

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS

O CÍRCULO DE TRÊS PONTAS

**RELAÇÕES DE GÊNERO EM *AS TRÊS MARIAS, DÓRA, DORALINA E
MEMORIAL DE MARIA MOURA*, DE RACHEL DE QUEIROZ**

Helena Rodrigues de Oliveira

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O CÍRCULO DE TRÊS PONTAS

**AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM *AS TRÊS MARIAS, DÓRA, DORALINA E
MEMORIAL DE MARIA MOURA*, DE RACHEL DE QUEIROZ**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

O CÍRCULO DE TRÊS PONTAS
AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM *AS TRÊS MARIAS*, *DÔRA*, *DORALINA* E
MEMORIAL DE MARIA MOURA, DE RACHEL DE QUEIROZ

Helena Rodrigues de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cristina Maria Teixeira Stevens.

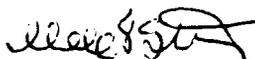
Brasília – DF
2000

O CÍRCULO DE TRÊS PONTAS
AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM *AS TRÊS MARIAS*, *DÔRA*, *DORALINA* E
MEMORIAL DE MARIA MOURA, DE RACHEL DE QUEIROZ

Helena Rodrigues de Oliveira

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DE PROGRAMAS
DE PÓS-GRADUAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA COMO
PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM LITERATURA BRASILEIRA.

Aprovada por:



Prof.^a Dr.^a Cristina Maria Teixeira Stevens
(Orientadora)



Prof.^a Dr.^a M.^a Angélica B. G. Madeira
(membro)



Prof.^a Dr.^a Hilda Orquídea Hartmann Lontra
(membro)

Prof. Dr. Almir de Campos Bruneti
(suplente)

Dedicatória

A Rachel de Queiroz,
por seu nonagésimo aniversário
e por tanta dedicação às letras brasileiras.

Agradecimentos

À CAPES pelo apoio financeiro concedido por meio de bolsa de estudo para a realização do trabalho.

À professora Cristina Stevens, orientadora sagaz e paciente.

À professora Lúcia Sander por *indicar o caminho das pedras*.

Às professoras Regina Dalcastagné (UnB) e Eliane Campelo (FURGS) pelos importantes comentários.

À professora Joanna Courteau (Iowa State University) por ceder-me textos de inestimável valor.

A Dora Duarte por sua dedicação e seu incansável apoio.

A Adelaide Miranda por todas as indicações.

A Leticia, secretária de Rachel de Queiroz, pela consideração e gentileza.

A Rachel de Queiroz pela delicadeza e disponibilidade.

A Conceição R. B. da Costa pela revisão do texto.

A minha mãe, Maria Nazareth, e a meu pai, Francisco Oliveira, pelos incentivos e apoio incondicionais durante toda minha vida acadêmica.

E, *last, but not least*, a todos/as os/as colegas, professores/as e familiares que me acompanharam nessa árdua caminhada em busca do aperfeiçoamento.

Sumário

Resumo	5
Abstract	6
Introdução	7
Capítulo I – Marco Zero	
1.1 Raquel de Queiroz: vida	12
1.2 Raquel de Queiroz: obras	14
1.2.1 <i>O quinze</i>	14
1.2.2 <i>João Miguel</i>	20
1.2.3 <i>Caminho de pedras</i>	27
1.2.4 <i>O galo de ouro</i>	36
1.3 Amarrando as pontas	47
Capítulo II – Máscaras	
2.1 Autor, narrador etc: o narrar e sua teorização	50
2.2 A história de uma vida: a narração em <i>As três Marias</i>	54
2.3 Circunferência: a narração em <i>Dôra, Doralina</i>	60
2.4 A narração multifocal de <i>Memorial de Maria Moura</i>	64
Capítulo III – Vozes do silêncio	
3.1 Pessoas e personagens: algumas palavras	68
3.2 Estudo das personagens em <i>As três Marias</i> : calma e tormenta	69
3.3 Estudo das personagens em <i>Dôra, Doralina</i> : a unidade de três	81
3.4 Estudo das personagens em <i>Memorial de Maria Moura</i> : veredas	95
Conclusão	109
Bibliografia	118
Anexo	122

Resumo

Neste trabalho, analiso os sete romances de Rachel de Queiroz, concentrando-me nas representações ficcionais de mulheres e na instância narrativa de três deles conforme os critérios descritos abaixo. Para tanto, utilizei os estudos de gênero desenvolvidos a partir da Teoria e Crítica Feminista. Pretendo esclarecer os seguintes aspectos: de que maneira a escritora explora a posição da mulher na sociedade, como elabora as relações de gênero nos escritos e quais as consequências desse posicionamento.

