentalismo, trabalhando protagonistas que buscam a autoconsciência e a autorreflexão, elementos que configuram os romances como polifônicos, ao mesmo tempo em que valoriza a memória, elemento fundamental para o texto autobiográfico. Suas construções seguiram aliando mulheres às condições arredias do meio agreste ou urbano. A natureza seca, tanto quanto são essas mulheres, mantém uma relação hostil com elas que tentam sobreviver em um mundo moldado para o masculino.

Assim, a questão feminina trabalhada, em todos os romances de Rachel, é marcada pelas experiências das perdas que geram a dor, se não pela seca, será pelo “seco” que percorre toda a escrita, levando-as a sofrer com as ausências materiais ou imateriais, com a busca incessante pela plenitude amorosa e pela inserção social, levando-as, algumas vezes, a seguir o destino das mães do qual tentaram escapar. São, entretanto, essas perdas que as tornam mulheres nítidas em relação ao destino dos homens que, na maioria das vezes, são representados por imagens apagadas, e que as fazem romper com uma tradição, elevando-as à liberdade e independência.

Uma das perdas, que as inserem em tal representação refere-se à questão da ausência do marido, uma vez que “Una mujer que desarrollaba su intelecto tenía escasas posibilidades de ‘encontrar un marido’ fin para el que la mujer encauzaba su educación. Ante la vida matrimonial no existía otra alternativa” (WOLLSTONECRAFT, *apud*, RIBEIRO, 2012, p. 385)¹⁰⁵.

Conceição inicia essa galeria de mulheres que optam pela solteirice e que corrobora com as incursões acerca da questão discutida por Mary Wollstonecraft (2010). Apresenta-se como mulher intelectual entregue a leituras nada convencionais para uma mocinha de seu meio e, ao mesmo tempo, convivendo com as dificuldades

¹⁰⁵ "Uma mulher que desenvolvia seu intelecto tinha pouca chance de 'encontrar um marido', finalidade para a qual as mulheres eram educada. Diante da vida de casado não havia outra alternativa "(Wollstonecraft, *apud*, RIBEIRO, 2012, p. 385).

advindas da seca.¹⁰⁶ Boa parte da história resgata as memórias coletivas da terrível época, inserindo a natureza sertaneja como um dos eixos temáticos da obra, representado pela solidão de Vicente em lutar contra as adversidades do clima, e pela família de Chico Bento, cuja imigração representou o drama do retirante que não se encontra só nessa incursão, mas que vive a mesma solidão dos desvalidos que esperam no benefício de uma passagem de trem para si e a família um pouco mais de conforto na sofrida sina sertaneja. O outro eixo da obra centra-se no envolvimento amoroso de Conceição com Vicente.

Solidão e dor são companhias indissociáveis de Conceição e Vicente. Assim como são de Chico Bento e sua família. Contudo, são dores e solitudes demarcadas pelas diferenças sociais. A de Conceição alia-se à sua intelectualidade que a coloca em uma ilha rodeada por rusticidade e tradição por todos os lados. Sofre por reconhecer na figura do primo, pretendente em potencial a marido, uma figura totalmente dissociada de si: “[...] provavelmente, Vicente nunca lera o Machado... Nem nada do que ela lia. Ele dizia sempre que de livros, só o da nota de gado...” (OQ, 2000, p. 79-80). Embora sentisse por ele atração física: “Ele era bom de ouvir e de olhar, como uma bela paisagem, de quem só se exigisse beleza e cor” (OQ, 2000, p. 79).

Ao contrário das personagens femininas, as masculinas mantêm uma uniformidade nos romances de Vicente a Cirino¹⁰⁷. Trazer a nota de rodapé para cá. São relevantes nas histórias, mas ficam em segundo plano. Apresentados pela narrativa de uma mulher chegam a ser estereotipados no decorrer da narrativa, [...] “soam assim apagados, dependentes, mesmo quando pintados com tintas fortes” (ALVES, 2008, p. 70). Vicente não encontra companhia no sertão com quem pudesse dividir as dificuldades e aflições de sua luta contra as intempéries do clima. Sua solidão é sentida na resignação a que se propõe em não abandonar os animais à própria sorte,

¹⁰⁶De acordo com dados, a seca do período provocou 30.000 mortes, 42.000 imigrantes, desaparecimento de aproximadamente 68.000 bois, e de mais de 2 milhões de cabras e carneiros. (RIBEIRO, 2012, p. 185).

¹⁰⁷ Entre um e outro, cito Roberto, João Jaques, Raul, Isaac, Laurindo e o Comandante. A exceção é João Miguel, único protagonista de Rachel que é feito prisioneiro, vivenciando o cerceamento da liberdade humana. Ele, assim como as mulheres, almeja a tão sonhada liberdade que só virá com a sua absolvição ao final da narrativa.

conforme fizera Dona Maroca, patroa de Chico Bento. Vicente, ao contrário, entregasse à defesa e manutenção da terra:

Ainda não pensou em retirar para a serra, ou fazer como a Maroca, soltar e deixar morrer? Vicente ergueu-se, meio exaltado: - Não, senhora! Nem que eu me acabe, e perca tudo de meu comprando caroço, não solto nenhum! Já comecei, termino! A seca também tem fim... (OQ, 2000, p. 78).

Para tanto, conta com o conforto das irmãs, cujo zelo as torna reproduções do discurso patriarcal. Lilian Ribeiro destaca que “Las primas de Conceição eran típicas jóvenes burguesas, fueron educadas para el matrimonio, mientras Vicente se dedicaba a salvar la hacienda de la sequía, ellas y la madre se hacían cargo de los quehaceres domésticos” (RIBEIRO, 2012, p. 261)¹⁰⁸.

As irmãs e a mãe cuidam para que a vida doméstica de Vicente seja menos árida que o clima com o qual ele se debate todos os dias. Para tanto, as ações empreendidas pelas “mulheres” da família confirmam a submissão feminina esperada pela sociedade sertaneja/brasileira em que se inserem. A ele a incumbência de cuidar da produção, a elas a reprodução no sentido literal do termo, e pelos cuidados femininos para com o masculino que remontam toda uma genealogia feminina: “Lourdinha já tinha corrido lá dentro para trazer o café. E Alice, carinhosamente, lhe tirava o chapéu, e lhe alisava o cabelo umedecido de suor junto das fronteiras” (OQ, 2000, p. 128).

Espaços masculinos e femininos são bem demarcados na família de Vicente. Os homens iam à cidade, espaço público, estudar, tornarem-se doutores, e depois voltariam a fim de se casarem com as mocinhas que os esperavam no espaço do lar, privado, ocupadas com os afazeres da casa, com o bordado, a leitura, a culinária, enfim, com os conhecimentos próprios da mulher. Quando alguma se aventurava a querer desmistificar essa regra, era logo alvo de críticas, uma vez que as tarefas da família eram também uma delimitação de gênero, conforme ocorre com Lourdinha na seguinte passagem:

¹⁰⁸ "As primas de Conceição eram jovens tipicamente burguesas, foram educadas para o casamento. Enquanto Vicente se dedicava a salvar a propriedade da seca, elas e a mãe cuidavam das tarefas domésticas" (RIBEIRO, 2012, p. 261).

- Cente, me leve! Eu tinha tanta vontade de ir ver essa rama! E agora que é de mandacaru! Olhe, eu vou mesmo nesse cavalo que já está selado aí...

-Tolice, Lourdinha! Você logo não vê que eu não vou lhe levar pro mato, ao meio-dia em ponto? Está ouvindo, mamãe? A Lourdes quer por força ir comigo para a rama, agora! Eu levo? (OQ, 2000, p. 121-122).

A fragilidade de Lourdinha se manifestou na aventura da mocinha:

A tonteira aumentou e a moça foi-se encostando ao tronco, num desmaio. O rapaz correu para a irmã, gritou por uma cabaça de água, molhou-lhe a testa, chamando-a, aflito: - Lourdinha! Lourdinha! – Ela abriu os olhos num sorriso descorado, envergonhada de sua fraqueza. [...] – Mulher lá é gente para andar no mato? (OQ, 2000, p. 123).

Vicente opta pelo trabalho na lida agreste, mas se sente explorado pela família em relação ao irmão, Paulo, que se faz doutor na cidade: “Então, porque não quisera estudar, estaria eternamente obrigado a esse papel paciente e sofredor que agora o revoltava?” (OQ, 2000, p. 22).

Além das dificuldades com a seca, Vicente ainda convive com as diferenças de Conceição que racionaliza sobre os rumos da relação deles: “[...] se revolta, tem ímpetos de raptá-la, fazê-la sua mulher à força. De algum modo, há algo de mítico nesse desejo” (ALVES, 2008, p. 52). A negativa da prima poderia por em cheque sua virilidade e, por que não, a tradição da família sertaneja.

Conceição, por sua vez, não define o rompimento, deixando-o nas entrelinhas para que o primo o compreenda como quiser. Contudo, ao assumir a maternidade de Duquinha, confirma um laço com Vicente, uma vez que ele é o padrinho do menino, e os dois terem então, em definitivo uma responsabilidade social compartilhada. A espera é o tom que se insere na narrativa. Vicente espera pela chuva, Conceição também, porém são esperas diferentes. Quando essa se manifesta, as reações entre um e outro são distintas: “Quando a chuva cai, é recebida de modo emblematicamente diverso por Conceição e Vicente” (ALVES, 2008, p. 53) Ela solene, comovida; ele tomado por uma alegria incomparável, que o leva a deixar a água tomar conta de seu corpo em um momento de absoluta sensualidade:

Entreabriu os lábios, recebendo no rosto, na boca, a umidade bendita que chegava. E longamente ali ficou, sorvendo o cheiro forte que vinha da terra, impregnado dum calor de fecundação e renovamento,

deixando que se lhe molhasse o cabelo revoltado, e lhe escorresse a água fria pela gola, num batismo de esperança, a que ele deliciosamente se entregava, sentindo nas veias, mais ativo, mais alegre, o sangue subir e descer em gólfãos irrequietos. (OQ, 2000, p. 53).

É a vida que pulsa dentro e fora de Vicente. A água que encharca seu corpo representa a fecundidade, é a renovação da esperança, um batismo sensual que aproxima a cena ao profano, fazendo com que o sangue do jovem rapaz circule com mais rapidez, tornando a cena carregada de uma sensualidade até então implícita na obra.

Conceição, por sua vez, mantém sua postura de opositora a Vicente. Continua no seu mundo da leitura e da racionalidade. Manifesta sua tristeza entregando seu tempo livre aos cuidados no “campo de concentração”, espaço urbano em que a seca mostra sua face mais triste. A ajuda ao próximo, a maternidade pela adoção traz-lhe alegria e contentamento. A Vicente, a alegria vem pelo inverno e com ele a chuva, que o torna próximo das imagens da natureza e da vida que pulsa. Assim, em um espaço em que a seca e a morte não faz distinção, aproximar natureza e razão não é possível, pois a natureza de Conceição a molda livre, independente e culta, uma vez que é leitora. Entretanto, há uma melancolia no discurso indireto livre da protagonista:

Afinal, o verdadeiro destino de toda mulher é acalantar uma criança no peito... [...] E sentia no seu coração o vácuo da maternidade impreenchida... “*Vae solis!*” Bolas! Seria sempre estéril, inútil, só... Seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma... Mulher sem filhos, elo partido na cadeia da imortalidade... Ai dos sós... (OQ, 2000, p. 111).

A quantidade de reticências no trecho consubstancia as dúvidas da protagonista e a *secura* que cerca essa mulher: seca de ventre, seca de filhos, mesmo optando pela adoção, seca de marido, por isso, intimamente, sente-se estéril, inútil, portanto só. Vale ressaltar o sentimento de solidão que tomou conta de Conceição ao ver a alegria da prima recém-casada com o marido “à tiracolo”, para usar uma expressão da época. Indagada pela escolha pela solidão, Conceição sentencia: “- Mas se eu nunca encontrei ninguém que valesse a pena!” (OQ, 2000, p. 147). A fala de Conceição encontrou eco no discurso de Maria Moura que também usa em discurso direto pensamento bem próximo ao de sua antecessora para justificar a solteirice dela.

Embora não esteja sozinho na má sorte, Chico Bento segue com sua família, praticamente solitário em sua odisseia de fuga da morte, mas dela se aproximando a cada momento. A degradação humana é o que leva esse homem a agir por impulsos até primitivos de sobrevivência. Uma das cenas mais secas do romance é aquela em que Chico se vale de uma cabra alheia para matar a fome de sua família. Rachel detalha em sua obra *Não me deixes* que a cena acontecera de fato no sertão: “Este caso aconteceu mesmo. Faz muitos e muitos anos. Escrevi uma história de cabra morta por retirante, mas era diferente. Então, o homem sentia dor de consciência e até se humilhou quando o dono do bicho morto o chamou de ladrão”. (OQ, 2000, p. 40)

Além dessa interseção, é possível identificar na figura de Chico Bento a de um vaqueiro antigo da fazenda do Dr. Daniel, Antônio Muxió. De acordo com Lilian Ribeiro, “Seguramente la literata se inspiró en la historia de Antônio Muxió¹⁰⁹ trabajador de la finca de su padre, personificado en Chico Bento, porque el Doutor Daniel, como muchos de los latifundistas de esta época tuvieron pérdidas de los bienes familiares” (RIBEIRO, 2012, p. 192).

Inicia seu desprendimento pelos bens materiais, uma vez que viria deles a possibilidade de angariar fundos para sua travessia: “- Se o compadre Vicente quisesse fazer uma troca... me dava uma animal de carga e uma volta em dinheiro. Porque um burro já será mais fácil de vender depois” (OQ, 2000, p. 29). Rachel trabalha as diferenças sociais na obra a partir das dificuldades de Chico Bento encontrar passagens para ele e a família, doadas pelo governo, no mesmo trem que Rachel, enquanto menina usava para ir ao colégio Imaculada Conceição, em Fortaleza: “O transporte era o trem suburbano que parava defronte ao asilo dos alienados que nos levava ao colégio” (QUEIROZ, QUEIROZ, 1998, p. 65). Na ânsia de estabelecer sua diáspora involuntária, Chico Bento define as diferenças sociais impostas pela exclusão a ele e sua família: “- Que passagens! Tem de ir tudo pela terra, feito animal! Nessa desgraça quem é que arranja nada!” (OQ, 2000, p. 36).

¹⁰⁹ Antônio Muxió é nome que Rachel utiliza para nomear um dos homens que se junta ao bando de Maria Moura; o perfil solidário e fiel do personagem da vivência pessoal foi utilizado na constituição de Belmiro, personagem emblemático de *Dôra, Doralina*.

Além da convivência com a exclusão, a obra insere a corrupção, uma vez que há passagens em que se explicita o favoritismo de uns em detrimento de outros: “- Desgraçado! Quando acaba andam espalhando que o governo ajuda os pobres... Não ajuda nem a morrer! O Zacarias segredou: - Ajudar o governo ajuda. O preposto é que é um ratuino... anda vendendo as passagens a quem der mais...” (OQ, 2000, p. 35). Isso leva Chico Bento a sentenciar em discurso indireto livre: “Deus só nasceu para os ricos” (OQ, p. 36), uma vez que se vê impossibilitado de retirar-se dignamente com sua família, enquanto aqueles que tinham posses, e que também fugiam da seca, faziam-no de forma mais confortável, embora com as mesmas lágrimas nos olhos dos que se punham com o pé na estrada empoeirada. Bom exemplo disso é Mãe Inácia que, convencida por Conceição a sair do sertão, fugindo da seca, vai de trem: “No trem, na estação de Quixadá, Conceição, auxiliada por Vicente, ia acomodando Dona Inácia” (OQ, 2000, p. 06).

Chico Bento e a família seguem os caminhos traçados e conhecidos por Rachel em sua infância, configurando a presença da memória exercitada a partir de *O Quinze*: “Talvez se possa afirmar que a memória desempenha importante papel na criação de Rachel de Queiroz, que, a partir da expressividade da linguagem, transfigura espaços geo-históricos, dando-lhes novos significados” (BARBOSA, 1999, p.69). Nos espaços trabalhados há uma relação estreita com a família Queiroz, assim como os espaços citados referentes à Fortaleza, São Paulo, ou ao Norte do Brasil. Tais apontamentos reforçam a tese de Lilian Ribeiro de que a obra racheliana seja autobiográfica a partir de *O Quinze*:

São inúmeros os elementos que se referem, explicitamente, a uma situação no tempo e no espaço, efetuando uma espécie de ponte entre a cidade vizinha, onde se faziam as compras e vendas, chamava-se Aroeiras, topônimo já encontrado em *O Quinze*, dando nome a uma fazenda que ficava próxima a Logradouro, fazenda da avó de Conceição. (BARBOSA, *apud*, RIBEIRO, 2012, p. 194).

Cordulina é símbolo de resistência na saga empreendida por Chico Bento, e exemplo de solidão e dor. Retira-se acompanhada da família – filhos e esposo –, e da irmã, Mocinha, cujos sonhos não se realizam na caminhada seca rumo ao incerto. Suas expectativas são pontuadas nas imagens narrativas que “a narradora” vai criando para ela. Ao iniciar sua retirada, “Mocinha, de vestido engomado, também levava sua

trouxa debaixo do braço, e na mão, os chinelos vermelhos de ir à missa” (OQ, 2000, p. 25). Apenas alguns parágrafos adiante vê-se que a ilusão da “mocinha” abre espaço para a dor, tornando-a mais próxima da realidade que se vislumbra à sua frente, descaracterizando-a de qualquer idealização, ressignificando-a em posição mais humana, conforme confirma a própria narrativa:

Os três dias de caminhada iam humanizando Mocinha.

O vestido, amarrotado, sujo, já não parecia *tiolette* de missa. As chinelas baianas dormiam no fundo da trouxa, sem mais saracoteios nos dedos da dona. E até levava escanchado ao quadril o Duquinha, o caçula, que, assombrado com a burra, chorava e não queria ir na cangalha.

Chico Bento troçava:

- Heim, minha comadre! Botou o luxo de banda... (OQ, 2000, p. 27).

Abandonar o luxo significa assumir seu papel diante da travessia que se insere em sua vida e na vida dos que com ela compartilham essa caminhada seca, rumo a um fio de esperança que advém para o retirante em se estabelecer em um lugar que tenha não luxo, mas água. A humanização de Mocinha ocorre quando ela assume esse papel e sujeita-se ao pó da estrada e ao auxílio da irmã com os filhos, abdicando dos sonhos próprios da mocinha de sua idade.

Entretanto, a sina era demais para esse coração que vislumbra namoros, trabalho fácil e acalentava sonhos de uma vida mais tranquila no final daquela travessia. Mocinha escolhe para si outro destino que não aquele de morrer um pouco por dia naquela sina Severina. Ao chegarem à estação em Castro, abandona sua família e ali se instala como auxiliar de uma vendeira: “Defronte da casa Sinhá Eugênia, Mocinha se despediu de seu povo” (OQ, 2000, p. 50). Contudo, a adaptação à nova vida na cidade não foi fácil. Mocinha se ocupava mais em olhar os passageiros que chegavam ou partiam, tentando encontrar em algum rosto que se movimentava à sua frente um fio de esperança. O flerte em excesso e a pouca habilidade para o desempenho de suas funções levam-na à demissão, e, como consequência, ao “erro” feminino que a leva à mendicância, com um filho nos braços, na estação de Baturité, totalmente envergonhada de sua condição, desfeita, esfarrapada, envergonhada de tudo. Ao encontrá-la na estação, quase irreconhecível, Dona Inácia aconselha-a a voltar, mas “a vergonha a impede de regressar à sua terra e ela segue na estação, arranjando um vintém aqui outro ali” (ALVES, 2008, p. 75). A necessidade de

sobreviver força o destino das personagens, em especial, as femininas, pois a prostituição, muitas vezes, não é por escolha, mas por ser essa a única alternativa para suprirem-se as necessidades básicas. Ela é a representante daqueles que cumprem ciclos de sofrimento e abandono, assim como Cordulina, de *O Quinze*.

A maternidade é uma exceção em Cordulina no painel de personagens rachelianas, uma vez que a infertilidade é o que prevalece nas mulheres criadas pela autora. Essa ausência seria fácil de ser justificada se olhássemos pela biografia de Rachel, sabidamente mãe de uma única filha que faleceu antes de completar os três anos de idade. Contudo, seria redutor pensar essa ausência apenas por um viés autobiográfico, uma vez que “é necessário desvincular a escrita de mulheres de dados autobiográficos ou pessoais, estratégia que as contém numa esfera privada, apêndice da vida doméstica” (LOUISE PRATT, *apud*, ALVES, 2008, p. 119). É preciso levar em conta tais dados, mas buscar analisá-los no conjunto de sua obra, pois a não maternidade ou a perda do filho é também uma perda corporal para a mulher, sendo de extrema riqueza os significados que essas imagens suscitam, uma vez que a obra aponta para várias direções, mas todas vinculadas à solidão e a dor.

Cordulina convive com as perdas, primeiro da irmã e depois dos filhos. Retira-se do sertão com cinco filhos e encaminha-se para São Paulo com apenas dois. A fome e a desesperança se incumbem em acomodar os filhos à sua própria sorte. Josias, na ânsia de enganar a fome medonha, come uma raiz envenenada. A mãe assistiu à morte lenta e agonizante do filho sem que nada pudesse fazer para salvá-lo ou, ao menos, diminuir seu sofrimento: “Lá se tinha ficado o Josias, na cova à beira da estrada, com uma cruz [...]. Não tinha mais que chorar de fome estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz” (OQ, 2000, p. 67).