Agrupei as obras em dois conjuntos segundo a forma de considerá-los nesse estudo: romances iniciais ou periféricos, porque a problemática relativa às mulheres ainda não representa o foco analítico da escritora, mesmo que as personagens femininas adquiram destaque nas obras; e romances básicos ou principais, pois nessas obras a autora concentra sua análise em figuras de mulheres, algo evidenciado a partir do título. A partir disso, desenvolvi o estudo em três capítulos, de modo que o primeiro trata das obras iniciais, o segundo, da narração nos romances básicos e o terceiro, das personagens femininas desses romances.

Ao longo das análises, constato que a escritora criou figuras de mulheres ousadas e questionadoras desde sua primeira obra. Essa criação iniciou-se de modo discreto até atingir a transgressão plena dos papéis estereotipados, resultando, ao meu ver, em valiosa contribuição para a construção de uma nova imagem da mulher dentro da literatura brasileira.

Abstract

This research intends to analyse the seven novels written by Rachel de Queiroz, with emphasis on her women fictional characters and her narrative techniques in three novels according to the rules in the next paragraph. The theoretical basis for the present study comes from Feminist Theory and Criticism. I want to investigate the following points: how the writer explores the social position of the woman, how she develops gender relationships in her writing and what are the consequences of this posture.

I organized the books in two groups according to my view about them in this research: initial or peripheral novels, because the issues concerning women do not constitute the main focus of the writer; and basic or main novels, because in these books the writer does emphasize women figures, something shown in the titles. From this structure, I organized the research in three chapters, in a way that the first deals with the initial books, the second deals with the narration in the main novels and the third deals with female characters in these novels.

During the research, I could see that the writer has created daring, strong and intelligent women figures since her first book. The creation of these female characters begins in a soft way until it gets into the complete transgression of stereotyped notions, resulting, in my opinion, as an important contribution to the formation of a new image of the woman in Brazilian literature.

INTRODUÇÃO

Introdução

A obra de Rachel de Queiroz é expressiva: romances, crônicas, teatro, artigos para jornais, traduções, obras para crianças. Em contrapartida, acredito que a apreciação crítica dessa vasta produção não tem sido suficiente. Os estudos sobre a escritora e sua obra iniciaram-se desde seu ingresso na cena literária brasileira, ou seja, com a publicação de *O quinze*. Porém, o impacto dessa obra, paradoxalmente, parece ter prejudicado a avaliação crítica do restante da produção raqueliana. Ainda hoje, em alguns livros didáticos, a autora é vista apenas como participante do ciclo nordestino da segunda geração modernista; menciona-se seu primeiro romance e observa-se a maturidade do enredo em contraposição à juventude da escritora. Em seguida, *João Miguel* também merece algum comentário. A apreciação de sua produção literária não vai muito além disso.

Nesse contexto, gostaria de destacar a observação de Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, volume 5, que atesta como temática principal de Rachel de Queiroz a posição da mulher na sociedade e confere ao romance *As três Marias* o título de obra-prima da autora, bem como uma das mais significativas obras do Modernismo. Igualmente relevante é o estudo de Fred Ellison, da Universidade da Califórnia, cujo exemplar pesquisado data de 1954, abrangendo os três romances publicados até então e destacando, também, a figura feminina¹ nos escritos raquelianos. Causa-me surpresa que a crítica brasileira tenha adiado tanto essa abordagem da produção da escritora cearense.

Portanto, nesta dissertação pretendo contribuir com um estudo das figuras de mulheres presentes nos sete romances publicados, concentrando-me em três deles devido a critérios explicitados adiante. Embora essas obras constituam vasto material para análise, pretendo restringir meu trabalho a um estudo das personagens femininas e da problemática do foco narrativo a fim de esclarecer os seguintes pontos: de que maneira a escritora explora a posição da mulher na sociedade, como elabora as relações de gênero nos escritos e quais as consequências desse posicionamento. Devido à natureza essencialmente diacrônica desse estudo, acompanho também as mudanças de tratamento promovidas pela

¹ Várias críticas e teóricas debateram a especificidade dos termos *feminino*, *feminista* e “*fêmeo*” (*female*). De forma geral, o primeiro enquadra-se em estereótipos culturalmente definidos, o segundo refere-se a um posicionamento político-ideológico e o terceiro relaciona-se ao sexo biológico. Entretanto, optei por utilizar o termo *feminino* neste trabalho, destituindo-o do referido sentido e considerando-o mero determinante (adjetivo) do termo a que se refere.

escritora na representação de personagens femininas, imaginando que essas modificações são significativas para a construção da imagem de uma nova mulher dentro da literatura.

A discussão a respeito da existência ou não de uma escrita de mulheres tem sido intensa. Já se tentou reunir características específicas desta escrita, como oralidade, fragmentação da linguagem, inovação de vocabulário, sintaxe fluida, entre outros. Todavia, percebo que a produção literária de homens e mulheres algumas vezes apresenta um conjunto de características comuns a toda a produção contemporânea (considerando-se a periodização literária vigente para a literatura brasileira). É conhecido o espanto do escritor Graciliano Ramos, ao entrar em contato com o primeiro romance de Rachel de Queiroz, chegando a afirmar que parecia obra de homem devido ao despojamento e à objetividade do texto. Isso oferece a possibilidade de achar que mulheres deveriam expressar-se justamente com características opostas àquelas.

Acredito que há diferenças específicas em obras produzidas por mulheres que podem ser detectadas e analisadas, entre outros meios, pelo foco narrativo. Essa especificidade deve-se à imposição de certos papéis ditados pela estrutura patriarcal da sociedade. Entretanto, é preciso ter cautela a fim de que não seja criado um verdadeiro gueto dentro da literatura e das artes em geral, pois, de certa maneira, isso representaria a discriminação de toda essa produção. Certamente, o ponto fulcral consiste na conscientização quanto à existência concreta da imposição desses papéis e na luta para eliminá-la ou, ao menos, desconstruí-la. É fato que as mulheres (bem como diversos outros segmentos sociais) foram obrigadas a silenciarem suas vozes por longo período, algo que reforça a necessidade de estudo atento de sua expressão.

A análise promovida nessa dissertação tem como base teórica os estudos das relações de gênero, os quais devem seu surgimento aos questionamentos desenvolvidos pela Teoria e Crítica Feminista, desenvolvida sobretudo a partir dos anos 70. Nesse contexto, a categoria gênero não se refere apenas à oposição dos conceitos de masculino e feminino, mas também, e acima de tudo, às relações de poder envolvidas nas construções desses conceitos e de suas características. Saliento a discriminação da mulher em todos os âmbitos da vivência pública e particular como uma consequência dessa oposição.

Apesar de Rachel de Queiroz ter sido considerada conservadora e antifeminista, creio que sua obra contraria todas essas afirmações e surpreende o/a leitor/a atento/a quanto às questões de gênero. E mesmo em ações de seu dia-a-dia a escritora contradiz esse estereótipo criado em torno dela.

Para evidenciar o embasamento teórico adotado para atingir a meta traçada, desenvolvo a seguir observações a respeito de um texto da teórica e crítica Elaine Showalter. Conforme ela afirma, “as teorias da escrita das mulheres (...) fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, lingüístico, psicanalítico e cultural. (...). Eles se sobrepõem e são mais ou menos seqüenciais, no sentido de que cada um incorpora o anterior”². Certamente essa não consiste na única forma de divisão existente, porém, adequa-se particularmente aos princípios e interesses da dissertação.