O segundo filho a permanecer pelo caminho foi Pedro, de doze anos, que se perde da família na entrada da cidade de Aracape. A busca, o choro, o desespero, nada incitou na multidão mobilidade para auxiliar aquela mãe que se redime de sua dor em função do consolo do esposo: “O menino, naturalmente, foi-se embora com alguém... Um rapazinho, assim sozinho, muita gente quer. [...] contou que o menino tinha sido

visto na véspera à noite, num rancho de camboieiros de cachaça. – Naturalmente, tinha ido embora mais eles, de madrugada” (OQ, 2000, p. 88).

O terceiro filho que se aparta da família é Duquinha que ficará na companhia da madrinha Conceição, entregue com o consentimento do pai, mediante estratégia de convencimento da mãe:

- E tu não tem de dar seus filhos que nem gato ou cachorro? A mulher se justificou amargamente: - Que é que se é de fazer? O menino cada dia é mais doente... A madrinha quer carregar para tratar, botar ele bom, fazer dele gente... Se nós pegamos nessa besteira de não dar o mais que se arranja é ver morrer, como o outro (OQ, 2000, p. 108).

Ao que Chico Bento sentencia: “É... dê... se é da gente deixar morrer, para entregar aos urubus, antes botar nas mãos da madrinha, que ao menos faz o enterro” (OQ, 2000, p. 108). E foi “com muito custo que Cordulina o pôs no chão. Duquinha ficou de cócoras, encolhido, agarrado ao pé da mesa como se fosse um bicho bravo, gruindo surdamente de desconsolo e de medo, de qualquer aproximação” (OQ, 2000, p. 109). A solidariedade de Conceição quanto ao êxodo de seus conterrâneos também é herança de Rachel bem como o apego aos afilhados. Rachel, assim como seus pais teve inúmeros afilhados, cumprindo uma tradição de sua família, mas também da cultura sertaneja, e que foi amplamente reconstruída na protagonista de *O Quinze*. Contudo, a mutilação de Cordulina ao deixar os filhos, ou mortos, perdidos, ou para a adoção, infere no mesmo ventre seco de Conceição e Rachel, pois coaduna com a incapacidade de essas mulheres cumprirem o ciclo feminino da procriação, trabalhando a alteridade feminina ao se absterem dela em função da criação de alternativas mais equilibradas para suas vidas, mesmo que essas lhes tragam solidão e dor.

Em todas essas histórias, percorridas pela narradora/autora, há um fio de inspiração para desenvolver temas sobre a seca, a fome, a sede, o sofrimento, a força do sertanejo em buscar a sobrevivência, pois as escutou inúmeras vezes daqueles que passavam na casa de seus pais e traziam consigo as histórias mais trágicas do assolamento pela seca. O rumo mais certo dessas pessoas eram os “Campos de Concentração” que Rachel conhecera na companhia das tias, e que é mencionado em *Tantos Anos* (1998) pela autora:

Mas eu me lembrava de muita coisa, principalmente de quando ia a Fortaleza com minhas tias aos chamados “Campos de Concentração”, eram terrenos fechados sob uma mata de cajueiro onde se refugiavam as famílias vítimas da seca para receberem socorro, comida e roupa. Fiquei com aquilo gravado na minha cabeça; além do mais, há evidentemente no sertão relatos contínuos da tragédia das secas. Existe no Nordeste uma memória da seca; ela é, de fato, a presença mais constante. (QUEIROZ, 1998, p. 22)

As histórias narradas pelos sertanejos a Conceição nesses Campos de Concentração coadunam com as que Vicente trazia consigo do sertão: “Vicente contava agora a história de uma mulher conhecida que endoidecera, quando viu os filhos morrendo à falta de comida. Dona Inácia observou: - Talvez tenha enlouquecido também de fome. Fome demais tira o juízo”. (OQ, 2000, p. 81). Para a mulher, presenciar a dor ou a consumição do filho, gerado em seu corpo, é de certa forma, vivenciar um luto, uma vez que se rompe com a expectativa geracional.

Em outra perspectiva, encontra-se dor e solidão em Noemi e Guiomar, personagens de *Caminho de pedras*. Lilian Ribeiro analisa a autobiografia nos romances de Rachel, priorizando *O Quinze* e *Caminho de pedras*, e explica: “En *Caminho de pedras*, Queiroz narra el contexto de la dictadura de Vargas en el Brasil (1930-1937), los momentos políticos e históricos que se reflejan en los comportamientos, en los deseos y en la lucha de los personajes” (RIBEIRO, 2012, p. 322)¹¹⁰. As interseções diretas entre Rachel e a narrativa centram-se na figura de Noemi, protagonista do texto. Há, marcadamente, uma questão política imbricada que foi a mesma vivenciada por Rachel, além da separação e da perda do filho. Em relação à questão política, Rachel explica no livro *Tantos anos*: “É preciso lembrar que a década de 1920, no Brasil, foi uma década política: nela começou entre nós a agitação inicial”. E define: “Os grupos eram pequenos e a repressão forte. [...] Ser comunista era uma coisa tão perigosa como ser terrorista hoje” (QUEIROZ, QUEIROZ, 1998, p. 76).

A obra insere no título uma metáfora para as dificuldades enfrentadas por aqueles que optam por seguir uma direção contrária à ordem. Lilian Ribeiro afirma que “*Caminho de pedras* marca el posicionamento de Rachel de Queiroz frente al partido

¹¹⁰ “Em *Caminho de Pedras*, Queiroz narra contexto da ditadura Vargas no Brasil (1930-1937). Os momentos políticos e históricos se refletem no comportamento, no desejo e na luta dos personagens” (RIBEIRO, 2012, p. 322).

comunista” (RIBEIRO, 2012, p. 343)¹¹¹. O título não foi escolhido aleatoriamente, mas “se trata de un libro sobre la organización partidaria en Ceará, sus mecanismos autoritarios, sus prejuicios, e inestabilidades” (RIBEIRO, 2012, p. 343)¹¹². As pedras apresentam-se no caminho da protagonista e da autora, primeiramente, pela questão política, depois pelas escolhas pessoais. Rachel, tanto quanto Noemi, foram mulheres separadas dos maridos e que se uniram a outros homens em uma união ilegal, uma vez que o desquite no Brasil foi ação implementada apenas nos anos de 1960. Além de ambas serem mulheres que se sustentavam com o seu trabalho, fator que as colocavam na mira da discriminação, uma vez que à mulher o espaço do lar era o único liberado para as mulheres.

O romance ainda insere as dificuldades que se referem ao amor entre Noemi e Roberto, sendo considerado por Lilian Ribeiro como “[...] un libro triste y amargo, donde el desencanto supera los sueños e ideales, el amor adúltero de Roberto y Noemi deja un rastro de dolor y de destrucción, como si el desvío de la norma, determinase la punición de los culpables” (RIBEIRO, 2012, p. 367)¹¹³.

Em todas essas questões há dor e solidão, porém nesse aparato será analisada a perda do filho como expoente de maior sofrimento, e a postura patriarcal de Guiomar, companheira de Noemi no trabalho. Ela representa a tradição, embora haja na representação dessa mulher, lampejos de uma libido contida que incide em frustração e, conseqüentemente, dor e solidão.

Rachel experimentou a maternidade por pouco tempo. Fora mãe de apenas uma filha que morrera precocemente. Contudo, declarara, em mais de uma oportunidade: “Minha maternidade é inesgotável” (HOLLANDA, 2005, p. 12). Lilian Ribeiro afirma que a maternidade era o que tornava a figura feminina especial dentro do lar, “[...] porque la maternidad estaba ligada a la identidad de la mujer y era el atributo que se consideraba fundamental en ella: la feminidad. Es decir que la mujer

¹¹¹ “*Caminho de pedras* marca o posicionamento de Rachel de Queiroz em relação ao partido comunista” (RIBEIRO, 2012, p. 343).

¹¹² “Trata-se de um livro sobre a organização partidária no Ceará, seus mecanismos autoritários, seus prejuízos, e instabilidades” (RIBEIRO, 2012, p. 343).

¹¹³ “[...] Um Livro triste e amargo, em que o desencanto ultrapassa os sonhos e ideais, o amor adúltero entre Roberto e Noemi deixa um rastro de dor e destruição, como se o desvio da norma, determinasse a punição dos culpados ”(RIBEIRO, 2012, p. 367).

que no era madre no era mujer” (RIBEIRO, 2012, p. 376-377)¹¹⁴. Contrariando essa assertiva, as protagonistas de Rachel não se rendem à maternidade. Seguem suas vidas sem a experiência do filho. Apenas Noemi vivencia o luto de fato, cuja dor é bem trabalhada pela escrita de alguém que já vivenciara essa dor. O luto de Noemi é o mesmo de Rachel. Lilian Ribeiro destaca que “un acontecimiento muy duro para la escritora, que tuvo que pasar muchos años para poder aceptar la pérdida de la niña” (RIBEIRO, 2012, p.408)¹¹⁵.

Na referida obra, a narradora Rachel destaca com clareza o amor materno, a preocupação da mãe com o filho, o medo de perdê-lo na separação, e, sobretudo, o sofrimento dessa mulher ao ver o filho em um processo de morte iminente. Tanto autora quanto personagem viram seus filhos sucumbirem sem que pudessem reverter essa situação: “- Não morre, meu filho! Traga um banho, comadre, depressa, um banho! [...] Pouco depois veio um novo ataque, o mais forte de todos, e o Guri morreu. [...] morreu suavemente, sem falar, sem saber, decerto sem saudade de nada” (CP, 1990, p. 145).

De certa forma, acompanhar o crescimento dos filhos, e vê-los inseridos socialmente era, para as mulheres, uma imagem que lhes trazia recompensa pela reclusão ao lar, pela delimitação de um espaço de repetição, sem criatividade, sem projeção para o futuro. Essa imagem social construída é um peso para as mulheres, em especial para aquelas das primeiras décadas do século XX. Desvencilhar-se desses tabus exigiu sacrifícios para elas até que fossem rompidos e aceitos, inclusive, pelas próprias mulheres.

Conceição e Noemi sofrem com “esse atrelamento do destino feminino ao destino biológico da mulher [...]” (ALVES, 2008, p. 83). A primeira, ao final do romance, entende o peso de não ter se rendido ao fatalismo guardado às mulheres, pois sente-se estéril, inútil e só, embora console-se com a presença do afilhado. A segunda, embora fuja dessa estrutura fechada, pois trabalha fora, tem um filho, depois vai se

¹¹⁴ “[...] Porque a maternidade estava ligada à identidade da mulher e foi o atributo considerado essencial para sua feminilidade. Ou seja, a mulher que não era mãe não era uma mulher” (RIBEIRO, 2012, p. 376-377).

¹¹⁵ “Um evento muito difícil para a escritora, que demorou muitos anos para aceitar a perda da filha” (RIBEIRO, 2012, p.408).

engravidar de outro, frequente as reuniões do partido, tortura-se na culpa pelo fracasso do casamento e pela morte do Guri.

Depois disso, Noemi termina o romance grávida de Roberto que se encontra preso. Por isso, encontra-se absolutamente só e na clandestinidade, uma vez que não havia respaldo social para uma mulher em suas condições. Simbolicamente, Noemi desequilibra-se ao pisar em uma pedra solta no final do romance. Essa pedra solta é ela mesma que desequilibra o sistema, mas não o desfaz. E nem por isso ela se desanima da sua caminhada, embora tenha consciência das dificuldades que ainda teria que enfrentar.

Conceição termina o romance melancólica por não ter seguido o destino de mulher; Noemi, ao contrário, termina grávida, completando o ciclo feminino pela segunda vez. Ambas desafiam, cada qual a seu modo, o *status quo* feminino. Uma por não reproduzir a imagem gestada pela sociedade para a mulher; a outra por ousar uma experiência amorosa e social nova, mesmo que para tanto, tenha que se equilibrar nas pedras do seu caminho de pedras. Se *O Quinze* é o romance do seco, *Caminho de pedras* é o do pequeno, do pouco, do periférico. (ALVES, 2008).

Postura contrária a de Noemi é encarnada por Guiomar companheira no trabalho da fotografia que representa um viés da sociedade patriarcal muito comum: a solteirona. Gilberto Freyre acusa em seus estudos sobre o cotidiano da casa grande que a figura da solteirona era trabalhada nas famílias como aquela que era escolhida para que não se casasse e cuidasse dos irmãos, dos pais idosos, enfim, para que fosse aquela “agregada” da família que auxiliasse a todos sem vida própria. Assim, “La solterona es un ser fracasado y, por tanto desprestigiado socialmente, porque se entiende que no ha sido capaz de lograr la única meta digna en la vida de una mujer” (RIBEIRO, 2012, p. 403)¹¹⁶.

Guiomar representa o preconceito da época em relação à mulher separada. Sente-se dividida entre a repreensão à vida pecadora da colega da fotografia ou à excitação que a imagem da traição lhe proporciona. O coração dela dispara ao ver Noemi, vivendo um misto de sonho e pesadelo ao olhar para aquela mulher que se

¹¹⁶ "A solteirona é uma mulher fracassada e, portanto, sem prestígio social, pois entende-se que ela não foi capaz de alcançar o único objetivo digno na vida de uma mulher" (RIBEIRO, 2012, p. 403).

entregara a dois homens diferentes, sem que ostentasse as marcas físicas do estereótipo da prostituta, mulher extravagante, perfumada cujos modos eram muito diferenciados daqueles que Noemi exibia à Guiomar, colega de profissão. A observação de Noemi funciona para Guiomar como uma iniciação ao amor, fazendo-a fantasiar “os mistérios terríveis do amor”, seu coração dispara em taquicardia ao ver os amantes juntos, “como se o amante também fosse seu” (CP, 1990, p. 67). Por isso, Guiomar condensa em si alguns embates das moças de seu tempo cujas escolhas sempre ficavam entre o amor e o pecado.

A mulher ainda projeta desejos e temores sobre Noemi ao construir sua fantasia amorosa, mas ao mesmo tempo recriminar as atitudes da amiga, com um atenuante: Noemi não tem as características da mulher adúltera convencional pela cartilha aprendida por Guiomar. Dessa forma, nota-se a preocupação dela em saber como se identificar essa mulher no seio da sociedade em que vivem? Como discriminá-la, uma vez que não traz inserida em seus hábitos a identificação dessa mulher execrada pela tradição? Como separar, então, o joio do trigo? Percebe-se, portanto, que as diferenças entre a mulher adúltera e a honesta começam a se diluir. A séria Noemi, tão discreta, mãe tão dedicada, esposa tão devota, também pode ser uma delas. Contudo, Noemi não é construída seguindo nenhum estereótipo, pois se guia pelo sentimento amoroso que a tudo justifica qualquer ação ou escolha. Até mesmo a solidão sentida por Conceição e Noemi, pois diferentemente da solidão inicial dos romances, a solidão final, embora sofrida, é voluntária.

Em *As três Marias*, solidão e dor se manifestam pelo espírito do *spleen* byroniano romântico que acompanha a personagem Guta do princípio ao fim, inserindo-a, desde a introdução da obra a uma visão de desencanto com a vida. Segundo Roberta Hernandez Alves (2008, p. 103) esse desalento traduzido na obra advém do tempo cronológico em que a obra está vinculada. O ano de 1939 é aquele em que a II Guerra Mundial eclodia com grande força, interferindo na produção artística de maneira incisiva, contribuindo para a atmosfera de apreensão. Por isso, Guta alterna momentos de tédio pela vida que mal viveu, a momentos em que ela “[...] é capaz de enxergar com profundo e devastador espírito crítico temas como a prostituição, a relação entre a sua dor e a dor do outro[...].” (ALVES, 2008, p. 103).

Através dessa obra “Rachel desenhou o retrato de uma geração a partir da estrutura do romance de aprendizagem feminino” (ALVES, 2008, p. 103).

Diferentemente do *bildungsromance*¹¹⁷ masculino, o romance de Rachel pode ser lido, como aponta Cristina Ferreira Pinto como um *bidungsromance* feminino em que se trabalha a falência, uma vez que a personagem feminina não encontra seu lugar no mundo. Ao contrário dos romances do mesmo gênero masculinos em que, ao final, tais homens encontram seu lugar. Guta representa o princípio da transformação social da mulher mesmo que de forma incipiente, e que será consolidada nas décadas seguintes. Das três Marias, apenas Guta não se satisfaz com as alternativas dadas às jovens mulheres. Após a formação no internato, todas seguem pelos caminhos disponíveis à mulher, seguindo com o papel de mãe, dona de casa ou religiosas. Apenas Guta “[...] será sempre uma inadaptada” (ALVES, 2008, p. 104). Ela foi a única que não conseguiu “[...] romper totalmente com suas barreiras morais, [por isso] também não conseguiu se adaptar socialmente” (ALVES, 2008, p. 104).

Mário de Andrade já via nessa inadaptação a ironia racheliana que a uniu à corrente machadiana, pois Guta é a representação da vida social imperfeita, sem firmeza psicológica que a faz sentir-se infeliz. Tais incursões são feitas em muitos casos entre parênteses, recurso metalinguístico muito utilizado nessa obra e em *Dôra*, *Doralina*, principalmente nos momentos em que ela rememora a beleza da mãe e seu distanciamento em relação a ela: “(E não pareço, mamãezinha, não pareço. Sou triste, cresci muito, não tenho os seus olhos risonhos, nem o seu pequeno corpo franzino)” (ATM, 1989, p. 37). Há outros sentimentos que também são colocados nos parênteses, como os questionamentos do presente que polifonicamente invadem a narrativa, como se a autora dominasse a palavra de Guta, atribuindo-lhe reflexões do fluxo de consciência da autora, inserindo, portanto, a autoficção: “(por que não há mais enterros e casamentos sábado à tarde?)” (ATM, 1989, p. 66).

O sentimento que mais causou dor e solidão em Guta também foi o mesmo que acometeu à Noemi: a perda do filho. Inicia-se com Guta a presença do segredo não compartilhado que será adotado por Dôra e Maria Moura. No caso específico dela a

¹¹⁷ O termo alemão serve para designar o romance de aprendizagem, ou de formação, cuja característica principal é a apresentação de um personagem central da infância à maturidade.

reserva fora em relação à gravidez que manteve sob sigilo absoluto, o que acentua ainda mais o sentimento de desassossego e dor.

O horror à gravidez fez com que andasse “assustadíssima, com medo de ter um filho”, e não pôde dividir com ninguém. Logo após a relação sexual, ela foi tomada pelo temor: “E se tiver um filho?” (ATM, 1989, 137). Sobre ela pesariam a perda do emprego, as recriminações da família, a exclusão social, sofrida por Noemi, em *Caminho de pedras*. Caso optasse pelo aborto voluntário, teria que conviver com o peso do remorso e da acusação criminosas.

A gravidez indesejada é curta, pois assim que obteve a confirmação, sofreu aborto. Entretanto, os dias que o antecederam foram dolorosos, uma vez que temia por ela e pelo possível filho que habitava seu corpo. Ao perdê-lo, tomou conhecimento de que o feto não tinha constituído os olhos, sendo, portanto, cego. A imagem da cegueira e da marginalidade acompanha e fascina Guta. O filho de Jandira, colega de colégio, era cego e ao conhecê-lo Guta fica muito incomodada com a condição do garoto: “Saímos de lá tristes, cheias de amargura. [...] E eu não me esquecia do pequeno cego, tão calado, daquela idade e já sabendo ser resignado, recebendo a desgraça como quem tem culpa e aceita uma penitência” (ATM, 1989, p. 82).

A falência de futuro que a imagem de uma criança cega poderia representar, tendo em vista o tempo cronológico da obra, assusta tanto quanto a solidão de Guta que a leva ao desengano. A cegueira era considerado um indicativo da solidão, do abandono e do esquecimento¹¹⁸. Guta ao se perceber grávida sente um misto de horror e contentamento, pois vislumbra na criança que habita seu corpo a possibilidade de haver alguém que lhe reclame a presença ou a atenção, e lhe faça companhia: “Um filho, sempre me reclamando, me exigindo, sem o desligamento de Isaac, sem a sua ternura distraída. Que nunca me dispensasse, não pudesse passar sem mim, não me deixasse nunca” (ATM, 1989, p. 100).

O filho poderia aplacar os sentimentos suicidas que se apossavam de Guta desde criança, fator que mais uma vez a une ao sentimento romântico da segunda geração. O impasse de Guta entre seguir ou não a tradição era o mesmo das jovens da

¹¹⁸ Felizmente, hoje, a inclusão social tem sido trabalhada no Brasil a fim de minimizar tais dificuldades.

década de 1930. Por isso, sentiam-se perdidas entre a formação recebida para serem “belas, recatadas e do lar”¹¹⁹, ou “[...] desvendar o mundo, exercer seu espírito crítico, impor-se” (ALVES, 2008, p. 135). Para Roberta Hernandez Alves a solução encontrada por Guta para estabelecer o nó nessas duas pontas é o da teatralização (ALVES, 2008, p. 135). A distância entre o que Guta é e o que representa é evidente. As investidas são sempre apresentadas com tons tristes e melancólicos. Ao final dessa trajetória, Guta se sente fracassada em seus projetos, uma vez que não encontra o contentamento com a liberdade que consegue adquirir, e ser mãe solteira não era planejamento para essas mulheres, por isso a solidão de Guta se tornou tão intensa, acentuando seu desejo suicida. Assim, é-nos dada a imagem de Maria Augusta só, seca, sem ânimo para imprimir sua busca, tingida pela melancolia e pelo desejo de morte evidente até o final de suas últimas falas: “E nem sei quanto tempo hei de ficar ainda, sozinha e desamparada, brilhando na escuridão, até que minha luz se apague” (ATM, 1989, p. 492).

Dessa forma, entre realista e idealista Rachel prepara o término para Guta longe das soluções simples, conforme foi o projeto de escrita da autora para suas protagonistas desde a primeira. Mas também se nega a colocar o desfecho da personagem, deixando o texto “em curso”, estratégia de escrita dela também, e tão significativa.

O outro romance de Rachel, *Dora Doralina*, merece ser abordado em relação ao tema da solidão que está sendo analisado, a partir do significado da palavra Soledade, nome da fazenda em que se ambienta o romance.

Uma parte de *Dôra, Doralina* foi ambientada no sertão nordestino, na fazenda Soledade cujo significado encontrado no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* é: “1 estado de quem está ou se sente só; solidão 2 lugar ermo, deserto, solitário; retiro 3 tristeza de quem está abandonado ou só; melancolia, saudade, solidão, desamparo” (HOUAISS, 2009, p. 1765, col. 2). Tais definições são significativas, pois remetem à ideia de dor incrustada na palavra *Dôra*, intencionalmente grafada com o acento

¹¹⁹ “Meme” que circulou na internet em 20 de abril de 2016, motivado por matéria da *Revista Veja*, a respeito da esposa do vice-presidente, Sr. Michel Temer, que poderia vir a assumir o cargo de presidente interino e ela, conseqüentemente, o de primeira dama.

circunflexo na vogal fechada, aliando o ambiente de vivência da narraDôra (ALVES, 2008), à dor que a acompanhou tanto no sertão quanto na cidade. Tenta fugir de sua falência, fazendo-se Doralina, mas a mãe não lhe deixa esquecer que é Dôr-a. Por isso, remetia-a à agonia que fora o nascimento dela, contribuindo para o isolamento da filha, a partir do nome.

Por ser uma narrativa feita em primeira pessoa, o leitor só conhece o perfil de Senhora de acordo com a visão de Dôra. Há passagens pouco exploradas no texto e outras mais detalhadas. As mais sofridas são postas em resumo, fazendo a seleção natural própria dos textos rememorados. Bom exemplo disso são os pontos do casamento com Laurindo que foram praticamente relatados em poucas linhas. As escassas lembranças do pai foram arquivadas em sua memória, sem muitos detalhes, pois a mãe não se ocupava em construir uma lembrança feliz para a filha. Esse procedimento contribui para a intensidade da dor em Dôra: “(O que mais me doía era que os casos e as lembranças de meu pai eu só apanhava assim atirados aos retalhos, que eu ia remendando, sempre com cada falha enorme entre um e outro)” (DD, 1989, p. 45).

O recurso narrativo do uso dos parênteses também é usado pela narradora que revela informações importantes de sua relação com a mãe. Senhora estabelecia com sua família e com os agregados da fazenda uma relação senhoril, de mando, de pulso forte. Dôra, ao vencer sua timidez e casar-se com Laurindo não percebe as intenções do esposo e, mesmo que inconscientemente, da mãe. A postura de Laurindo revela seus objetivos, embora Dôra não percebesse, a começar pelas obrigações de esposo com a vida de casado, revelado na seguinte passagem: “Dinheiro, por exemplo, ele nunca me deu. Me dava presentes, cortes de *fazenda*, *par* de sapato, latas de *biscoito* inglês e *marmelada* Colombo [...]”¹²⁰ (DD, 1989, p. 49).

Faz-se necessário pensar na simbologia desses presentes, uma vez que os cortes de fazenda remetem à terra que almeja e que é de propriedade das duas mulheres, o par de sapatos à vida dupla que ele manteria nas cercanias daquela fazenda, a palavra biscoito traz em si a ideia de coito duplo, situação vivenciada por

¹²⁰ Os grifos são meus.

ele, e o doce de marmelo, a marmelada que indica a falsidade, a trapaça, expressão popular, usada na língua oral. Os presentes eram trazidos juntos, para as duas, enfeitados com fita, embrulhados em papel colorido para despertar a feminilidade de ambas. O subliminar ocorre por um presente ser a duplicata do outro. O procedimento torna a figura da mãe metaforicamente em duplicidade também, uma vez que é com ela que Dôra divide a herança e, portanto, a propriedade, além do amor.

Laurindo torna-se nessa relação o objeto, a moeda de troca entre mãe e filha, o prêmio que já vem inserido no próprio nome: Laurindo, laurear, premiar. De acordo com Roberta Hernandez Alves, são os louros dessa relação que ambas buscam (ALVES, 2008, p. 66), embora nenhuma delas saia vencedora dessa disputa. A morte inesperada de Laurindo deu-se logo após Dôra perceber que havia um relacionamento entre ele e Senhora. As circunstâncias dessa morte já foram abordadas anteriormente, não cabendo retomar a questão, uma vez que não houve sofrimento por parte de Dôra nessa perda. Ao contrário, foi pela liberdade conquistada pela viuvez que ela pôde deixar a fazenda Soledade e fugir do seu passado de dores, perdas e ausências.

Ao deixar o sertão, Dôra rompe com as prerrogativas da educação patriarcal oferecida por Senhora e renasce para fazer o que desejasse, tendo a oportunidade de experimentar uma nova vida nos palcos do teatro e, com isso, projetar para si novas figuras que passa a interpretar. Com isso, apossa-se do seu corpo como nunca pensara poder fazê-lo: “Já agora o corpo era meu, pra guardar ou pra dar, se eu quisesse ia, se não quisesse não ia, acabou-se. Era uma grande diferença, pra mim enorme” (DD, 1989, p. 118).

A posse do corpo foi fundamental para a nova Dôra que se instaurou naquela figura marcada pela dor desde o parto sofrido de Senhora. O desejo de viver uma relação mais intensa com alguém que estivesse fora dos domínios de Senhora fê-la desvencilhar-se da relação de subordinação e obediência à mãe. A distância contribuiu para isso. Dessa forma, dor e solidão ficaram adormecidos no coração daquela sertaneja que completou seu aprendizado no palco, através do trabalho como atriz, e com seu envolvimento com o Comandante, que intitula a terceira e última parte do livro.

Em princípio, Dôra confundira o nome do escolhido “Amadeu”, derivado de amar, do que pode dar amor (ALVES, 2008, p. 68). Ao que foi logo corrigida por ele: Asmodeu, nome de demônio, “que levanta os telhados das casas e descobre os segredos íntimos dos seus habitantes” (DD, 1989, p. 133). Dessa forma, o Comandante instalou-se na vida de Dôra, tomando posse de seu corpo, compartilhando segredos de negócios ilícitos, escolhendo a condução da vida de ambos. Dôra deixa a condição de subordinação à Senhora, mas passa a ser comandada pelo Comandante, papel que ela aceita de bom grado. O expediente parece invalidar a liberdade advinda com a viuvez. Porém, o procedimento apenas foi atributo utilizado para aplacar, adormecer a dor e a solidão que a acompanhou desde a ausência do pai.

Ao retornar para Soledade depois da morte de Senhora, e, na sequência, a do Comandante, Dôra sentiu que “[...] a cinza de Senhora estava fria [...]” (DD, 1989, p. 232), por isso, não precisava mais ser renegada. Dôra era Doralina, viúva como a mãe, sozinha como ela, uma Senhora. Por isso, volta a repetir a posição de mando, senhoril, que ela aparenta prazer em dar continuidade. Percebeu, então, que a mesma solidão que um dia sentira em sua companhia, fora sentida pela mãe. Sem filho, sem buscas, resta a Dôra repetir o destino de Senhora.

O mesmo expediente de afastamento é encontrado na personagem Maria Moura do *Memorial*, embora se assemelhe às outras por sofrer também o medo da solidão, se diferencia ao romper o ciclo de repetição do destino da mãe: “- Mas você não se casou! [...] – Não. Não casei. Nunca encontrei ninguém que valesse a pena” (MMM, 1998, p. 357). Há na obra um retrocesso temporal, pois a ambientação do texto ocorre no final do século XIX. Nos romances anteriores, a representação foi da mulher das décadas de 1910 a 1950 cuja liberdade não fora totalmente alcançada em função das dificuldades impostas à mulher.

Com Maria Moura, o retorno ao século anterior trouxe a possibilidade da inserção de uma mulher livre, seguindo as histórias de mulheres livres que povoavam o imaginário sertanejo, como as Amazonas que viviam em bando e se autorregulavam sem a interferência masculina. No sertão, como já foi esclarecido nos capítulos anteriores, havia mulheres que eram chefes de família e senhoras de suas propriedades. Bom exemplo disso é D. Bárbara de Alencar já citada como inspiradora

de Rachel em sua escrita, e modelo para o perfil de Maria Moura haja vista a desenvoltura dela no comando de seu bando.

Misturam-se no texto, em especial em dois personagens, forças e fraquezas, virtudes e defeitos da condição humana, segredos, crimes, remorsos, bem como o sagrado e o profano. Maria Moura traz no nome a inscrição sagrada – Maria – cujos sentidos já foram explorados, e o sobrenome Moura, que remete a povos antigos habitantes da Maurítânia, que combinado com Maria converge para a institucionalização do profano. O outro personagem é o padre José Maria cujo primeiro nome é típico da tradição nordestina, e o segundo alinha com as “Marias” criadas por Rachel.

Solidão e dor nos dois personagens se manifestam seguindo o mesmo processo, uma vez que há certa ambivalência entre suas vidas. Ambos foram expulsos de seus cotidianos e foram desterritorializados pelas convenções sociais. Para Maria Moura há alguma saída: a Serra dos Padres. Mas, para o padre José Maria, não. Por isso, após as três mortes na fazenda Atalaia, ele se torna andante sem rumo, vivendo da sua sabedoria, ou da esmola alheia, convivendo com o horror de ser descoberto, reconhecido por alguém e ser preso pelos crimes que cometera, mesmo que de forma involuntária. Maria Moura também se encobre, esconde-se, até se tornar a Dona Moura. A partir daí, ela passa a exercer o poder.

De acordo com os manuscritos da obra, Rachel esboçou um perfil diferente para Maria Moura: “[...] antes de se tornar a “Sinhazinha do Limoeiro”, Maria Moura seria uma mulher bem mais velha, uma viúva, com “filhos, genros, noras” (PACHECO, 2007, p.75) Uma matriarca que administra seu clã com “mão de ferro”, com características de amazona e porte de rainha” (PACHECO, 2007, p. 76). Seguindo a pesquisa de Pacheco, encontra-se a informação de que “o padre, [...] antes de se tornar o amante fugitivo, procurado por crime de morte, tem sua gênese na figura de um beato” (PACHECO, 2007, p. 76).

A chegada do padre fugitivo abriu a narrativa e Maria Moura a concluiu. É um personagem que se destaca por ser um dos poucos homens que tem voz nos textos de Rachel. Ao receber a proteção de Moura, ele se transforma em beato, sendo nomeado como Beato Romano, um nome que representa uma dualidade entre o popular e o

erudito. A nomeação foi por sugestão dele, pois queria um nome que homenageasse a igreja. Portanto, em seu íntimo, tinha a religião como seu porto seguro.

A solidão do padre José Maria encontra acolhida em Dona Bela, também solitária, uma vez que Anacleto, o esposo, vivia em viagens desbravando o interior do país. Ela não imaginava o tormento daquela alma, invocando santos para afastarem dele o demônio. Via-se entre duas prisões: a da paixão e a do sacerdócio: “Nessa teima surda e latejante, ela provocando e eu ainda resistindo, o que nos valeu é que eu não ia à casa dela e ela não tinha como vir à minha casa. Ela só podia me procurar na igreja, que era meu castelo sagrado, a minha trincheira” (MMM, 1998, p. 104).

A paixão entre o padre e a jovem resulta em uma gravidez indesejada que faz com que o marido traído retornasse e lavasse a honra com sangue, conforme era a regra patriarcal no final do século XIX. Padre José Maria inicia seu calvário quando mata o esposo assassino, e, mesmo sendo em legítima defesa, sente-se culpado pela morte de Dona Bela, do filho que ela acolhia no ventre e do marido.

Para salvar-se, o padre abdicou de suas posses e posição social que ocupava, empreendendo uma fuga sem destino, buscando um sentido novo para sua vida. Para tanto, escondeu sua identidade e desempenhou muitas profissões, até conseguir chegar à Casa Forte de Maria Moura e lá confessar a ela a sua má sorte. Ali, então, encontra seu verdadeiro lar, integrado à natureza e à sociedade marginal: “De certa maneira singular me achava mais em casa do que em qualquer outro lugar, em minha vida; - seria pela perda total de todos os compromissos, pela perda de tudo, até da minha própria identidade” (MMM, 1998, p. 361).

Por outro lado, a chegada do padre à Casa Forte trouxe a Maria Moura certo conforto, uma vez que ela tinha consciência de que a religião era símbolo de poder, pois ao clero, representado pela figura do sacerdote, cabia aprovar ou reprovar as ações dos ‘fieis’. Por saber disso, Maria Moura procura o sacerdote para se confessar quando decide o destino de Liberato: “Padre, eu me confesso porque pequei [...] cometi um grande pecado, o pecado da carne com um homem, o meu padrasto! E o pior é que, agora, eu tenho que mandar matar ele” (MMM 1998, p. 07).

A religião para Maria Moura representava a aprovação divina para os seus atos por mais medonhos que fossem, uma vez que possuía em seu domínio o Beato

Romano, a quem ela confiara um segredo em confissão. Em contrapartida Beato Romano estava submisso à Maria Moura, porque vivia sob a dependência dela. Por isso, não lhe cabia aprovar ou não as ações do grupo, nem prestar juízo de valor sobre isso: “Eles não me contam, mas eu adivinho claro. Prefiro, contudo, não saber ao certo” (MMM, 1998, p. 369).

O sigilo e a aprovação da religião advêm do poder que Maria Moura adquiriu, e que ela sabia que lhe garantiria a fidelidade do Beato. No cangaço, a moral e os valores ou até mesmo a religião se sujeitam à força. A lei da sobrevivência é o que impera, visto que no mundo do crime não há espaço para sentimentalismo, pois o princípio de um significa a extinção do outro. O Beato sabia das condições, e mesmo assim não deixava de exercer a sua missão: “-Eu só ensino um catecismo muito simples. E os dez mandamentos” (MMM, 1998, p. 369).

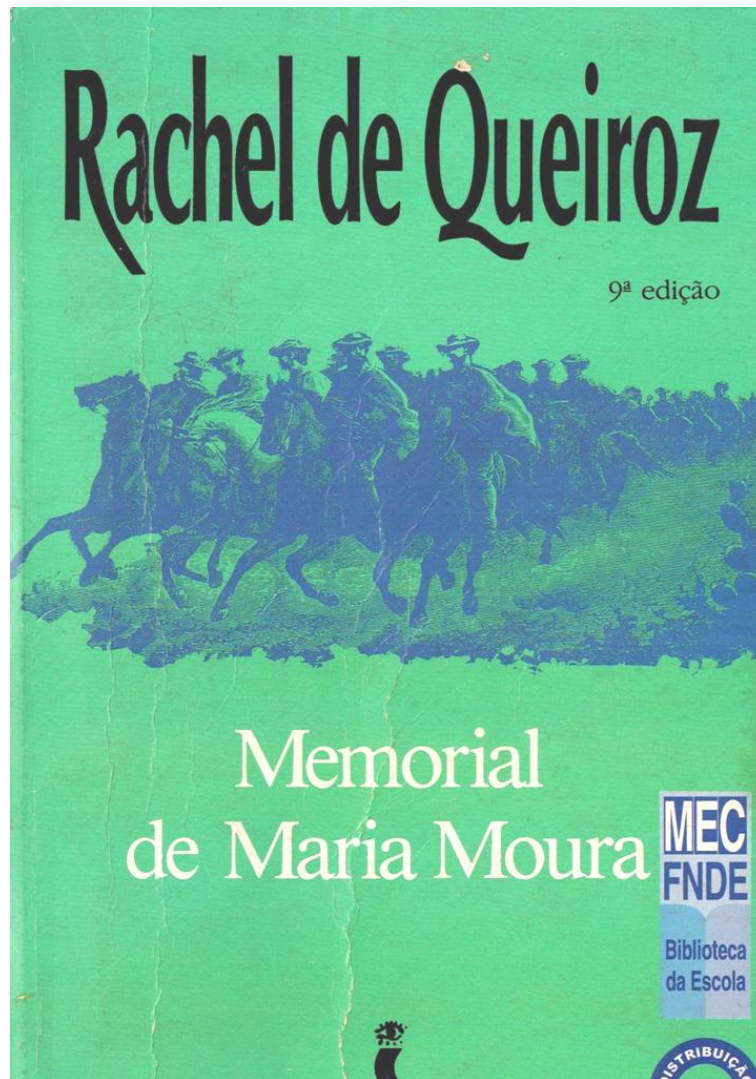
Assim, ambos conviveram cada qual com as suas dores, seus segredos e absolutamente sós em suas cruzadas. Maria Moura para adquirir poder usou a força; Beato Romano para exercer sua fé, apoiou o interdito. Ao final dessa saga de amor e morte, ambos cavalgam lado a lado rumo à morte retórica que não se configura no texto, uma vez que a suspensão da escrita é anterior ao desfecho que se prenuncia como fatal para ambos. O aniquilamento dos dois se consolida, mas cada qual em sua grandeza, sem um ponto final, estratégia de escrita da autora.

Para Lilian Ribeiro as questões que tangem à autobiografia na escrita de Rachel atravessam romances, crônicas, peças teatrais, chegando à obra infantil (RIBEIRO, 2012, p. 345). Todavia, é preciso pontuar que não há uma tradução literal da vida de Rachel em seus textos, mas coincidências, empréstimos ou relances de suas experiências tingindo, ou temperando suas criações. O relacionamento que ela constrói entre as protagonistas e a mãe é bom exemplo disso. Há, em todas as obras uma necessidade de rompimento com a mãe. Daí o fato de a não maternidade ganhar corpo entre elas. Ter um filho simboliza o resgate de ligação mais íntima com a mãe, superando-se a hostilidade, aparando as arestas, como era o caso de Dôra, e até de Maria Moura, uma vez que a mãe, para as duas últimas protagonistas, promoveu o embate maior delas e a necessidade de elas se aventurarem de maneira mais incisiva. Mas, essa ausência também promoveu em todas a vivência de um luto. Assim, é

possível compreender as contradições de Conceição, que se sentia feliz com a adoção de Duquinha, mas ao mesmo tempo incompleta, elo partido, bem como as contradições de Maria Moura cuja independência possibilitava-lhe a liberdade de assumir a necessidade do corpo e não se culpar por isso. A ela foi dada a completude e com ela o círculo se fecha.

Através dessas mulheres, Rachel contribuiu para a desconstrução do *status quo* feminino na Literatura Brasileira, pois suas protagonistas procederam a um apagamento dos símbolos tipicamente femininos, solidificados pela sociedade patriarcal. Assim, propiciou novas discussões, pautado em relações de gênero que pressuponham trocas e respeito mútuo, sem limitação de desejo e de espaço.

Rachel foi mulher que teve a oportunidade de discutir todas as dificuldades femininas em seus textos ou fora deles, em família ou com os amigos, mesmo sendo a grande maioria deles homens barbados. Dessas experiências ficou-me esse manancial de escrita que suscita discussões, dentre elas a que mais parece pitoresca é aquela que se inscreve na epígrafe desse capítulo, cabendo-me retomá-la para o encerramento: “Rachel escreve, principalmente, em seus três primeiros romances, como homem ou como mulher?” (ALVES, 2008, p.30). Escreve como mulher sobre mulheres. A solidão e a dor dessas são retratadas pelo olhar de uma mulher. É também feminino o olhar que descreve a morte seja por envenenamento, pelo álcool, pelo bacamarte ou pela lâmina de uma faca. O olhar feminino que apresenta esses dramas não é estereotipado, mas é o de uma mulher agreste que escreveu sobre o que conheceu melhor: sua terra, e seu povo.



QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Sicília

CAPÍTULO 4

MARIA MOURA, UMA DONZELA GUERREIRA À BRASILEIRA.

Bárbara de Alencar

[...]

*E uma mulher, de alma de aço afiada em dois gumes
A bravura de fera a lutar pelas crias
E o arrojo viril dum apóstolo
Empunhou a bandeira vermelha.
Acendeu os morteiros de guerra
E se fez a rainha ideal da revolta.*

(QUEIROZ, 2010, p. 75-81)

4.1 Insubmissa guerreira

Rachel de Queiroz estava com 82 anos quando encerrou a escrita do *Memorial de Maria Moura*, considerado por alguns críticos como epopeia de fôlego da saga da mulher guerreira sertaneja (ROLAND, 2012 p. 101). Dedicara dez anos à escrita da obra, período que coincide com seu período de viuvez (de 1982 a 1992). Encerra a escrita da obra já com a visão comprometida, colocando a voz solitária da heroína trágica, em movimento, à frente do bando temeroso ao vê-la partir para a mais difícil das batalhas. Para Rachel, o trabalho de escrita também se completa, uma vez que encerrou com esse livro sua carreira romanesca, muito bem expressa no epílogo da obra como para marcar um momento solene: “Rio, 22 de fevereiro de 1992, onze da manhã” (MMM, 1998, p. 482).