De acordo com a estudiosa, a teoria cultural consegue englobar as três vertentes anteriores, pois todas, em maior ou menor escala, sofrem influência ou mesmo são determinadas por construções culturais. A teoria não massifica as mulheres, isto é, não congrega todas elas em um conjunto homogêneo; pelo contrário, reconhece as particularidades de classe, raça, nacionalidade e história. Entretanto, é visível que o gênero consiste no denominador comum para a constituição de um coletivo específico.

Várias hipóteses têm sido formuladas – sobretudo nas áreas da Antropologia, Sociologia e História – no intuito de esclarecer se há e o que seria uma cultura de mulheres. Não posso afirmar que exista um consenso quanto a esse conceito; no entanto, a experiência das mulheres é construída de forma biológica e culturalmente diversa da dos homens, de modo que precisa de paradigmas adequados para sua compreensão e valoração.

Showalter, então, redireciona alguns conceitos dos estudos de Shirley e Edwin Ardener, antropólogos ingleses, para analisar a produção literária de mulheres. De acordo com esse último, “as mulheres constituem um grupo silenciado”³, cuja cultura sobrepõe-se, mas não é contida totalmente pela cultura androcêntrica dominante, pois esta abriga modelos inadequados para analisar aquela.

Conforme afirma Showalter, o termo *silenciado* traz à tona problemas ligados à linguagem e ao poder, pois um grupo silenciado não tem acesso a formas e estruturas que permitem articulação de crenças e idéias por ele formuladas, ao passo que o grupo dominante as detém. Desse modo, se as mulheres quiserem ter acesso ao poder da palavra, precisam subordinar-se à ordem dominante.

Assim, existiria um espaço cultural fora dos limites da cultura dominante; esse espaço foi denominado de *zona/território selvagem* por Edwin Ardener, termo também adotado por Showalter. Entretanto, vale ressaltar que a teoria cultural propõe-se a

² SHOWALTER, E. "A crítica feminista no território selvagem" in *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, p. 31.

³ Id., p. 47.

considerar os vários aspectos da vivência das mulheres incluídos no contexto social, e não confiná-las à margem da cultura geral. A mulher escritora não consegue furtar-se totalmente a reproduzir, de alguma forma, a ordem dominante. Sua escrita consiste em um discurso ambivalente, ou seja, tanto expressa a zona selvagem, o silenciado, quanto a ordem dominante.

Ao meu ver, o que de fato importa no desenvolvimento das relações de gênero é que “cada passo dado em direção à definição da escrita das mulheres é (...) um passo em direção à autocompreensão; cada avaliação de uma cultura literária e de uma tradição literária femininas tem uma significação paralela para nosso lugar na história e na tradição crítica.”⁴

Como afirmou a escritora Lygia Fagundes Telles: “Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos”⁵. Em outras palavras, as mulheres estão abandonando a condição de objeto (passiva) para conquistarem a posição de sujeito (ativa). Acredito que uma das maneiras de concretizar essa mudança, sobretudo em relação à literatura, é a opção pelo foco narrativo de primeira pessoa – mais propício ao relato de experiências íntimas e reflexões – em detrimento da onisciência – relacionada ao distanciamento e à padronização.

No que se refere à análise das personagens, ressalto que seu estudo não será realizado tão somente por meio de classificações segundo o modelo estruturalista. Mesmo porque existem inúmeras teorias destinadas a analisar esse elemento da narrativa, não sendo nenhuma delas completa e inquestionável. Meu objetivo é observar as representações de mulheres nos romances sob o enfoque de gênero. Esse objetivo encontra respaldo na seguinte afirmação de Antonio Candido: “No meio [dos três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico], avulta a personagem, que representa a possibilidade de *adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc*”⁶.

A instância da narração segue a mesma diretriz, ou seja, não aplico uma determinada forma de análise, mas sim um conjunto de conceitos que pretende identificar a importância da posição adotada pelo/a narrador/a na apresentação das personagens, sobretudo as femininas. É interessante adiantar que até mesmo em romances escritos em

⁴ Id., p. 50.