O tempo da escrita é sugestivo se se pensar no tempo da arte poética da antiguidade grega. A Guerra de Tróia durou dez anos. Esse também foi o tempo que os deuses dispuseram para reter as naves de Ílion e o penoso retorno de Ulisses para Ítaca. A obra é moderna, mas guarda rastros da épica antiga, na expressão arcaica, na voz da heroína que luta pela reconquista e manutenção da propriedade, na feição grandiosa dos personagens e episódios. Maria Moura é uma heroína completa, mas à feição do semideus guerreiro, Aquiles, da *Ilíada* havia nela um ponto vulnerável: o amor, e por ele podia até morrer em combate. Contudo, a vulnerabilidade não ameaça sua condição de hegemonia, pois não hesita em mandar matar o objeto amoroso, mesmo que, para tanto, tenha que também morrer de alguma forma: “[...] foi um amor desesperado que doía e machucava; amor de dois inimigos, se mordendo e se ferindo, como se quisessem que aquilo acabasse em morte” (MMM, 1998, p. 447).

O romance exigiu da autora uma pesquisa minuciosa, de composição difícil do ponto de vista formal no que tange ao aspecto etnográfico e histórico. O recuo à terra ancestral e aos primeiros anos da colonização brasileira no sertão árido estão impressos nas páginas do *Memorial*, romance da velhice da autora.

A epígrafe que inicia o quarto e último capítulo desta tese é do poema “Bárbara de Alencar”, escrito por Rachel de Queiroz e publicado em *Mandacaru*, em 2010. Para tal escolha, dentre tantas, há alguns aspectos que a tornam imprescindível para

encerrar¹²¹ a escrita desta pesquisa, visto que a última abordagem trata da protagonista do *Memorial de Maria Moura*, cuja estrutura se harmoniza com a força e a virilidade próprias do masculino, e se apresenta, tendo como estranhamento o fato de se organizar em torno de uma personagem feminina.

Para tanto, a autora coloca a personagem em um processo de construção, transformação e consolidação de sua virilidade, elevando-a à representação do mito da donzela-guerreira, ainda que uma donzela aclimatada à brasilidade. Embora declare que inspiração de sua criação tenha vindo de outras matrizes – Rainha Elizabeth I e Maria de Oliveira – a antepassada avó, D. Bárbara de Alencar, tinha a mesma coragem e determinação emprestadas à personagem. Essas interseções já foram discutidas anteriormente e não serão retomadas, uma vez que há outros aspectos que ainda não foram abordados que se inserem no ato de criação e ainda precisam ser discutidos, como a influência moura e o imaginário nordestino que envolve. Essas inserções criativas fazem com que, valendo-se da virilidade, Maria Moura torne-se uma cangaceira e se assemelhe à donzela-guerreira medieval, o que a insere na representação do mito, atualizado pela escrita de Rachel.

Essa incursão é pertinente uma vez que essa obra dialoga com o mito da donzela-guerreira que, por conseguinte, dialoga com outras obras da Literatura Brasileira bem como da Literatura Estrangeira¹²², (ALVES, 2008) da qual a escritora foi beber.

Homero traz na *Ilíada* a força de Pentessiléia; em *Eneida*, Camila é a guerreira virgem dedicada a Diana; ainda há Hipólita que luta contra Hércules. Nota-se ainda a guerreira registrada por Heródoto, em *Histórias* quando resgata a saga das amazonas cuja condição aproxima-se da donzela-guerreira, uma vez que há em ambas a inversão dos papéis¹²³. Segundo François Hartog (HARTOG, *apud* VILALVA, 2004, p. 11) havia

¹²¹ Encerrar esse percurso, pois a pesquisa não. Essa nunca se encerra. Há sempre algo a acrescentar, um ponto a desenvolver, uma costura a acrescentar nesse manancial que suscita a própria pesquisa.

¹²² Há na criação racheliana um misto de elementos nacionais com estrangeiros (e ainda não explorados em um trabalho acadêmico de fôlego), representando contribuições tanto da cultura local, nordestina, quanto da estrangeira e, portanto externa, povoada de mitos e figuras estrangeiras. Tais intermediações Antonio Candido qualifica como dialéticas, pois resultam da tensão entre as informações locais, substanciais para a expressão, e a herança da tradição europeia, corroborando para uma concepção estético-literária, que se extrai da forte tensão entre os elementos estrangeiros e locais.

¹²³ “No Brasil, pesquisas recentes na Bahia (UFBA) indicam a sobrevivência dessas narrativas e avaliam que são cantos da intimidade; sobretudo de mulheres, durante seus afazeres domésticos. É canto que

entre os gregos uma polaridade no que se refere à guerra e ao casamento: um é o destino dos homens, o outro, das mulheres. Quando há a inversão desses papéis, não se pode compreendê-la apenas como mera inversão, mas como decifradores da inversão da sociedade. É o que preconiza Maria Moura. Ao inverter o seu papel de Sinhazinha para Cangaceira (LANGARO, 2006) ela subverte o masculino, redime-se da tradição feminina (não pensa em se casar, tanto quanto Conceição) e parte para a guerra como fizeram os homens e as precursoras da Grécia antiga. Contudo sua guerra não é por uma conquista social, mas pessoal: sua propriedade. Tais presenças contadas pelos escritores clássicos gregos pontua a ação extraordinária de mulheres guerreiras, exercendo grande fascínio desde a Grécia antiga e perdurando na tradição literária.

De acordo com Walnice Nogueira Galvão (2002), na Grécia havia muitos mitos de mulheres que se recusavam a casar, preferindo a prática de esportes e se vestindo como homens: “As amazonas povoaram a imaginação grega, além de migrarem mais tarde para nosso país, dando nome a um estado e ao maior rio do mundo” (GALVÃO, 2002, p. 21).

A ensaísta aponta Atalanta como a primeira donzela-guerreira grega que, abandonada pelo pai para morrer, sobrevive às peripécias tornando-se exímia caçadora. Todavia, é necessária a compreensão de que a imagem da guerreira segue dois horizontes de interpretação díspares: por um lado é narrativa de origem popular que se propaga pela oralidade¹²⁴, por outro, como foi o caso das amazonas, manteve-se pela escrita até chegar às mãos dos leitores. É o que infere Câmara Cascudo e Sérgio Buarque de Hollanda. Em *Geografia de Mitos Brasileiros*, Cascudo menciona que os registros sobre as amazonas na América se restringem aos escritos de Francisco de

revela a paixão, a força do poder, a injustiça entre os homens e a voz feudal e a moral camponêsa” (VILALVA, 2004, p. 11).

¹²⁴ De acordo com pesquisa de Walnice Aparecida Matos Vilalva, “Teófilo Braga registra em *Romanceiro geral português* quatorze variedades sobre o tema: *Dom Martinho do avisado*, de Covilhã; *Dom Martinho do avisado*, versão da Beira-Baixa; *Dom Barão*, versão de Foz do Ouro; *Dom Carlos e Dona Leonor*, versão de Villa Nova Gaia; *Dom Martinho*, versão da Algarve; *Dom Marcos*, variante de Loulé; *Dom Martinho* versão de Porto da Cruz; *Donzella que vae a gerra*, variante de Machico, entre outros (VILALVA, 2004, P. 10). Ainda de acordo com a pesquisadora, muitas dessas narrativas populares mantiveram a estrutura variante portuguesa, dentre elas *Dom Martinho do avisado*: Na versão portuguesa: “Tendes o pé pequenino/Filha, conhecer-vos-ão./ Mete-los-ei numas botas/ Nunca delas sairão;/ “Daí-me armas e cavalo,/ Serei seu filho varão.” Na versão maranhense: Tendes o pé pequenino,/ Filha, conhecer-vos-ão./ “passe p’ra cá essas botas./Encherei-as de algodão. (Ibidem, p. 12)

Orelhana, de 22 de junho de 1541¹²⁵ (VILALVA, 2004). Na “literatura oral brasileira as amazonas não deixam rastro” (CASCUDO, 2002, p. 274); na literatura escrita aparecem somente no século XX em *O cinto de Hipólita*, de Monteiro Lobato, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, nas famosas “Cartas pras icamiabas”. Quanto à donzela-guerreira, seu aparecimento na produção escrita ocorre também no século XX: em 1903, com o romance *Luzia-homem*, de Domingos Olympio; mais de cinquenta anos depois surge em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1956); posteriormente em *Lendas da Moça Guerreira*, de Ruth Rocha¹²⁶ (2006); e em *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz (1992). É preciso reverenciar as obras *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva, publicada em 1853, e *Os desvalidos*, de Francisco J. C. Dantas, publicação essa posterior ao *Memorial*. Há também a personagem Joana Xavier, de Guimarães Rosa e publicado em *Uma estória de amor*, em que o autor antecipa o tema da donzela-guerreira. Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade também homenagearam a guerreira, dedicando-lhe poemas, a saber *Uma antepassada da donzela-guerreira* e *Menino antigo*. Vale informar que os dois textos são os únicos da Literatura Brasileira que tratam do tema e que não foram produzidos em prosa. Ruth Rocha também dedicou texto ao tema, mas em prosa, intitulado “Lenda Da moça guerreira”, inserido juntamente a outras duas narrativas curtas: “Mulheres de coragem” e “Romancinho romanceiro”.

Um dos textos antigos que dialoga de forma mais incisiva com o *Memorial de Maria Moura* é *A filha do cangaceiro*¹²⁷. Neste texto, o conflito pela posse da terra é o tema da narrativa.

Eu era dono de uma
pequena propriedade
vivia com minha esposa
na maior tranquilidade
tinha somente uma filha
com seis meses de idade
[...]
(OLIVEIRA, S/D, *apud* GALVÃO, 1998, p. 171- 172).

¹²⁵ In: Walnice Aparecida Matos Vilalva (2004).

¹²⁶ A obra *Mulheres de coragem* (2006), de Ruth Rocha, conta com três contos: “Mulheres de coragem”, “Romancinho, romanceiro” e “Lenda da moça guerreira”.

¹²⁷ Adalgio Carlos de Oliveira. *A filha do cangaceiro*. Cordel escrito pelo autor em data indefinida, de acordo com o levantamento feito por Walnice Nogueira Galvão. Op.cit.

Entretanto, a disputa se dá entre pequenos e grandes proprietários, diferentemente do *Memorial* em que a luta era pela sobrevivência contra a própria família, culminando com a morte do pai e da mãe pelo domínio da propriedade. Ambos os textos problematizam, através da escrita literária, as desigualdades sociais. Além disso, por ser comprometida com um dos papéis mais sagrados histórica e socialmente, a legitimação de papéis, a donzela-guerreira realiza, pela inversão, a organização e discussão de gênero, sendo o olhar do outro, arma poderosa na assimilação do indivíduo sobre si.

No caso de Maria Moura, a morte do algoz dos pais mata a submissão que esse lhe oferecia, bem como o fogo na casa do Limoeiro, instaurando sobre si a consciência do outro. Ser reconhecido pelo outro é que permite a instauração de uma consciência (BAKHTIN, 2005). Para Simone de Beauvoir só a mediação de outrem constitui um indivíduo com outra perspectiva (BEAUVOIR, 1980, p. 13). Acreditamos que essa perspectiva orienta todo o processo de configuração da donzela-guerreira, tanto na literatura oral como no romance brasileiro do século XX.

Com essa personagem, outros temas passam a ser repensados, como a questão da família e, nela, a figura masculina como base de uma sociedade patriarcal e, não menos relevante, a ausência materna dialoga com os contos de fada. A convivência com as mesmas ausências são instrumentos que confirmam a proximidade de Maria Moura com a donzela-guerreira medieval, uma vez que há, aglutinados em sua trajetória, as características básicas de tal mulher, tornando-a representante de uma categoria social.

Entretanto, a personagem não assume integralmente o perfil da donzela, uma vez que não é virgem e não se desenha como mulher que fora sucumbida ao sexo pela força masculina. Não, ela gostava da experiência sexual com Liberato. Por essa questão, trabalho com a ideia de que a última protagonista de Rachel de Queiroz traz caracteres que a configuram como uma guerreira, mas não, necessariamente, uma donzela. Daí a afirmação de que se trata de uma “donzela-guerreira” à moda brasileira que revigora o mito antigo aos moldes do sertão, configurados pela escrita impecável de Rachel de Queiroz. A construção de Maria Moura como mulher guerreira é feita

gradualmente: primeiro pela orfandade, depois pela necessidade e, por último, como uma insubmissão. Ela sustenta, em si, os elementos configurais da donzela-guerreira: força física, intelectual, identidade paterna. Apenas não dispõe do celibato uma vez que sua sexualidade é moeda de barganha e exercício de seu empoderamento. Quando se observa a história da literatura brasileira, nota-se a presença de várias donzelas-guerreiras, completas ou apenas esboçadas. Galvão explica que são:

Cangaceiras, mandonas, bandidas, aventureiras, soldados nas guerras da Independência ou do Paraguai, personagens da poesia popular e do romance de cordel, elas vão desde Dona Damiana, a Escopeteria, em Lourenço, de Franklin Távora, até a caricatura que Alencar fez de Dona Severa, em Guerra dos mascates (GALVÃO, 2002, p. 23)

Em outras culturas, pode-se encontrar a presença feminina representando o poder seja no âmbito religioso ou indígena. Bons exemplos são destacados por Walnice Nogueira Galvão em seu estudo sobre a donzela-guerreira:

Na festa de Iamaricumá, celebrada ainda hoje no Parque Xingu, as índias se revestem dos paramentos masculinos e tomam simbolicamente o posto por um dia, ocupando o pátio central da aldeia com sua dança. [...] Quanto às fontes africanas, provém de um continente onde o matriarcado se afirma em vários setores da vida social. No candomblé mais ortodoxo, o sacerdócio supremo da mãe-de-santo é exclusivo das mulheres, e só por contaminação do patriarcado da sociedade brasileira é que os homens conseguiram se alçar ao prestígio da posição de pai-de-santo (GALVÃO, 2002, p. 24).

Seja em uma ou em outra cultura, o corpo da donzela, via de regra, funciona como elemento *performático* de busca pelo poder. Por isso, as enunciações das personagens as distanciam dos padrões de gênero das sociedades representadas, pois negligenciam os papéis sociais a elas impostos de mãe, esposa e até mesmo abdicando de desejo sexual. A identidade dessas mulheres tomará outro rumo, uma vez que o deslocamento de discurso será fundamental para tal construção.

Judith Butler (2008) defende que a *performatividade* é elemento necessário à questão do identitário, pois uma vez nascidos os corpos, é o discurso desse corpo que confirma o macho e a fêmea e interpelam os sujeitos, formatando-os na díade macho/fêmea. Logo, as identidades de homens e mulheres são arrebatadas pela *performance* negociada pelas relações de poder. Para Maria Moura, a mudança de

discurso se fez necessário pelas circunstâncias do vivido, uma vez que se fez necessária a manutenção do poder.

Tais considerações reforçam a ideia de que há na escrita racheliana a intenção de resgate da presença da mulher na cultura universal, sendo bem pensadas e bem distribuídas ao longo de sua escrita romanesca.

4.2 A construção da personagem em diálogo com aquelas que inspiraram sua criação

“Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdobran en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad”.

Jorge Luis Borges

Memorial de Maria Moura traz algumas simbologias de suma importância para a compreensão de sua escrita, 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*, 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. [...] Mourejar vb. ‘trabalhar muito sem descanso’. [...] Do lat. *mauricellus*, deriv. de *maurus* ‘mouro’, pela cor morena dos mouros [...]. (CUNHA, 1982, p. 1982, p. 536).

A *Enciclopédia Delta Universal* atribui a designação “mouro” àqueles povos antigos que habitavam o Noroeste da África de *mauri* e a região habitada por eles de Mauritânia (*Enciclopédia Delta Universal*, vol. 10, 1982, p. 5504) Os Mouros pertenciam a um grupo maior chamado *Berbereis* 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. Entretanto, no século XIII, os Mouros perderam muito de seus territórios na Espanha e sofreram com a expulsão de suas terras. Os que resistiram e ficaram, tiveram que se converter ao cristianismo no século XVI. Mesmo convertidos, conservaram costumes, língua, cultos religiosos, enfim, conservaram suas tradições, recusando a adoção dos

costumes cristãos. O historiador Jean Deslumeau esclarece que os mouros, aliados aos muçulmanos tornaram-se hostis em relação aos cristãos, passando a não respeitar as crenças, destruindo suas casas e espalhando o medo (DELEMEAU, 1989, p. 272 a 274). Perfil bem parecido de Maria Moura desenvolvido ao longo da narrativa.

Angela Harumi Tamaru 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 que não é raro que se encontrem textos literários que explorem a questão relativa a esses povos.

Maria Moura era perversa e muito temida. Não media esforços para alcançar seus objetivos, mesmo que para isso tivesse que recorrer a atos inescrupulosos ou corruptos, fazendo jus ao nome Moura. O sobrenome escolhido por Rachel já fora trabalhado em uma crônica e explorada anteriormente. Contudo, tal expediente ainda exige um olhar atento, pois há nele forte carga semântica. Gilberto Freyre salienta a significância da palavra, uma vez que é de suma importância se pensar na máxima “trabalhar como um mouro, pois foi ele a grande força operária em Portugal, o técnico, o lavrador, quem melhor utilizou e valorizou a terra” (FREYRE, 2004, p. 264). A ideia que o sobrenome carrega em si induz a alguém que trabalha muito, perspectiva que coaduna com o perfil da personagem, embora os “trabalhos” mais difíceis como o roubo e as mortes nunca eram executados por ela, apenas planejados: “[...] Nunca experimentei ver de perto o sangue dos outros; e pior será se for tirado pela minha mão” (MMM, 1998, p. 178).

Tanto os significados aqui reportados dos dicionários, enciclopédias quanto da obra sociológica de Gilberto Freyre, remetem à conclusão de que é mouro aquele que defende, luta e busca sua sobrevivência pela terra, mesmo tendo que sair da sua terra de origem e buscar em outras seu lugar no mundo. Foi o que ocorreu com Maria Moura. Ela passa pela experiência da perda e expulsão de sua propriedade como ocorreu com os mouros no final do século XIII. O medo é o que explica a ação persecutória que implementou contra seus primos. Se eles a queriam sob suas ordens, ela não se rendeu. Tal envergadura da personagem tem “um haver” com a herança moura.

Rachel não inaugura a temática na literatura Brasileira. Na verdade, o tema é

bastante estudado por pesquisadores no Brasil. Mário de Andrade em *Música do Brasil*, Renato Almeida em *História da música brasileira*, Martins Oliveira em *Marujada*, e outros escreveram sobre o assunto. Luís Câmara Cascudo alerta que a popularidade da rivalidade entre mouros e cristãos se mantém na Espanha e na Europa como um todo e que os autos de danças vieram de lá para a América. No Brasil convergiu para o Fandango ou Marujada, mantendo-se independentes em Natal e Recife.

A lenda da Moura Torta é a que mais encontra lugar no folclore brasileiro. A despeito disso, Sílvio Romero em *Contos populares no Brasil*, e Luís Câmara Cascudo em *Contos tradicionais do Brasil (folclore)* afirmam que a obra fora colhida aqui no Brasil com outros nomes e exemplificam com *A história da rolinha*, publicado por Ângela Leite de Souza em *Contos de fada: Grimm e a literatura oral, no Brasil (1996)*. A autora aponta em seu texto a visível influência portuguesa na transmissão da lenda, trabalhando com um conceito de mouro que muito me interessa: “[...] “Mouro”, para o português, adquiriu a conotação de inferioridade e era aplicado o termo aos árabes por eles aprisionados e escravizados. “Moura Torta” intensifica ainda mais a ideia depreciativa” (SOUZA, 1996, p. 100). Tal depreciação fora imposta a Maria Moura, porém ela não se deixa sucumbir e parte para a luta, sendo, portanto, a personagem que coroa o projeto de Rachel de Queiroz de criar mulheres absolutamente independentes como protagonistas de seus romances.

Há ainda outros autores que versaram sobre a lenda como Teófilo Braga, Sílvio Romero, Monteiro Lobato, Luís Câmara Cascudo e Gomes Ferreira. Alguns mantiveram o mesmo nome – Moura Torta – outros trocaram radicalmente, como Teófilo Braga e Gomes Ferreira alteraram para “As três cidras do amor¹²⁸”. Tais alterações suscitam divergências de corum religioso que a expressão ainda suscitava na Europa e, por isso, em Portugal, a opção foi por se manter a história, mas com outro(s) nome(s).

¹²⁸ Angela Hamuri Tamaru sinaliza que com a fruta cidra ou cidreira faz-se doce muito apreciado e que é chamado no Extremo Oriente de Mão de Buda, sendo tomado como símbolo de longevidade, felicidade, fecundidade e potência criadora. A pesquisadora explica que, segundo a “Bíblia, Moisés ordenou que se entrelaçassem ramos de cidreira e de palmeira junto com galhos de salgueiro para fazer os tirsos consagrados por ocasião da festividade dos Tabernáculos. Para os Judeus, a cidreira era uma árvore sagrada, cujo fruto não estava sujeito ao dízimo: costumava-se levá-lo na mão, ao entrar no Templo. Na Idade Média, a cidra era utilizada nas operações mágicas” (TAMARU, 2004, p. 100).

Rachel intitula sua primeira coletânea de crônicas por *A donzela e a moura torta*, contendo uma crônica com o mesmo título. Para tal texto, Rachel adapta a lenda aos elementos próprios da cultura nordestina, tais como o encontro de filhos de famílias inimigas em colégios e lá acertavam as arestas familiares. No caso da escrita de Rachel esse encontro ocorre entre *filhas* que se engalfinham no espaço do colégio por causa dos morticínios ocorridos nas família pelas diferenças parentais, quase sempre por heranças mal divididas ou amores interrompidos. Essa escrita inicial, que revitaliza a lenda da moura torta peninsulal surge anos mais tarde no esboço de Maria Moura.

Outras interseções são notórias nessa construção, conforme já dito e são necessárias para a compreensão da construção da personagem.

4.2.2 A Rainha Elizabeth I – a moura da Inglaterra e Maria – a moura do sertão

Na dedicatória do *Memorial*, Rachel escreve: “A S. M. Elizabeth I, Rainha da Inglaterra (1533 – 1603), pela inspiração [...]” (QUEIROZ, 1998, p. 06). O texto deixa clara a influência e inspiração advindas da figura lendária da “Rainha Virgem”, cujos infortúnios da vida em muito se parecem com os de Maria Moura. Elizabeth I, da Inglaterra, havia reinado de 1558 a 1603 e fez história por ter características másculas e viris. Elizabeth I foi uma “moura” no sentido exato da palavra. Conquistou terras, inclusive o norte dos EUA. O estado da Virgínia recebeu esse nome em homenagem à rainha “virgem”. A admiração da escritora é tão grande que confessa ter lido muito sobre a Rainha, principalmente suas biografias, a ponto de sentir-se até “[...] uma espécie de amiga íntima” (NERY, 2002, p. 78). Em *A vida de Elizabeth I da Inglaterra* (1959), de Jacques Chastenet, o autor discorre sobre a vida da rainha enquanto criança e as dificuldades da família formada por nobres ingleses. Seu pai Henrique VIII e sua mãe Ana Bolena reinavam sobre um império fraco, pouco povoado totalmente arruinado e fragmentado internamente pelas lutas religiosas, sendo ainda ameaçado pela França e Espanha. Contudo, devido à sua habilidade de comando e administração, torna o país próspero, temido e prestes a se tornar uma potência mundial, pois mesmo

contando com recursos materiais reduzidos e uma frota bem deteriorada, Elizabeth I foi uma estadista nata e soube usar da diplomacia para alcançar seus objetivos (CHASTENET, 1959, p. 11).

O autor informa que a Rainha vivera o trágico desde tenra idade, uma vez que se tornara órfã de mãe quando tinha apenas dois anos e alguns meses. Ana Bolena fora decapitada pelo próprio esposo tomado por uma de suas mudanças sentimentais que o faziam sanguinário. Aos quinze anos, perde também o pai, ficando na companhia da madrasta que logo se interessa por outro homem, tendo que cuidar de si mesma para não sucumbir. Elizabeth I, como Maria Moura, foi vítima do assédio do padraсто, o almirante Seymour. Pouco tempo depois, Elizabeth I perde a madrasta, ficando nas mãos do almirante que ambicionava chegar ao poder casando-se com ela. Porém seus planos foram descobertos pela futura rainha que manda prendê-lo e autoriza sua decapitação. Ana Bolena, a filha Rainha Elizabeth, e Maria Moura eram muito parecidas, uma vez que sobrepunham seus interesses acima de qualquer coisa. O lema de Maria Moura era “ou é ele, ou eu” (MMM, 1998, p. 78); o de Ana Bolena, “É assim que será, doa a quem doer” (CHASTENET, 1959, p. 98).

Maria Moura segue basicamente os caminhos percorridos pela jovem rainha cuja resolução dos problemas ocorre após a morte de quem intenta contestar o seu caminho. Tanto quanto a rainha sofre a solidão do poder, além de permanecer solteira e não ter filhos. Porém, ambas não se desvinculam dos prazeres carnis, mantendo os preferidos: Maria Moura tinha Duarte, meio primo, filho de Rubina, escravizada e alforriada das Marias Pretas; Rainha Elizabeth I tinha como predileto o Conde de Leicester, a quem cobre de privilégios e não se incomoda de ele ter família e esposa. Ambas tinham aversão ao casamento, tendo a rainha, optado por ser “esposa de seu reino” (TAMARU, 2004, p. 80), e Maria Moura absoluta no seu condado “E eu, casamento, imagina, casamento, que loucura” (MMM, 1998, p. 30). Elizabeth I ficou conhecida como Rainha Virgem; Maria Moura como mulher destemida do sertão, cuja palavra tinha o peso do ouro e a proteção, garantia de vida: “[...] era importante que me respeitassem, que o povo tivesse fé na minha fama de mulher de palavra. [...] Tinha mesmo que me dar muito ao respeito” (MMM, 1998, p. 295).

O romance entre Elizabeth I e o Conde de Leicester perdura até a morte dele.

Depois, a Rainha transfere sua atenção ao enteado, o Conde de Essex, que ingressara na corte aos 18 anos, como general de cavalaria. Rapidamente o Conde passa por uma brusca ascensão, pois a todos seduz com seu espírito dominador e por ser exímio dançarino, poeta e caçador, características que, de imediato, encantam e seduzem à Rainha. Contudo a relação entre eles torna-se tumultuada, uma vez que ele desperta ciúmes, possessão, e transforma a própria vida praticamente em um cárcere. Sua natureza, avessa à obediência, afronta-a, desacata suas ordens e declara publicamente que ela “[...] era uma velha tão encarquilhada e retorcida de espírito como de corpo” (CHASTENET, 1959, p. 11). Em fúria, Elizabeth não perdoa o desrespeito e decide sua sorte, encarcerando-o na torre, julgando-o traidor do reino da Inglaterra e decapitando-o. Destino semelhante teve Cirino, o preferido de Maria Moura. Ele ocupa o espaço de Duarte, pois tinha o biótipo do homem com que ela sempre sonhou nos momentos de fraqueza: “Então, venho pensando muito nesta vida que escolhi [...]. Não sou cabra macho pra viver no meio dos homens e não sentir nada. Talvez se eu não conhecesse a vida, não conhecesse homem, se o Liberato não tivesse me ensinado o que é o prazer do corpo” (MMM, 1998, p. 202). Porém, ela não perdoa sua traição, e decide sua morte para manter sua força: “[...] Porque, se eu perdoar e aceitar ele de volta, estou perdida de vez” (MMM, 1998, p. 421).

O fim do escolhido Essex é o fim da soberania da Rainha, que adoecer gravemente de icterícia, e acaba sucumbindo. Não aceita cuidados médicos, mantém-se isolada e recusa qualquer alimento. Quando faleceu já se encontrava muda e incomunicável há muito tempo¹²⁹. Maria Moura também definha após a morte de Cirino: “Me declarei doente. Todos que souberam do caso – Duarte, Rubina, Valentim, – devem ter entendido. Eu não estava em condições de nem ao menos me importar com isso. Rubina, aliás, decretou que eu estava me queimando em febre” (MMM, 1998, p. 463).

¹²⁹ De acordo com os estudos de Angela Hamuri Tamaru, “o poder é passado ao filho de Mary Stuart, cuja mãe, defensora dos católicos, disputou o poder com Elisabeth, sendo esta última responsável pela excomunicação, em 1570, e execução, em 1587, de Mary Stuart” (TAMARU, 2004, p. 81).

4.2.3 A matriarca do cangaço nordestino

O *Memorial* demandou intensas pesquisas acerca da história de mulheres fortes do sertão, bem como sobre a seca nordestina. Foi preciso fazer um levantamento de história e etnografia de época para compor o romance, e, em uma dessas pesquisas, eis que a escritora se depara com uma notícia preciosa, uma mulher que no início dos anos seiscentos, em ano de seca superior àquela que a autora acreditava que tinha sido a pior da história sertaneja, a de 1915, promoveu assaltos nos caminhos, levando os filhos e uns cabras consigo: “Que grande perplexidade achar na origem do cangaço uma mulher, mãe dos seus filhos, com bandoleiros [...]. Aproveitou este fragmento biográfico para a elaboração da sua personagem mais emblemática” (ROLAND, 2012, p. 115). A essa mulher, a Sra. Maria de Oliveira, Rachel atribuiu o nascedouro do cangaço brasileiro, embora a história não tenha registrado nenhum nome feminino no comando de um bando. Consta que o primeiro homem a agir como cangaceiro teria sido o Cabeleira, como era chamado José Gomes. Nascido em 1751, em Glória do Goitá, cidade da zona da mata pernambucana, ele aterrorizou sua região. Outro que se destacou na história do cangaço foi Lucas da Feira, ou Lucas Evangelista, agiu na região da cidade baiana de Feira de Santana entre 1828 e 1848. Contudo foi no final do século XIX que o cangaço ganhou força e prestígio principalmente com Antônio Silvino, Lampião e Corisco.

Em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira* (1997), do Instituto Moreira Sales, Rachel declara que fizera uma mistura dos perfis dessa mulher e da Rainha Elizabeth I da Inglaterra para compor Maria Moura. Acredita-se que a ideia fora criar uma mulher que inaugurasse o cangaço nordestino, seguindo a história de Maria de Oliveira. As informações que se encontram não vão além das que estão aqui apresentadas o que é uma lacuna, pois se houvesse documentos mais contundentes acerca dela, com certeza, encontrar-se-ia neles mais detalhes que ajudariam a compreender as interseções entre essa e Maria Moura.

4.3 A transformação: de Sinhazinha a Guerreira

Em *O Banquete*, Platão estabelece três tipos de figuras femininas: as flautistas, as parteiras e as guerreiras. As primeiras tinham como ofício enfeitar os jantares masculinos, apaziguar os espíritos com a doçura de seus instrumentos, porém, eram dispensadas quando, depois de saciada a fome masculina e findadas as apresentações, os homens fossem discutir questões filosóficas. Dessa forma, desde a antiguidade já se delineiam os espaços masculinos – aqueles em que impera a razão e a seriedade –, e o da mulher – em que se insere a poesia, a música, o lírico. A segunda figura descrita por Platão é interessante, uma vez que na antiguidade, acreditava-se que a atividade de gerar era superior à de parir. Sendo assim, gerar era da competência masculina e parir da feminina. A terceira figura, a guerreira, é que se diferenciará dos dois primeiros perfis femininos acima descritos pela sua força e valentia.

Maria Moura é a representação da terceira figura platônica, uma vez que se faz guerreira. Contudo, há na sua composição uma transgressora, anárquica que rejeita a autoridade masculina e se propõe a criar uma nova identidade para si própria, sendo essa a principal contribuição de Rachel de Queiroz à atualização do mito da donzela-guerreira, criando-a híbrida ou andrógena, encenando nas páginas do *Memorial* a figura platônica. Platão preconizava que, no andrógino coexistem caracteres que constituem um gênero distinto, embora reunisse, tanto na forma como no nome, as características do masculino e do feminino. De acordo com Dominique Boxus, “O mito do andrógino é representado na tradição sob a forma de um ser bissexuado [...]. Na linguagem corrente, o andrógino designa um indivíduo que apresenta características do sexo oposto” (BOXUS, 2002, p.136). Tal capacidade para sentir o sexo oposto já era tratada na Grécia, desde os tempos arcaicos. A androginia é representada em narrativas épicas, como no poema *Ilíada* de Homero em que há o mito de Tirésias, “aquele que tem a capacidade de visão”. Tirésias era um homem mortal. Certo dia, em suas caminhadas, encontrou serpentes copulando. Ele matou a fêmea e se transformou em mulher durante sete anos. No nono ano de transformação, ele encontrou novamente duas serpentes se acasalando e matou, desta vez, o macho, recuperando, em seguida sua masculinidade perdida. A experiência de Tirésias com os

ofídios dera-lhe a oportunidade de conhecimento de ambos os sexos, o que acabou despertando a fúria de Hera, pois havia, agora, um ser masculino que conhecia o segredo feminino. Por isso, deveria ser castigado. De acordo com Junito de Souza Brandão:

O objeto da polêmica [...] girava em torno do amor: “[...] quem teria maior prazer num ato de amor, o homem ou a mulher?” Para dirimir dúvidas, foi chamado aquele que tinha experiência de ambos os sexos. Tirésias respondeu, sem hesitar, que, se um ato de amor pudesse ser fracionado em dez parcelas, a mulher teria nove e o homem apenas uma[...] (BRANDÃO, 1995, p.176).

Maria Moura não se fez donzela-guerreira pelas mãos do pai, como ocorreu com Palas Atena cuja concepção se dá “após uma pancada com o malho de ferro que Hefestos deu na cabeça de Zeus, que vinha atormentado com uma terrível dor de cabeça [...]” (ALVES, 2005, p. 239). Entretanto, ao que se refere a Maria Moura, não podemos descartar o nascimento simbólico da donzela, pois a partir do momento que ela despe-se das características femininas, e assume caracteres que a fazem afastar-se do feminino e aproximar-se do masculino, saindo armada de sua casa, abandonando-a e saindo atrás de algo incerto, configura-se a guerreira do romance, remetendo-a, simbolicamente, à saída mitológica da donzela da cabeça do pai. Outro ponto que une a personagem mitológica a Maria Moura é a eliminação da mãe. Na aparição de Palas Atena que surge diretamente da cabeça do pai, fica faltando o mesmo elemento materno. Um homem dar à luz sem intervenção feminina é bastante inusitado até mesmo na ordem do imaginário. Contudo, tal expediente pode ser encontrado na ordem religiosa cristã, em que Jeová também criou Adão sem intervenção feminina, portanto, sem mãe, “trata-se, como se vê, da concretização mítica de uma fantasia masculina de maternidade” (GALVÃO, 2002, p. 25).

Rachel apresenta inovações no mito da donzela-guerreira, mas também mantém características tradicionais. Em *Reflexões sobre a atualidade do Mito na Literatura Popular do Nordeste*, o autor César Leal discute que o mito é fruto da fantasia criadora, pois funciona como alegoria que expressa situações existentes no universo e na vida real de cada indivíduo, por isso, “os mitos continuam a ser alterados, modificados, graças à função fabuladora do homem” (LEAL, 1990, p. 99).

Isso ocorre porque há uma necessidade de o homem criá-los ou mantê-los como forma de alcançar proteção ou explicação para fenômenos que o cercam. Assim, pode-se afirmar que o mito da donzela-guerreira foi sofrendo alterações no decorrer do tempo, apresentando, ao chegar a Maria Moura, uma série de variações.

Vale ressaltar que a visão feminina dos mitos é diferente da masculina. Para a mulher, a ideia básica não é reforçar os mitos e, assim, perpetuar os paradigmas patriarcais, mas reconstruí-los para que se adaptem ao presente, à existência cotidiana e à necessária transformação dos tradicionais papéis da mulher, sendo exatamente isso o que Rachel efetivou com a criação de Maria Moura.

A transformação a que Maria Moura se propõe, impõe que vença seus próprios limites para alcançar seu prêmio final. Para tanto, precisa começar por vencer seus próprios medos “medo é muito ruim” (MMM, 1998, p. 373). Ela encara suas dificuldades de forma persistente, mesmo porque não há espaço para fragilizações em seu caminho: “A sorte minha foi que, mesmo debaixo daquele medo, eu não fiquei sem ação e resolvi me defender” (MMM, 1998, p. 24).

Maria Moura despe-se do feminino e reveste-se da coragem e da força simbolizadas pelo corte do cabelo e pelo uso das roupas masculinas, herdadas do pai, próprias da donzela-guerreira que se somam a outras, tais como a substituição do pai carente de filho na guerra, não ter amante nem filho, ser primogênita, despir-se da faceirice, ocultando sua identidade. Moura, entretanto, conservou sua vida aberta e não escondia sua identidade feminina. Seus trajes não foram escolhidos para lhe trazerem o respeito alheio, mas por ser uma forma decente de se portar: “A mulher olhou para mim espantada, atrapalhou-se ainda mais: - O sinhô é mulher? Todo mundo riu, eu também.- É, eu sou mulher; sou uma moça. Ando vestida de homem porque dá maior jeito para montar a cavalo. (MMM, 1998, p. 232)”.

Ela tinha consciência de que a força e a virilidade de que dispunha, residia no fato de assumir uma figura masculina em corpo de mulher. Para alcançar a *performatividade* necessária à transformação, ela invade o mundo masculino. O corte dos cabelos representa a aproximação com o modelo do que seja o masculino, na medida em que os cabelos são símbolos de feminilidade, sensualidade, sedução e desejo, contudo, não é representação de poder para a mulher, uma vez que, “para o

homem, aquilo que cresce em seu corpo é a sua força; donde, para um homem, cortar aquilo que cresce em seu corpo é castração, é perda, é fraqueza, [...] para uma mulher, [...] não é castração, é ganho, é aquisição de força”. (GALVÃO, 1998, p. 175).

Em *Memorial de Maria Moura* (1992), a narrativa guarda uma relação com a cultura oral, conforme já discutido. Entretanto, na estrutura oral, há o lamento do pai por não ter um filho que o substituísse na guerra o que faz com que a filha tente suprir essa carência, residindo aí o mito da donzela-guerreira. No romance em questão, não ocorre a apresentação desse espaço anterior à condição de guerreiro. A organização se faz necessária após a orfandade da heroína. No período anterior, a personagem estabelece laços familiares, lembranças da infância, das histórias que ouviu do pai e do avô que integram registro em seu quadro de memórias.

A transformação da guerreira é feita, portanto, sob a luz da memória, tendo como elaborador principal a figura paterna que, mesmo ausente, é como uma “lembrança encantada” (ABREU, 2011, p. 51). As roupas da guerreira ajudam na sua composição. Sai da esfera de Sinhazinha vestida com as roupas do pai, assumindo a postura de chefe do bando e de macho dentro dele. O fato de se travestir de masculino a faz assumir o pressuposto de que a vestimenta serve para materializar o discurso de gênero sobre o corpo. Problematisa-se aí, a discussão entre o masculino e o feminino no tocante à inserção de valores histórico-culturais que determinam o que deve ou não ser usado por determinado gênero. Isso reforça a ideia de que os trajes impõem significados sobre o corpo representado.

Maria Moura elabora seu discurso tendo como matriz os ensinamentos do pai. São marcas da relação entre pai e filha a admiração e o respeito, próprios também da donzela-guerreira. Assim, a *performance* feminina tem como elemento vetor as memórias das atitudes paternas:

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

Depois, eu já mocinha, ouvia os mesmos casos, repetidos já agora por Pai (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? (p. 101)

[...] Pai tinha um livro, que eu 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. (p. 357)

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

Para Vilalva (2004), “é a força paterna a maior responsável pela elaboração das façanhas de Maria Moura, em forma de memorial. Essa figura intrínseca marca presença nos escritos de fatos memoráveis de Maria, tornando-a Moura” (VILALVA, 2004, p. 35). É por intermédio do Pai que ela toma conhecimento das histórias da família, dos antepassados, entre eles os parentes das Marias Pretas. Ele é também voz social no texto que conduz Maria Moura até a Serra dos Padres. O discurso do Pai adquire valor inquestionável e se materializa através das conquistas da filha:

Eu tinha planejado a defesa e o incêndio, mas agora a minha idéia era vaga. Na primeira hora procurava só respirar bem fundo e tomar o cheiro daquela liberdade. Não me doía tanto quanto esperei o fogo na casa do Limoeiro; afinal agora tinha chegado a vez de cumprir o meu grande sonho. As terras da Serra dos Padres, tudo fresco, olho d’água correndo entre as pedras. Pai falava tanto, era o mesmo que eu já tivesse visto. Tinha a questão com os posseiros, mas pelo que Pai dizia, o pior deles já tinha morrido; [...] (MMM, 1998, p. 79).

Maria Moura realiza a ambição do Pai e do Avô através da conquista das terras adquiridas pelos antepassados. O desejo deles passa a ser o da heroína, sendo a busca pelas terras elemento que funcionará como ingrediente para a composição da identidade da personagem, pois a procura a faz abdicar da condição de donzela presa aos padrões ditados pela classe e pelo gênero e à moda guerreira. Dessa forma, as histórias contadas a ela pelas figuras masculinas, conduzem-na ao poder, configurado pela aquisição de terras:

Já as outras terras que a gente tinha certeza que eram nossas, ficavam nem eu sabia mais a quantas léguas, sertão adentro. E reaver essa posse era o sonho do meu Avô por parte de Pai, e depois de morto o Avô, passou a ser o sonho de Pai, filho dele. (p. 21) [...]
Deitada no mato, olhando as estrelas no céu escuro, eu ia me lembrando das conversas do Avô, os casos que ele me contava tantas vezes, tantas. Começou a contar quando eu era pequena e me deitava com ele, em noite de lua, na rede do alpendre. Depois eu já mocinha, ouvia os mesmos casos, repetidos já agora por Pai, às visitas, aos parentes. E muito mais explicados do que no tempo em que ainda eu não podia entender. (MMM, 1998, p. 87).

A posse da terra exige a morte da sinhazinha. A indumentária do pai participa da formação dessa nova figura, corroborando com a formação da donzela-guerreira.

Entretanto, formar um bando não se insere nas peculiaridades temáticas da donzela, ainda que faça a integração em uma sociedade marginal e criminosa. A formação de um bando é típico da criação racheliana, sendo, portanto, uma donzela-guerreira à moda brasileira, aclimatada à modelagem sertaneja.

Senhora de seu destino, Maria Moura é líder do seu bando e do seu corpo. Por isso, sua sexualidade é afluída e seus desejos são prevalentes à medida que essas relações sigam a sua cartilha, pois o desejo dela, que não invalidara sua identidade feminina, era sempre pautado no poder, e quanto ao poder, ela acreditava que “tinha que ter ouro para ter poder” (QUEIROZ, 1998, p. 177). Para alcançar seus objetivos, dentro dos espaços de representação de gênero, ela se veste de jagunço e toma para si o discurso masculino. Por isso, sua imagem era animalizada pelos primos:

[...] essa cascavelzinha tem a quem puxar (p. 49); [...] pegar a gata brava, nem que fosse atada com corda (p. 50); [...] assim que eu tiver domado a jaguatirica (p. 51); [...] a cabrita é espiritada, mas bonitinha (p. 51); [...] a mulher é uma piranha de valente (p. 51); [...] seriam raça de saramanta (p. 52); [...] que natureza de fera o diabo daquela mulher! (p. 55); [...] a víbora da Moura botando soldado pra correr (p. 56); Isso é coisa de bruxa! (p. 57); É pauta com o cão (p. 56); [...] é uma onça” (p. 56); [...] natureza de fera (p. 89). (MMM, 1998)

Dessa forma, ela se inscreve no espaço literário como personagem que atualiza o mito clássico da donzela-guerreira, além de valorizar a expressão oral e sertaneja que tão bem representa a cultura brasileira.

4.4 A Consolidação: mulher poderosa em terra de homem

“Foi duro e foi devagar. Mas agora estava eu no alpendre da minha Casa Forte, olhando o mundo em redor: lá embaixo na várzea, lá em cima na serra e, para os dois lados, as perambeiras do pé do morro” (MMM, 1998, p. 293). Ao olhar o entorno do alto do alpendre da sua construção maior e símbolo do seu empoderamento, Maria Moura vê a consolidação de seu projeto. Nesse romance, ambientes e personagens se interagem com tal efusão que há espaços que são vivos, como a Casa Forte, que pode ser interpretada como personagem. A construção da casa fora toda arquitetada por ela, inclusive o “cubico” cuja função era gestar o ouro ou algum prisioneiro que

pudesse pôr em risco o seu poder. Era uma espécie de útero dela. Já que não gestou filhos, gerou poder e fama.

A maternidade não se constituiu para as protagonistas rachelianas. Nenhuma delas gerou e criou o filho, ou experimentou uma relação amorosa duradoura em que ambos envelhecessem juntos, embora todas sintam a pulsão forte do amor. O coração descompassado, o suor das mãos é uma construção cultural que nasce na Grécia antiga, na lírica arcaica, com uma das principais escritoras gregas, Safo de Lesbos, que tem poemas sobre o amor, tentando dizer o amor. É nessa lírica arcaica que o amor aparece como sintoma, feito de pequenas realizações do corpo. Por isso, Conceição sente-se enciumada da proximidade de Vicente com uma cabocla da fazenda; Noemi se submete a todos os julgamentos sociais e se recolhe à casa de roupas brancas; Dôra não se sentiu viúva de Laurindo, mas se entrega à viuvez do Comandante, enterrando-se na Soledade, em uma espécie de morte simbólica; Maria Moura, assim como todas, escolheu outro caminho que não a entrega ao amor. Porém, sente falta da “outra metade”. Em *O Banquete* de Platão, vários homens tentam definir o amor. O mito mais significativo é o do Andrógino, que era redondo, uma vez que era completo. Por se sentir provocado, Zeus decide partir essa figura redonda ao meio, formando duas partes idênticas, que passam a se procurar. Essa bipartição estabelece uma ligação entre o amor e a escrita literária.

Maria Moura vive cercada por homens, age como eles e, ao invés de se subjugar, ela os lidera, pois o mando é seu. Contudo, não é um homem e nem tem a intenção de sê-lo. Logo, a relação entre ela e os seus não era de igualdade:

Sempre me senti muito só. Agora, naquela intimidade obrigada com meus homens, eles prosando, discutindo, eu entendia que eles não falavam muita coisa por respeito à minha pessoa. Eu podia ser o chefe, como exigia que eles me considerassem, mas era também a Sinhazinha, que João Rufo de certo modo ajudou a criar e que os rapazes tinham visto menina. (MMM, 1998, p. 87).

Embora agisse como homem, busca o amor como refúgio do mundo masculino: “[...]. Não sou cabra macho pra viver no meio dos homens e não sentir nada. [...]” (MMM, 1998, p. 202). Moura, tanto quanto a mãe, entendeu o que era a “noite escura traidora”. Pôde, ao mesmo tempo, reconhecer a tentação do corpo e lembrar-se do que dizia sua mãe, como pretexto para sua ligação condenável com Liberato: “[...] não

sei viver só, um dia você vai entender” (MMM, 1998, p.121). Ela, assim como a mãe, oferecia resistência ao controle da propriedade, mas não à sexualidade: “Como é que Mãe dizia para afastar a tentação? “Valha-me a Virgem Puríssima!” Mas a Virgem Puríssima não me valeu. Afinal, ele era um homem bonito, devia ser mais novo do que Mãe. Pelo menos parecia, e era o que dizia todo mundo” (QUEIROZ, 1998, p. 20).

A sexualidade trabalhada na protagonista se manifestava até nas adversidades, como na passagem em que ela estrategicamente arma um encontro com o primo Tonho para humilhá-lo mais uma vez e tem uma sensação de prazer ao se confrontar com ele:

E o pior é que eu tenho que confessar – só pra mim, nem que eu morra de vergonha: naquele momento, quando o Irineu me apertou contra o corpo dele, eu, no primeiro instante, deixei. Num segundo, num relâmpago de tempo, mas deixei. Ele era lavado, cheirava bom. Encostou a cara na minha, ao mesmo tempo em que me feria o queixo com o punhal; e eu senti as pontas da barba dele me rasparem o rosto. Que ódio! Mas é a verdade (MMM, 1998, p. 202).

Dessa forma, paradoxalmente, ela, assim como as protagonistas anteriores, busca caminhos individuais, mas como as outras “[...] não são capazes de abrir mão do amor e de um certo tipo de amar, no geral submisso, e não conseguem estabelecer definitivamente um caminho próprio” (ALVES, 2008, p. 216). Portanto, nenhuma delas nega seu gênero, inclusive, Maria Moura, a mais próxima do masculino de todas. Consolida seu crescimento enquanto mulher, mesmo sabendo que essa opção traria a ela restrições, uma vez que “[...] esta performance [limita] também seus caminhos dentro de uma perspectiva feminina, já que não há, ali naquela sociedade, a variedade de mulher que escolhe ser, fugindo assim da concepção local do ser-se mulher” (MEYER, 2015, p. 97). Ela entende-se mulher e não recusa o seu gênero, ela é mulher, mas reconhece a necessidade de sair “[...] do lugar comum do ser-se mulher na sociedade de que faz parte” (MEYER, 2015, p. 98). Moura transita bem entre os gêneros, mas não se deixa subjugar por nenhum deles, pois, através dessa postura binária há padrões pré-estabelecidos aos quais ela não se enverga por trazerem em sua essência estereótipos aos quais não pertence ou reconhece. Maria Moura torna-se protagonista de sua própria história ao romper com a barreira de gênero imposta à

mulher, tomando para si outro horizonte de possibilidades. Ao fazer esse rompimento, ela deixou de ser invisível¹³⁰.

Contudo, quem é essa mulher que não age como mulher? Ou ainda, quem é esse líder que não é um homem? A ousadia de Maria Moura reside exatamente no fato de ela se manter no limiar de um gênero e outro. A banalidade da sinhazinha do Limoeiro existiu de fato, mas sua ousadia está na quebra das normas sociais existentes naquela sociedade que ditava o lugar comum para a mulher. Essa binaridade se manifesta, quanto ao feminino, pela sexualidade, mas até nesse quesito ela age como o homem.

Destarte, transitando entre o masculino e o feminino ela consolida sua trajetória rumo ao poder, pois é calcada nele que ela encontra sua liberdade e satisfaz sua ambição. Entretanto, nas palavras de Butler (2008) o corpo é um signo cultural ao qual a teórica associa ao desejo, no caso, o sexual. O desejo de Maria Moura passa pelo sexual e se associa à posição social, embora sentisse falta do amor verdadeiro, sua fraqueza maior. Detalhe curioso reside no turbante que Moura usa para encobrir os cabelos tosquiados. Trata-se de um tecido rosa, cor símbolo do feminino. Essa escolha reforça que a figura de poder e comando que ela se tornou não quer ser discriminada por seu sexo, ela continua sendo uma mulher, e não seria possível fugir disso.

Mas que mulher era essa que em nome do poder e da autonomia rompia as regras criadas para as mulheres? Que amava homens, mas a eles não se submetia? Que se viesse a se encontrar em uma encruzilhada entre “ou é ele ou eu” sempre escolhia a si mesma? A existência de Maria Moura é uma quebra social que se atenua pelo fato de ela utilizar de todas as liberdades próprias ao homem. Contudo, ao se colocar no plano heterossexual, sente-se diminuta em relação ao homem, justamente por saber que não se encaixa no modelo normativo e encontra dificuldades para

¹³⁰ Faz-se importante ressaltar que tais procedimentos também ocorreram com a mãe de Maria Moura cuja invisibilidade se deu ao se “amigar” com Liberato, rompendo com o comportamento padrão esperado de uma viúva. Nesta perspectiva a mãe de Moura é também uma mulher atípica, que traz para si a quebra da norma social e planta na filha essa semente de liberdade: “A amizade com Liberato, Mãe nunca escondeu de ninguém, era mesmo amigação de porta aberta. E nas vistas da filha mocinha, imagine que bom exemplo!” Uma antiga amiga de mãe defendia: “Mas antes do finado marido se acabar, ela era boa mãe de família, até devota. Não perdia missa de domingo, vinha a cavalo do Limoeiro”. (MMM, 1998, p. 33).

assumir seu sentimento, tendo que se esforçar para declarar seus sentimentos: “Fiz das tripas coração e confessei ainda que eu tinha me apaixonado pelo desgraçado e que ele abusou de mim, da minha boa fé...” (MMM, 1998, p. 450).

Maria Moura quebra a normatividade feminina, sendo, por isso, inédita dentre as protagonistas de Rachel, pois apenas ela gozou a liberdade sonhada pelas anteriores, uma vez que construiu para si exatamente o que lhe fora negado. Por isso, ela representa a mulher emancipada e goza dessa autonomia, embora, assim como as outras, lamenta-se das escolhas que há de fazer entre a liberdade e a ambição, e sua vida afetiva, uma vez que à mulher não será dada a prerrogativa de, ao mesmo tempo, ser livre e viver o amor. O paradoxo de Maria Moura se instaura nesse ponto, uma vez que ela alcança a liberdade e sente falta de viver o amor. Tal desejo está imbricado em todas as mulheres rachelianas. Contudo todas elas terão que fazer a difícil escolha entre o amor e a liberdade.

Maria Moura encontra nessa escolha a maior dificuldade de sua vida:

A ideia de um marido não era ruim – pelo menos no que tocava a me satisfazer o coração. Mas que marido? O homem que eu pensava não deveria existir no mundo. Pelo menos eu não conheci nenhum. E quem iria me procurar, naquela vila velha de Vargem da Cruz? Alguns daqueles bichos brutos, bigodudos, dente falhado, cheirando a cachaça como o Tonho? O Irineu era o meu pretendente eterno. E quem sabe Pai acabava me dando a ele, afinal era meu sangue. Pai, em matéria de casamento, era muito sistemático, ia sempre por essas ideias de sangue, de família. [...] Ah, isso é tudo imaginação de mulher. Tenho que deixar para mais tarde esses pensamentos. E, além do mais, onde é que eu posso encontrar este homem? [...] Nos meus sonhos de menina, eu esperava que o meu noivo chegasse, todo vestido de branco, de bigode louro como o de meu Pai, montado no seu alazão. (MMM, 1998, p. 227).

Por ter que conviver com um pensamento binário, que a leva a agir ora como homem ora como mulher, dependendo da situação e da necessidade, ela tem, em dados momentos, instantes de fraqueza tanto na representação de um papel quanto do outro. Contudo, a representação feminina é a que exigiu dela maior controle da situação, pois não previa a paixão pela qual foi acometida ao recolher Cirino sob sua guarda e proteção: “Eu chegava a pensar às vezes em entregar o que era meu a ele – a casa, a fazenda, os homens, o comando de tudo, ficar sendo só a mulher dele – Duarte ia se danar, ia embora, mas que se danasse! Paciência!” (MMM, 1998, p. 394).

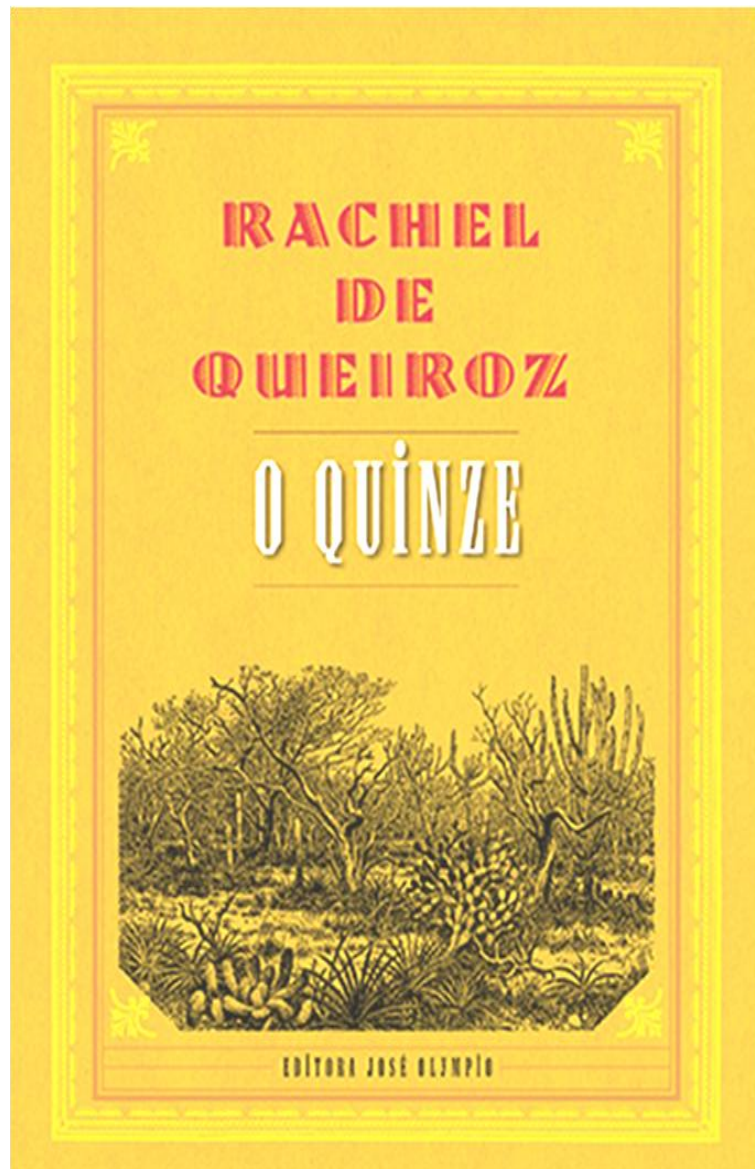
A traição de Cirino marca a morte simbólica de Maria Moura que se vê dividida entre o amor e a honra, padecendo diante do sacrifício que deve realizar. Quando resgata Cirino da prisão do Sumidouro e o prende no “cubico” à espera do desfecho que se anuncia trágico, ela o aproxima também dos seus segredos mais escondidos, inclusive aqueles que se relacionam com as suas emoções. Ela sabe que a paixão, caso fosse explicitada, aniquilá-la-ia fatalmente. Contudo, vencer o amor, sentimento que a consome, não foi ação tão simples:

Afinal, como é que eu ia acabar com Cirino sem acabar também comigo? Como é que eu posso abrir a arca do peito e arrancar o coração pra fora? Ninguém pode fazer isso e continuar vivo. [...] E se eu não agüentar, paciência; se o sangue pisado aqui dentro me matar envenenada – pois bem, eu morro! Vou morrer um dia, afinal. (MMM, 1998, p. 421).

O mito da Moura valente quase se extingue em função do amor, da paixão avassaladora, e de seus instintos femininos, aos quais ela cede até o limite de sentir sua independência ameaçada. Conceição primou pela manutenção de sua independência; Noemi, Dôra e Guta também. Maria Moura escolhe a liberdade ao amor, porém todas sofrem uma espécie de morte simbólica pelas escolhas empreendidas.

O desfecho dessa saga quase épica na visão de alguns críticos traz a protagonista planejando e executando um grande saque, contudo, é uma ação que a levará à morte. Não há o desfecho definitivo da narrativa, assim como os demais romances, esse também termina em trânsito com um atenuante: não há um ponto final¹³¹. Tal inscrição não fora por esquecimento, mas estratégia da autora, pois a saga de Maria Moura não se esgota ao final da obra, mas prossegue nas tantas Marias que vivem a grande aventura de ser mulher e buscar a independência em um espaço sempre preparado para a independência do homem.

¹³¹ Este procedimento lembra Clarice Lispector na obra *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) em que inicia o texto com uma vírgula, representando acontecimentos anteriores à escrita, e o encerra com dois pontos, dando ao leitor a ideia de continuidade que também foi pensada por Rachel.



QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 100ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2015

Considerações Finais

Eu sempre tive horror das feministas; elas até me chamavam de machista. Eu acho o feminismo um movimento mal orientado. Por isso sempre tomei providências para não servir de estandarte para ele. Às vezes uma feminista dava entrevista falando mal de um homem; pois eu achava um jeito de dizer que gostava do atacado só para marcar minha posição.

Rachel de Queiroz. In: Cadernos de Literatura Brasileira, 1997, p. 26.

A despeito da importância de Rachel de Queiroz para a Literatura Brasileira, Otto Lara Rezende afirmou: “Ouso dizer que ela se administra mal, ou nem ao menos se administra, no sentido de levar a sério o talento que tem [...] vê com uma ponta de desdém tudo o que fez, às vezes me passa pela cabeça que ela nem desconfia que é Rachel de Queiroz” (REZENDE, p.123, 1990). A afirmativa do autor bem como a epígrafe que inicia estas considerações ilustram bem as declarações polêmicas e, às vezes contraditórias da autora.

Seu nome associou-se às conquistas de suas personagens. E, apesar disso, ela negava enfaticamente a posição de feminista, embora seja assim considerada por muitos críticos. Quando indagada sobre essa contraditória antipatia pelas militantes, uma vez que criou personagens femininas astutas, determinadas e independentes que desmentem isso, ela dizia que o lugar da mulher era ao lado do homem, e não atrás dele ou na sua frente. Em várias entrevistas reforça esse posicionamento dizendo que “ninguém encontrará em sua obra uma linha sequer que fira os direitos da liberdade humana, incluindo aí, a feminina”, tendo sempre acompanhado com “interesse as transformações da sociedade”, direcionadas ao lugar da mulher: “Quando digo que não sou feminista, é porque sempre estive em defesa da liberdade humana” (NERY, 2002, p. 48).

São muitas as crônicas que escreveu sobre a temática, discorrendo sobre as dificuldades de a mulher determinar o seu lugar no espaço público e privado, entre elas, cito “A imagem feminina”¹³², publicada no jornal *O Estado de Minas*, em 11 de junho, de 2000. Nessa crônica, Rachel enfoca nos comentários que os escritores costumam fazer sobre as mulheres, e também faz críticas àqueles que criam personagens estereotipadas, classificando-as em boas ou más, fiéis ou infiéis. Se a heroína cometesse uma traição, receberia algum castigo imediato. Assim, na visão da escrita masculina, o papel da mulher deveria ser de esposa ou prostituta. Rachel ainda informa que tais procedimentos não se restringem à Literatura Brasileira, mas que se estende à estrangeira, uma vez que o expediente é o mesmo, pois foram raros os autores que previram personagens femininas em suas obras que alcançassem a glória

¹³² Disponível em: [HTTP://www.academia.org.br/abl/cgilua.exe/sys/start.htm](http://www.academia.org.br/abl/cgilua.exe/sys/start.htm) Acesso em 28 nov. 2015.

após fazerem escolhas diferentes das determinadas pelas convenções sociais. Rachel imprimiu uma nova história para suas protagonistas, uma vez que nenhuma delas deixou-se subjugar pelos ditames sociais, por isso, alçaram a independência, mas também a solidão, característica preponderante das Marias de Rachel. Contudo, se não há um final feliz para elas, também não há resignação. Todas assumem suas tristezas, não sucumbem à normatividade social, não planejam se casar e seguir a trajetória comum às mulheres. Casam-se com suas convicções, com suas consciências que lhes apontam que há algo muito destoante em um mundo que oferece poucas escolhas às mulheres. Contudo, sofrem pela ausência do amor, da figura masculina em suas vidas, contradição que também estabelece interseção entre essas mulheres.

Rachel sempre suscitou comentários: não se dizia feminista, mas escreveu uma obra que discutiu da primeira a última linha a questão de gênero; abandonou o partido comunista, mas se aliou aos trotskistas; esteve ao lado dos militares nos anos de 1964, mas não apoiou o golpe militar. Viveu cercada por uma intelectualidade cuja vivência fora traduzida em cada crônica, romance ou peça teatral cujo espaço privilegiado é um sertão de facetas múltiplas, constituído pelas experiências familiares, pelo imaginário coletivo, pelas leituras nacionais e internacionais que corroboraram com a formação acadêmica da escritora. Um sertão absolutamente pessoal.

Não foi mulher que se deixou envolver com a dicotomia freira ou professora tão próxima da realidade das que nasciam na década de 1910, encarnando uma alteridade em relação aos papéis femininos da época. Destarte, transferiu para as personagens que criou essa essência libertária, uma vez que transgrediram pelo trabalho que exerceram e não se deixaram cercear, tornando-se independentes, paradoxalmente à vivência delas cujo espaço não privilegiava a independência feminina, em especial, a financeira.

O estudo que ora se encerra teve como proposta a análise do percurso social de cinco protagonistas cuja criação foi idealizada por outra mulher. O intuito foi discutir e identificar as diferentes formas de resistência e transgressão dessas personagens em meio às imposições de gênero, destacando os problemas sociais associados a essa questão e a vivência da mulher. Todas as dificuldades de se ter e voz são discutidas nos romances pela visão da mulher. Em *O Quinze* pelos olhos de

Conceição, em *Caminho de pedras* por Noemi, em *As três Marias* pelos de Maria Augusta, em *Dôra, Doralina* pelos de Dôra e em *Memorial de Maria Moura* pelos de Maria Moura. Cada uma acrescentando um aspecto à essa discussão, e todas inovando a postura da mulher. Conceição não pensava em se casar; Noemi foi além das “ideias socialistas” de Conceição, inserindo-se em uma célula comunista, estabelecendo um triângulo amoroso e se separando do marido; Maria Augusta, a Guta, deu passos à frente, uma vez que inseriu, em sua vivência, a discussão quanto à sexualidade; Dôra buscou a liberdade alcançada pelas antecessoras pela viuvez; e Maria Moura reinou em uma terra de homens através da vida livre e independente em toda a sua essência que fora gestada em cada uma delas. Tais expedientes fazem com que a escrita racheliana difira de seus contemporâneos, pois atribui às protagonistas um papel no contexto social que a tirou do lugar comum. Embora “se declare não feminista, destaca, da primeira à última obra, as figuras femininas lutando em busca de uma independência ainda não alcançada pela mulher até aquele momento” (ASSMAR, 2006, p. 16, *apud*, MEYER, 2015, p. 44).

São criações que possuem uma consciência de reflexão acerca da realidade e das limitações sociais que as envolvem, por isso são movidas pelas ações que empreendem, não ficando, portanto, inertes em suas condições sociais, seguem os desejos e paixões e experimentam novas realidades. Conceição tornou-se mãe adotiva, Noemi experimentou a maternidade solitária, Guta, a perda involuntária do filho, Dôra, o concubinato e Maria Moura a troca de papéis sociais que a levou à condição de guerreira de fato. Dessa forma, tornaram-se sujeitos novos no percurso literário nacional, uma vez que desconstruíram, assim como Rachel, a ordem vigente, ressignificando os espaços, públicos e privados, e desconstruindo destinos femininos possíveis à medida que se formavam numa perspectiva de gênero que ainda não era conhecida no meio literário brasileiro.

Longe de serem santas ou mártires essas personagens expõem as consequências sociais de suas escolhas. Uma delas refere-se à questão amorosa. Essas mulheres não conseguem não amar. E amar homens, uma vez que não são personagens masculinizadas, nem mesmo a mais masculina de todas. Contudo, não são bem sucedidas nessa relação, uma vez que a lucidez de cada uma delas as leva a

escolhas que não venham a comprometer a independência delas. Conceição não se entrega ao amor de Vicente por não o conceber como homem que consegue acompanhar sua intelectualidade; Noemi abandona um casamento insosso, arriscando-se em um novo relacionamento que coadunava com seus ideais. Maria Augusta buscou o autoconhecimento pela entrega do corpo, mesmo convivendo com a culpa; Dôra sentiu todas as dores e prazeres do amor pelas mãos de dois homens, e Maria Moura, que vivera rodeada por homens porque essa era a prerrogativa de seu empoderamento, não se subjugava pelas teias do amor, e escolhe a si ao invés de a ele.

Há ainda muitas questões em aberto na obra de Rachel de Queiroz que merecem a atenção dos estudiosos da Literatura Brasileira, tais como as discussões sobre o trágico, a memória, e a presença recorrente da oralidade sertaneja que perpassa os romances, além das questões de gênero relativas à dicotomia mulher e poder, e tradição e ruptura que se insere de Conceição a Maria Moura. A presença da leitura enquanto âncora de formação intelectual da mulher no século XX também está presente em todos os romances. Ademais, a grande maioria das crônicas, publicadas nos jornais em todo o Brasil, permanece inédita e esquecida nos arquivos, e, portanto, sem apreciação da crítica acadêmica. De toda a sua obra, em especial *O Quinze* e *Memorial de Maria Moura*, são os mais requisitados. Entretanto, *O galo de ouro* continua esquecido com poucas críticas disponíveis, o que faz com que os temas abordados no texto estejam em aberto. Ainda não foram privilegiadas pela crítica acadêmica as interseções evidentes entre a obra da autora de *O Quinze*, e as traduções empreendidas por ela das obras estrangeiras que traduziu, bem como a prerrogativa da morte – simbólica ou não –, que percorre todos os romances, peças teatrais e boa parte de suas crônicas.

Ademais, são poucos os trabalhos que expressem a interseção entre as obras rachelianas e outras da literatura estrangeira que, sabidamente, receberam influência da obra da autora. A revista *Conhecimento Prática Literatura*, Edição 62, de 2015, traz artigo intitulado “A Seca de *O Quinze*”, de Juarez Donizete Ambires, em que o autor discute os cem anos da terrível seca de 1915, que se reverteu como estímulo para o início da escrita romanesca de Rachel, afirma que a publicação “[...] ajudará Cabo Verde a pensar literariamente o drama das suas secas periódicas”. E destaca que “[...]”

O *Quinze*[...] tornou-se incentivo para *Flagelos do Vento Leste*. O romance, que é de 1960 e da autoria de Manuel Lopes, dialoga com o romance brasileiro e tem na seca seu motivo” (AMBIRES, 2015, p. 07).

Vale ressaltar que o término desta pesquisa coincide com um marco na escrita de Rachel de Queiroz. *O Quinze*, primeiro romance da autora chegou à centésima edição pela Editora José Olympio, prefaciada pela escritora Nélida Piñon, exatamente aos se completarem os cem anos da seca terrível de 1915. Curiosamente, em 2016, o primeiro romance de Rachel encontra-se na 103ª edição, atestando quão vigorosa é a escrita de Rachel. É obra muito procurada por ser um cânone da Literatura Brasileira e, ao mesmo tempo, bastante acessível em relação à linguagem utilizada, uma vez que Rachel sempre buscou uma escrita que se aproximasse da linguagem popular. No caso de *O Quinze*, além dessa estratégia de construção textual, Rachel ainda trabalha com uma narrativa seca tanto quanto é o ambiente e a vida dos personagens ali descritos, assolados pelos flagelos da seca de 1915, considerada uma das piores já vivenciadas pelo povo nordestino.

Há, na obra, dois núcleos que se completam: as dificuldades do nordestino em ter que sobreviver vencendo as intempéries do clima, representado pela família de Chico Bento; e a questão do lugar da mulher na sociedade brasileira, educada para ser esposa e mãe. E esse é o ponto do novo narrativo que Rachel inicia a desfiar, levando-o às demais personagens dos romances subsequentes, estabelecendo um lugar definitivo e inovador para a mulher. Associar o drama dos flagelados à busca da mulher por conquistar um espaço que a levasse do ambiente privado do lar ao público é o que faz com que essa obra tenha chegado à centésima terceira edição, em oitenta e cinco anos de publicação, em um país cujos níveis de público leitor são baixíssimos.

Outro fator que contribui para o sucesso dessa publicação é a questão da inserção da escrita feminina, figurando dentre os cânones da Literatura Brasileira, pois essa criação abriu caminhos para as escritoras brasileiras. Antes de Rachel e de *O Quinze*, outras mulheres já escreviam. Contudo, a escrita de Rachel se difere por ter criado personagens femininas envolvidas com as questões sociais e contestadoras dos estereótipos criados para a mulher. Nélida Piñon destaca no prefácio da centésima edição que “Rachel de Queiroz criou ao longo de sua obra, disposta ao sacrifício, à

imolação pessoal [...], mulheres justiceiras que, forjadas por circunstâncias adversas, simbolizam uma ferocidade discreta como Conceição, e beligerante como Maria Moura” (PIÑON, 2016, p. 07), e as demais que se inscreveram entre a primeira e a última criação. Acredito que essa construção trouxe para as contemporâneas de Rachel a inspiração para criar personagens femininas mais voltadas para as questões sociais e, com isso, mais humanas e reais.

A epígrafe destas considerações finais não deixa dúvidas quanto à postura assumida por Rachel frente às mulheres feministas de seu tempo. Entretanto, diante do percurso percorrido em busca de todas as informações inseridas nesta tese, não posso concordar com essa fala da autora, uma vez que a sua escrita não deixa dúvidas quanto à bandeira feminista construída em sua obra. Paradoxalmente, a negativa enfática dela não deixa de ser a confirmação de que, a seu modo, ela inseriu a discussão do espaço feminino frente ao interdito para a mulher de seu tempo.

Ao assumir a cadeira de número 5, na Academia Brasileira de Letras, em 1977, primeira mulher a vencer a eleição para se inserir na galeria dos imortais, Rachel inovou mais uma vez, e estabeleceu um marco muito importante para a história da literatura de autoria feminina. Contudo, a maior contribuição de Rachel para a Literatura Brasileira foi possibilitar o questionamento e a discussão de gênero, buscando soluções culturais em que dosa o inconformismo feminino com ações politizadas, dando a seus leitores uma aula de alteridade a partir de *O Quinze*, e dos demais romances cujas edições encontram-se em números com dois dígitos. Logo, a obra racheliana se não inaugurou a escrita feminina, tornou-a mais próxima da realidade da mulher.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÔNICAS

Bibliografia de Rachel de Queiroz

- QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 77ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- _____. *João Miguel*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *Caminho de pedras*. 11ª ed. São Paulo: Parma, 1990.
- _____. *As três Marias. Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, v. 2.
- _____. *Dôra, Doralina. Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, v. 2.
- _____. *O galo de ouro. Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, v. 3.
- _____. *Memorial de Maria Moura*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Siciliano, 1998.
- _____. *Lampião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- _____. *A beata Maria do Egito*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. *O brasileiro perplexo*. Rio de Janeiro, 1964.
- _____. *Andira*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. *O caçador de tatu. Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, v. 4.
- _____. *Cafute & pena de prata*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- _____. *A casa do morro branco*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- _____. *Cem crônicas escolhidas. Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, v. 4.
- _____. *Cenas brasileiras: crônicas*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *A donzela e a Moura torta. Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, v. 3.
- _____. *Falso mar, falso mundo*. São Paulo: Arx, 2002.
- _____. *O jogador de sinuca e mais historinhas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- _____. *As meninas e outras crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *O menino mágico*. São Paulo: Siciliano, 1997.
- _____. *Não me deixes: suas histórias e sua cozinha*. 2ª. ed. São Paulo: Arx, 2004.

- _____. *O padrezinho santo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- _____. "Rachel de Queiroz". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14, mar. 1970. Entrevista a Ary Quintella.
- _____. *As terras ásperas*. São Paulo: Record: Altaya, 1993.
- _____. HOLLANDA, Heloisa Buarque. Matriarcas do Ceará: Dona Federalina de Lavras. *Papéis Avulsos*, Rio de Janeiro, n. 24, 1990.
- _____. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. QUEIROZ, Maria Luíza. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998.
- _____. *Mandacaru*. Elvia Bezerra. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.
- QUEIROZ, Rachel de; BEHTLEM, Nilda. Meu livro de Brasil 3 (Ed. Moral e Cívica – 1º grau). Rio de Janeiro: José Olympio/Fename/MEC, 1971.
- QUEIROZ, Rachel de. BETHLEM, Nilda. Meu livro de Brasil 4 (Educação Moral e Cívica – 1º grau). Rio de Janeiro: José Olympio/Fename/MEC, 1971.
- QUEIROZ, Rachel de; BETHLEM, Nilda. Meu livro de Brasil 5 (Educação Moral e Cívica – 1º grau). Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- QUEIROZ, Rachel de; REGO, Maria Vilas-Boas Sá. Luís e Maria (cartilha de alfabetização de adultos). São Paulo: Lisa, 1971.
- QUEIROZ, Rachel de. Manifesto Regionalista. In *O Povo*. Fortaleza, 14 abr. 2010.
- _____. A imagem feminina. In *Estado de São Paulo*. São Paulo, 3 jun. 2000.
- _____. Açúenas e matriarcas. In *Estado de São Paulo*, 25, abr. 1998.
- _____. Mulher moderna. In *Estado de São Paulo*. 12, dez. 1998.
- _____. Trabalho feminino. In *Estado de São Paulo*. 17, out. 1998.
- _____. O eterno feminino. In *Estado de São Paulo*. 18, dez. 1999.
- _____. Marido, mulher e casamento. In *Estado de São Paulo*, 20, mar. 1999.

Referências sobre Rachel de Queiroz

- ABREU, Laile Ribeiro de. 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 (Org.). *Falas do outro: literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

_____. A trajetória de Rachel de Queiroz pela imprensa brasileira. In DUARTE, Constância Lima; MAIA, Cláudia; ABREU, Laile Ribeiro; BARROCA, Iara Christina Silva; PERES, Maria de Fátima Moreira. (Orgs.). *Arquivos Femininos: Literatura, valores, sentidos*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2014.

ABREU, Laile Ribeiro de. *Memorial de Maria Moura: percurso crítico e representação da memória*. 2011. 111 p. (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2011.

ACIOLI, Socorro. *Rachel de Queiroz*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

ALBURQUERQUE, Durval. *A invenção do nordeste*. São Paulo: Cortez, 1996.

ALVES, Roberta Hernandes. *A cesta de costura e a escrivaniinha: uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. (Coleção Dissertação e Teses do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas S.P).

AMADO, Gilberto. Rachel de Queiroz – escritor profissional. In QUEIROZ, Rachel de. *100 Crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

AMBIRES, Juarez Donizete. A seca de O Quinze. In *Revista Conhecimento Prático Literatura*, 2015.

ANDRADE, Almir de. In BUENO, Luís. O romance proletário em Rachel de Queiroz. *Revista Letras*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 9, jun. 1997.

ANDRADE, Almir de. Caminho de pedras. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, ano 6, nº 9, jun. 1937.

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

_____. Modernismo Brasileiro. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 31 dez. 1928. (ABPF).

_____. Rita de Queluz e o primitivismo. In *O Povo*. Fortaleza, 31 dez. 1928.

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

ARÊAS, Vilma. Rachel: o ouro e a prata da casa. In *CADERNOS DE LITERATURA Brasileira. Rachel de Queiroz*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 4, set. 1997, p. 87-102.

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

ASSMAR, Olinda Batista. *Uma leitura de O Lampião, de Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2006.

BARANES, Nicole Guenot. Presence de la Femme dans L'oeuvre romanesque de Rachel de Queiroz. In CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

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

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BUENO, Luís. O romance proletário em Rachel de Queiroz. *Revista Letras*, 1997, v. 47. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos>>. Acesso em: 23 fev. 2013.

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

CAMINHA, Edmílson. *Rachel de Queiroz: a senhora do não me deixes*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. *Rachel de Queiroz*. São Paulo: Academia Brasileira de Letras, 2010.

CARVALHO, Francisco. *Textos e contextos*. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar, 1995.

CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

CHIAPPINI, Lígia. 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.

CONY, Carlos Heitor. Dois encontros exemplares. In CADERNOS DE LITERATURA Brasileira. *Rachel de Queiroz*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 4, set. 1997.

CUNHA, Cecília Maria. Vida literária em formação. In CAMINHA, Edmílson. *Rachel de Queiroz: a senhora do não me deixes*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

DE FRANCESCHI, Antônio Fernando. CADERNOS DE LITERATURA Brasileira. *Rachel de Queiroz*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 4, set. 1997.

DAMASCENO, Adriana Arouk. *Estratégias ficcionais e resistência em Memorial de Maria Moura*. 84 p. (Mestrado em Letras). Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil, 2009.

DUARTE, Constância Lima; MAIA, Cláudia; ABREU, Laile Ribeiro; BARROCA, Iara Christina Silva; PERES, Maria de Fátima Moreira. (Orgs.). *Arquivos Femininos: Literatura, valores, sentidos*. Florianópolis, Editora Mulheres, 2014.

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

FONTES, Lilian. *A, B, C de Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

GALLO, Marlene Maria. *A construção da mulher guerreira em Memorial de Maria Moura – do livro à minissérie*. 2007. 199 p. (Mestrado em Comunicação). Universidade de Marília. Marília, 2007.

GOMES, Carlos Magno. A aula de alteridade em *O Quinze*. In PIETRANI, Amélia Montechiari; GENS, Rosa Maria de Carvalho (Orgs.). *Diadorim: revista de estudos linguísticos e literários*, n. 7, 2010.

GUERELLUS, Natália Santana. *Rachel de Queiroz: Regra e Exceção*. 156 p. (Mestrado em Letras). UFF, 2011.

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

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O ethos Rachel. In CADERNOS DE LITERATURA Brasileira. *Rachel de Queiroz*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 4, set. 1997.

_____. A roupa de Rachel: um estudo sem importância. In PIETRANI, Amélia Montechiari; GENS, Rosa Maria de Carvalho (orgs.). *Diadorim: revista de estudos linguísticos e literários*, n. 7, 2010.

_____. *Rachel de Queiroz*. Nossos Clássicos. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

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

LANGARO, Jerri Antônio. *De Sinhazinha a Jagunça/de Senhorinha a Senhora: uma leitura de Memorial de Maria Moura e Dôra, Doralina*. 2006. 181 p. (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.

LEAL, César. *Reflexões sobre a atualidade do Mito na Literatura Popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

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

LIMA, Espiridião de Queiroz. *A antiga família do sertão*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Rachel de Queiroz*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 4, set. 1997, p. 69-86.

MEYER, Lana Mara A. Nóbrega. *Problemas de Gênero: Resistências e Transgressões das Marias de Rachel de Queiroz*. 158 p. (Doutorado em Ciências Sociais) Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2015.

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

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

OLIVA, Osmar Pereira. *Dôra, Doralina – o eterno feminino ou um louvado para o amor*. In PIETRANI, Anélia Montechiari; GENS, Rosa Maria de Carvalho. (Orgs.). *Diadorim*: revista de estudos linguísticos e literários, n. 7, 2010.

OLIVA, Osmar Pereira. Rachel de Queiroz e o romance de 30: ressonâncias do socialismo e do feminismo. Disponível em: <http://dx.doi.org/101590/0104-8333201400430385> Acesso em set. 2014.

OLIVA, Osmar Pereira. Rachel de Queiroz e as contradições do feminino – entre a independência e a conformação. In DUARTE, Constância Lima; MAIA, Cláudia; ABREU, Laile Ribeiro; BARROCA, Lara Christina Silva; PERES, Maria de Fátima Moreira. (Orgs.). *Arquivos Femininos: Literatura, valores, sentidos*. Florianópolis, Editora Mulheres, 2014.

Oliveira, Francisco Geimes de, FERNANDES, Liduína Maria Vieira. “A construção da personagem Mariano no discurso literário em *O Galo de Ouro*, Rachel de Queiroz”. *Revista Literatura em Debate*. V. 6. Nº 10 (2012). In revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate Acesso em 23 set. 2014.

OLIMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Escala, 2006.

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

PERPÉTUA, Elzira Divina. Rachel de Queiroz. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/htm/congressos/anais.eventos.htm> Acesso em 12 dez. 2013.

PIETRANI, Anélia Montechiari; GENS, Rosa Maria de Carvalho. (Orgs.). *Diadorim*: revista de estudos linguísticos e literários, n. 7, 2010.

PIÑÓN, Néida. A brasileira Rachel de Queiroz. (p. 05 -08). In QUEIROZ, Rachel. *O Quinze*. 100ª Ed. José Olympio, Rio de Janeiro: 2015.

QUEIROZ, Rachel. Rachel de Queiroz. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, mar. 1970. Entrevista a Ary Quintella.

QUEIROZ, Rachel de. As três Rachéis. In *CADERNOS DE LITERATURA Brasileira*: Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997. Entrevista a Rinaldo Gama e Antonio Fernando de Franceschi, v. 4

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1962.

REZENDE, Otto Lara. “Raízes e flores”. In *Rachel de Queiroz: os oitenta*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990.

RIBEIRO, Lilian Adriane dos Santos. *La voz femenina en la narrativa de Rachel de Queiroz: análisis autobiográfico*. 2012. 456 p. (Doutorado em Letras) – Universidad de Sevilla.

ROLAND, Ana Maria. A Casa Forte de Rachel de Queiroz. In *Tensões Mundiais*, n. 14, p. 97-128, v. 8. Disponível em: <http://www.tensoesmundiais.net/index.php/tm/issue/view/14/showToc> Acesso em 11 out. 2015.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SACRAMENTO, Adriana Rodrigues. *A culinária de sentidos: corpo e memória na literatura contemporânea*. 279 p. (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SAMPAIO, Newton. *Caminho de pedras: uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979, p. 218.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação – *O Quinze*. In *As novidades literárias, artísticas e científicas*. Rio de Janeiro, 1930, nº 4.

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

SILVA, Joelma Rodrigues da. *As cinco Marias de Rachel de Queiroz – uma análise de gênero*. Monografia da Universidade Federal do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados, Fortaleza, 2013.

STEEN, Edla Van. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM: 1982.

TAMARU, Ângela Harumi. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. 2004. 288 p. (Doutorado em Literatura) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

VILALVA, Walnice Aparecida Matos. *Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro*. 2004. 193 p. (Doutorado em Literatura) – Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

VILLAÇA, Antônio Carlos. In QUEIROZ, Rachel de. João Miguel. 11 ed. São Paulo: Editora Siciliano, 1ª e 2ª orelhas, 2004.

Outras Referências

AGUIAR FILHO, Adonias. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. (org.) *Representações Performáticas Brasileiras: Teorias, práticas e outras interfaces*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2007.

ALVES, Maria da Penha Casado. *Andanças da Donzela Guerreira: Bradamante e Diadorim entre o oral e o escrito*. 2005. 357 p. (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP, 1993.

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

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

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

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

BARBOSA, Paulo Corrêa. *Almanaque Histórico Nísia Floresta: uma mulher à frente do seu tempo*. Brasília: Mercado Cultural, 2006.

BARROCA, Iara Christina Silva. *Figurações e ambiguidades do trágico: experiências constituintes do estilo na obra de Lya Luft*. 2011. 246 p. (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 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.

BORNHEIM, Gerd (org.). *Tradição, Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Funarte, 2007.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 13 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

BOXUS, Dominique. *Une étude d'orlanda, Roman belge francophone contemporain de Jacqueline Harpman*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. 169 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Acessível em [HTTP://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/3658](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/3658) Acesso em 23 agosto 2015.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1995, v.2.

BRASIL, Assis. *Jovita – missão trágica no Paraguai*. Rio de Janeiro: Notrya, 1994.

BUTLER, Judith P. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. 4ª. ed. São Paulo: Ática, 1986.

CAMPOS, Alex Sander Luiz. Maria Ribeiro e Ana Plácido no Capítulo das escritoras. *Anais do V Colóquio Mulheres em Letras*, 2013. Belo Horizonte: Fale/UFMG.

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

CASCUDO, Luís Câmara da. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2002.

CHASTENET, Jacques. *A vida de Elizabeth I da Inglaterra*. São Paulo: Círculo do livro, 1959.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1970, v. 5.

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

DAMATTA, Roberto Augusto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.

DELEMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUARTE, Eduardo. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2005.

DIDIER, Beatrice. *Le journal intime*. Paris: Preses Universitaires Françaises, 1976.

DICIONÁRIO de Nomes próprios. www.dicionarionomesproprios.com.br

DUARTE, Eduardo de Assis. Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso. In DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (orgs). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. v.1. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2002.

DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Alexandre (orgs.). *Falas do outro: literatura, gênero, etnicidade*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

DURANT, Gilbert. *O imaginário: ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de René Eve Levié. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

_____. *As estruturas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

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

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In ALEXANDRE, Marcos Antônio. (org.) *Representações Performáticas Brasileiras: Teorias, práticas e outras interfaces*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2007.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.

FARÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. 1978.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 141-188.

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

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

FLORESTA, Nísia. In DUARTE, Constância Lima. Nísia Floresta: a primeira feminista do Brasil. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2005.

FLÓREZ, Mercedes Arriaga. *Mi amor, mi juez – Alteridad Autobiográfica Femenina*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001.

FLÓREZ, Mercedes Arriaga (org.). *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*. Sevilla: Arcibel Editores, 2010.

_____. *Mujeres y mascararas*. Sevilla: Arcibel Editores, 2010.

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

_____. Metamorfoses da Donzela-Guerreira. *Revista Dialógica*, 2002. Disponível em <http://www.erevistas.csic.es> Acesso em 13 set. 2015.

GIOVANNI, Ricciardi. Entrevista. In *Biografia e Criação Literária*. Vol I. Escritores da Academia Brasileira de Letras. Niterói, RJ: ABL, 2008.

GRIECO, Agripino. Regionalistas e cidadãos. In *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

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

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOBBSAWM, Eric. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

HULET, Claude. *Brazilian literature*. Washington: Georgetown University Press, 1975, v. 3.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Imago, Rio de Janeiro: 1991.

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

LANDRIOT, Jean François Anne. A mulher forte. In CONFERÊNCIA FEITA ÀS SENHORAS DA ASSOCIAÇÃO DA CARIDADE, versão da 10ª edição francesa. Livraria Internacional, 1877. Disponível em: <<http://www.catolicostradicionais.com.br/2013/03/especial-mulher-forte-por-monsenhor.html>>. Acesso em 28 ago. 2014.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Portugal: Estampa, 1994.

LEITE, Miriam Moreira. (org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Pró-Memória, INL, 1984.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1971.

MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. In BELON, Antonio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias (orgs.). *Em diálogo: Estudos literários e linguísticos*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. In PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

MEICHES, Mauro Pergaminik. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

MELLO, José Roberto. *O cotidiano no imaginário medieval*. São Paulo: Contexto, 1992.

MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 2001.

MILL, John Stuart. *A sujeição das mulheres*. Tradução de Débora Ginza. São Paulo: Escala, 1998.

MUZART, Lupinacci Zahidé. *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000, v. 1.

_____. *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, v. 2.

_____. *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010, v. 3.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Vestígios da tradição judaica: Borges e outros rabinos*. 2001. 256 p. Faculdade de Letras/UFMG, Belo Horizonte, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

OLIMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Escala, 2006.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Saraiva, 1952.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. 3. ed. Tradução Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 168.

PERROT, Michelle; DUBY, Georges. *História das mulheres no Ocidente: Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007

_____. *O percurso do reconhecimento*. São Paulo: Loyola, 2006.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

PLATÃO, Fédon. *O Banquete ou do Amor*. Tradução de Cavalgante de Souza. São Paulo: Bertrand Brasil, 1991.

PRADA, Cecília. *A pena e o espartilho*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2010.

PRATT, Mary Louise. Mulher, literatura e irmandade nacional. In *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROSEMBERG, Fúlvia. Mulheres educadas e a educação de mulheres. In PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

ROSENFELD, Kathrin Holzemayr. *Filosofia & Literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHOLZE, Lia. A mulher na literatura: gênero e representação, p. 174- 181. In DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa. *Gênero e representação na Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 174-181. Coleção Mulher e Literatura, v. 2.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. *Dicionário Mulheres do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SCHWARTZMAN, Simon. A igreja e o Estado Novo: o Estatuto da Família. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 37, maio de 1981. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0100-15741981000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 31 out. 2013.

SCOTT, Ana Sílvia. O Caleidoscópio dos arranjos familiares. In PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.

SOIBET, Rachel. A conquista do espaço público. In PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012. p.218-238.

SOUZA, Angela Leite de. *Contos de fada: Grimm e a literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Lê, 1996.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In DEL PRIORE, Mary (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

VASCONCELOS, Agripa. *Sinhá Braba: romance do ciclo agropecuário nas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.

VASCONCELOS, Eliane. *Entre a agulha e a caneta: a mulher na obra de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Cátedra, 1994.

XAVIER, Elódia. Rachel de Queiroz: em busca da liberdade. In PIETRANI, Amélia Montechiari; GENS, Rosa Maria de Carvalho (Org.). *Diadorim: revista de estudos linguísticos e literários*, 2010, n 7.

XAVIER, Elódia. *Entre a agulha e a caneta: a mulher na obra de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

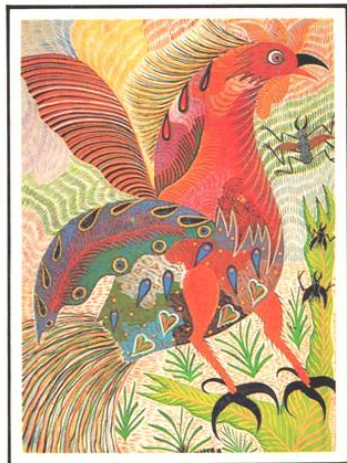
_____. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In. _____. *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

ZILBERMAN, R. & LAJOLO, M. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

Obra Reunida

RACHEL DE QUEIROZ



O GALO DE OURO A DONZELA E A MOURA TORTA

QUEIROZ, Rachel de. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, v. 3.

ANEXO

Este anexo contém os títulos das críticas acadêmicas produzidas sobre a obra de Rachel de Queiroz de 1988 a 2015. A organização das produções foi feita privilegiando o título dos romances ou a linha de pesquisa utilizada pelo autor.

Sobre *Dôra, Doralina*

ARAÚJO, Antônio Augusto Pessoa de. *Rachel de Queiroz – Dôra, Doralina: texto e contexto*. 1988. 150 p. (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de Brasília, Brasília, 1988.

OLIVEIRA, Maria Eveuma de. *Dôra, Doralina: caminhos e percalços da sua travessia*. 2013. 132 p. (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, UERN, 2013.

Sobre as protagonistas

BARBOSA, Maria de Lourdes Dias Leite. *Protagonistas de Rachel de Queiroz: caminhos e descaminhos*. 1997. 119 p. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, UFC, Brasil, 1997.

BARROCO, Rosely de Fátima Campello. *Alquimia da escritura: o processo de construção da protagonista no romance Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz*. 2004. 117 p. (Mestrado em Letras). Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil, 2004.

MORETZSOHN, Patrícia Coelho. *O Bacamarte de Rachel: Maria Moura, televisão e poder*. 2005. 112 p. (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC/RJ, Brasil, 2005.

SANTANA, Ana Ângela de Oliveira. *A memória na construção da personagem em Memorial de Maria Moura de Rachel de Queiroz*. 2008. 70 p. (Mestrado em Letras e Cultura). Universidade Federal da Paraíba, 2008.

Sobre Literatura Comparada

ARAGÃO, Cleudene de Oliveira. *Ceará e Galícia na Literatura: Os Fabuladores Artífices Raquel de Queiroz e Xosé Neira Vilas, Vidas Feitas de Terra, Mar e Palavra*. 1998. 126 p. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, UFC, Brasil, 1998.

FREIRE, Rosângela Vieira. *O Quinze e Os flagelos do vento leste*. 2000. 108 p. (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil, 2000.

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 p. (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2008.

HAI DUKE, Alessandro Andrade. *Chão Partido: Conceitos de espaço nos romances O Quinze de Rachel de Queiroz e A Bagaceira de José Américo de Almeida*. 2008. 125 p. (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil, 2008.

WIEDEMANN, Samuel Carlos. *Êxodo e miséria: uma leitura de Vinhas e Iras, Vidas Secas e O Quinze*. 2010. 140 p. (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, Brasil, 2010.

SCHLECHT, Cristiane de Vasconcellos. *Olhares divergentes: Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos*. 2010. 134 p. (Mestrado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil, 2010.

Sobre a obra infantil

MACIEL, Silvia Fernanda de Medeiros. *Nomes, tempos e lugares mágicos: leituras psicológicas dos livros infantis de Rachel de Queiroz*. 1999. 134 f. (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Brasil, 1999.

Sobre o O Memorial de Maria Moura

PEGINI, Claudia Bellanda. *Entre a Tradição e o Amor: o sentido da história a partir do conflito de discursos no romance Memorial de Maria Moura de Rachel de Queiroz*. 1999. 143 p. (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, UEL, Brasil, 1999.

COQUEIRO, Wilma dos Santos. *A Força Simbólica do Espaço Patriarcal em Rachel de Queiroz: Uma leitura dos romances Memorial de Maria Moura e Dôra, Doralina*. 2003. 122 p. (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, UEL, Brasil, 2003.

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 p. (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, 2005.

LANGARO, Jerri Antônio. *De Sinhazinha a Jagunça/de Senhorinha a Senhora: Uma leitura de Memorial de Maria Moura e Dôra, Doralina*. 2006. 190 f. (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, 2006.

GALLO, Marlene Maria. *A construção da mulher guerreira em Memorial de Maria Moura – do livro à minissérie*. 2007. 199 f. (Mestrado em Comunicação). Universidade de Marília, Marília, Brasil, 2007.

PEREIRA, Andrea Cristina Martins. *Recortes da obra Memorial de Maria Moura: o processo de (re)criação em cena*. 2008. 112 p. (Mestrado em Letras). Universidade Federal Fluminense, UFF, Brasil, 2008.

DAMASCENO, Adriana Arouk. *Estratégias ficcionais e resistência em Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz*. 2009. 84 p. (Mestrado em Letras). Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil, 2009.

ABREU, Laile Ribeiro de. *Memorial de Maria Moura: percurso crítico e representação da memória*. 2011. 111 p. (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras/UFMG, 2011.

SACHINSKI, Juliana Bezerra de Oliveira. *Figurações do mito da donzela-guerreira à luz da teoria do imaginário: um estudo do caso de Memorial de Maria Moura*. 2013. 75 p. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Mato Grosso, Campo Grande, Brasil, 2013.

Sobre a questão de gênero

FERREIRA, Helena Rodrigues de Oliveira Marques. *O círculo de três pontas - relações de gênero em As três Marias, Dôra, Doralina e Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz*. 2000. 133 p. (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, UNB, Brasil, 2000.

FHILADELFIO, Joana Alves. *Aprender com Rachel de Queiroz: gênero e Literatura traçando caminhos*. 2000. 154 p. (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil, 2000.

CARVALHO, Elair de. *O Feminino entre a tradição e a transgressão: Maria Moura de Rachel de Queiroz e Blimunda de José Saramago*. 2003. 111 p. (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 2003.

SARAIVA, Heloísa Gomes. *As pedras do caminho: a ficção de Rachel de Queiroz e sua trajetória*. 1992. 156 p. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 1992.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *Ideologia e contra ideologia na obra de Rachel de Queiroz*. 1973. 117 p. (Dissertação Mestrado em Literatura Brasileira). Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1973.

SOUZA, Patrícia Alcântara de. *Marias de Rachel de Queiroz: percursos femininos em O Quinze, As Três Marias e Dôra, Doralina*. 2009. 145 p. (Mestrado em Letras e Linguística). Universidade Federal de Goiás, UFG, Brasil, 2009.

MANERA, Giulia. *Raconter le féminin. De Conceição à Maria Moura, la représentation du féminin dans l'oeuvre de Rachel de Queiroz*. 2011. 267 p. (Mestrado em master langues littératures civilisation romanes). Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris Ouest, França, 2011.

De outras áreas do conhecimento

NÓBREGA, Lana Mara Andrade. *Literatura e Psicologia Ambiental: uma análise do livro Memorial de Maria Moura a partir da relação pessoa-ambiente*. 2008. 178 p. (Mestrado em Psicologia). Universidade de Fortaleza, UNIFOR, Brasil, 2003.

SILVA, Cristina Maria da. *Entre Exílios, Veredas e Aventuras: O Romance da Vida Social em Rachel de Queiroz*. 2005. 176 p. (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, Brasil, 2005.

GOMES, Maria José Pereira. *Língua, Sujeito e Enunciação em "Memorial de Maria Moura": Deslizamentos Metonímicos e Metafóricos*. 2009. 132 p. (Mestrado Ciências da Linguagem). Universidade Católica de Pernambuco, Recife, Brasil, 2009.

SOUSA, Suelen Maria Mariano de. *A Realização de um Imaginário sobre a Seca de 1915 a partir do Romance de Rachel de Queiroz*. 2009. 115 f. (Mestrado em História Social da Cultura). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil, 2009.

MACEDO, André Barbosa de. *De "romancistas do Nordeste" a "2ª fase da prosa modernista": um processo de canonização literário-escolar em livros didáticos de Português*. 2010. 259 f. (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação da USP, São Paulo, Brasil, 2010.

SILVA, Joana Angélica de Souza. *Álbum de Leitura de Rachel de Queiroz*. 2011. 101 p. (Mestrado em Letras: Linguística). Universidade Federal do Pará, UFPA, Brasil, 2011.

GUERELLUS, Natália de Santanna. *Rachel de Queiroz: Regra e Exceção (1910-1945)*. 2011. 175 p. (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, UFF, Brasil, 2011.

JÚNIOR LEITÃO, Artur Monteiro. *As Imagens do Sertão na Literatura Nacional: O Projeto da Modernização na Formação Territorial Brasileira a Partir dos Romances Regionalistas da Geração de 1930*. 2012. 397 p. (Mestrado em Geografia). Universidade Federal de Uberlândia, Brasil, 2012.

Sobre as crônicas

SILVA, Ana Roza da. *Rachel de Queiroz cronista: um exame de aspectos literários e linguísticos de sua “Última Página” em O Cruzeiro*. 2006. 114 p. (Mestrado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil, 2006.

FIGUEIREDO, Adriana Giarola Ferraz. *Entre os dias e os anos: leitura das crônicas de Rachel de Queiroz*. 2007. 171 p. (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil, 2007.

Sobre O QUINZE

FURTADO, Clecia Maria Nobrega Marinho. *Expressões de Fala em O Quinze, de Rachel de Queiroz: uma análise léxico-semântica*. 2006. 122 p. (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, UFPB, Brasil, 2006.

REZENDE, Celia Luiza de Melo. *O Quinze, de Rachel de Queiroz: A luz da crítica Literária sociológica*. 2011. 145 p. (Mestrado em Literatura Brasileira). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2011.

TESES:

Sobre As Três Marias

MENDES, Marlene Carmelinda Gomes. *Edição crítica em uma perspectiva genética de As Três Marias de Rachel de Queiroz*. 1996. 211 F. (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 1996.

Sobre a questão de gênero

TAMARU, Angela Harumi. *A Construção Literária da Mulher Nordestina em Rachel de Queiroz*. 2004. 188 f. (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil, 2004.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. *O artesanato de si: uma leitura do devir matriarcal a partir de Rachel de Queiroz*. 2008. 216 f. (Doutorado em Letras e Lingüística). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil, 2008.

AMBROSOLI, Silvana dos Santos. *Marialva em palavras e imagens: criação e recriação*. 2010, 125 f. (Doutorado em Letras). Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil, 2010.

MORAES, Jorge Luiz Marques. *Espacialidade e condição feminina: estudo de confinamentos e deslocamentos*. 2013. 265 f. (Doutorado em Letras Vernáculas) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 2013.

RIBEIRO, Lilian Adriane. *La voz femenina en la narrativa de Rachel de Queiroz: análisis autobiográfico*. 2013. 517 f. (Doutorado em Letras) – Universidad de Sevilla, Sevilla, Espanha, 2013.

Sobre O Memorial de Maria Moura:

BATISTA, Edilene Ribeiro. *A desconstrução do mito da donzela-guerreira na Literatura Brasileira*. 2004. 187 f. (Doutorado em Teoria Literária). Universidade de Brasília – UnB, Brasília, Brasil, 2004.

Sobre Literatura Comparada:

RIBEIRO, Alceu Leite. *A oralidade em Chiquinho de Baltasar Lopes e O quinze de Rachel de Queirós*. 2005. 234 F. (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 2005.

PACHECO, Antonio Carlos de Miranda. *Personagens em construção no Memorial de Maria Moura: estudo da gênese do Beato Romano*. 2007. 117 f. (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal Fluminense, UFF, Brasil, 2007.

VILALVA, Walnice Aparecida Matos. *Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro*. 2007. 193 f. (Doutorado em Letras). UNICAMP, Campinas, Brasil, 2007.

SACRAMENTO, Adriana Rodrigues. *A culinária de sentidos: corpo e memória na Literatura Contemporânea*. 2009. 279 f. (Doutorado em Teoria Literária). Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2009.

MEDEIROS, Lígia Regina Calado de. *Mulher, Mulheres: tateando o selvagem em personagens de Rachel de Queiroz e Clarice Lispector*. 2010. 276 p.. (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil, 2010.

SANTOS, Josélia Rocha dos. *Variações sobre o mesmo tema: a relação mãe e filha no imaginário das escritoras Júlia Lopes de Almeida, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Livia Garcia-Roza*. 2011. 199 p. (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Brasil, 2011.

MELLO, Marisa Schincariol de. *Como se faz um clássico da literatura brasileira? Análise da consagração literária de Erico Verissimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz (1930-2012)*. 2012. 223 p. (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, UFF, Brasil, 2012.

De outras áreas do conhecimento:

FANINI, Michele Asmar. *Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)*. 2009. 387 p. (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 2009.

SOUZA, Carlos Alberto de. *A linguagem regional-popular na obra romanesca de Rachel de Queiroz*. 2013. 256 f. (Doutorado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, UFC, 2013.

MEYER, Lana Mara Andrade Nóbrega. *Problemas de Gênero: resistências e transgressões das Marias de Rachel de Queiroz*. 2015. 157 p. (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Ciências e Letras – INESP/ Campus de Araraquara, 2015.

Sobre as crônicas:

CUNHA, Cecília Maria. *Vivência em retalhos: um ensaio sobre a crônica de Rachel de Queiroz nas páginas de O Cruzeiro (1950)*. 2011. 375 p. (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, 2011.

FIGUEIREDO, Adriana Giarola Ferraz. *Os domínios da intimidade: o público e o privado nas crônicas de Rachel de Queiroz*. 2013. 300 p. (Doutorado em Letras) Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Brasil, 2013.