⁵ TELLES, L. F. cit. in COELHO, N. N. *Literatura feminina no Brasil contemporâneo*, p. 14.

⁶ CANDIDO, A. et al. "A personagem do romance", in *A personagem de ficção*, p. 54. Grifos meus.

terceira pessoa ocorre o fenômeno subjetivo do chamado discurso indireto livre, ou seja, momentos em que reflexões de personagens mesclam-se às do/a narrador/a.

Desse modo, toda a pesquisa utilizará conceitos já sedimentados, porém com a inovação do olhar balizado pelas evidências das relações de gênero.

Dividi os sete romances em dois grupos de acordo com a forma de considerá-los neste estudo. O primeiro é formado pelos romances *O quinze*, *João Miguel*, *Caminho de pedras* e *O galo de ouro*, os quais considero romances iniciais ou periféricos, porque a problemática relativa às mulheres ainda não representa o foco analítico da escritora, mesmo que as personagens femininas adquiram destaque nas obras. O segundo grupo é constituído por *As três Marias*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*. Julgo que nessas obras a autora concentra sua análise em figuras de mulheres, o que é evidenciado a partir do título. Por isso denominei-as obras básicas ou principais, privilegiando-as no estudo.

A dissertação estrutura-se em três capítulos. O primeiro apresenta sucinta história da vida de Rachel de Queiroz, seguida de breve análise dos romances iniciais. Ao final, alguns pontos comuns entre essas obras são enfatizados e discutidos.

O segundo capítulo é dedicado exclusivamente ao estudo da narração nas obras básicas. É interessante destacar três aspectos evidentes nesses romances: primeiro, todos possuem narradoras-personagens, algo recorrente nas obras de mulheres; segundo, todos apresentam final aberto, isto é, não se sabe exatamente o destino das personagens; terceiro, todas as protagonistas enfrentam uma travessia, uma aprendizagem que se inicia com a saída de casa (espaço privado), desenvolve-se em vários locais (espaço público) e fecha-se com o retorno ao ponto de partida (espaço privado), ocasião em que se mostram transformadas. Tem-se, então, um círculo, o qual é mais denso e evidente nos três romances principais, representando o processo de amadurecimento gradual por que passam as personagens em cada obra.

O terceiro capítulo trata das personagens desses três romances, especialmente as figuras de mulheres, destacando determinados pontos da narrativa a fim de alcançar os objetivos traçados.

Não pretendo ter esgotado a leitura das obras de Rachel de Queiroz sob a ótica das relações de gênero em minha pesquisa. A própria extensão do estudo impunha fronteiras. Minha meta é que se abram novos horizontes para futuras explorações de obra tão rica e significativa.

CAPÍTULO I

MARCO ZERO

1.1 Rachel de Queiroz: vida

No dia 17 de novembro de 1910, em Fortaleza, nasce a primogênita de Clotilde Franklin e Daniel de Queiroz; para a literatura, surge um fenômeno, pois Rachel de Queiroz irromperia no cenário literário aos dezenove anos com uma obra que impressionaria grandes nomes da área. Até os três anos, ela viveu entre sua cidade natal e a Fazenda do Junco, próxima a Quixadá, município no qual ainda encontra refúgio. As primeiras instruções formais foram ministradas pelo próprio pai quando a escritora encontrava-se em torno dos cinco anos de idade. E nessa mesma época ela acompanhou a constante migração familiar devido à seca de 1915, a qual serviria de matéria-prima para seu romance de estréia – *O quinze*.

Rachel de Queiroz sempre destaca o fato de seus pais terem sido pessoas cultas como algo fundamental para toda sua trajetória de vida. Sua mãe, por exemplo, orientava suas leituras, tanto no que se referia à literatura nacional quanto à estrangeira, além de ser interlocutora fiel sempre que solicitada. Outros membros da família também eram bastante ligados à cultura e ao conhecimento, o que facilitava sua relação com a escrita, mas ao mesmo tempo exigia-lhe maior responsabilidade. Aos quinze anos, a escritora concluiu o curso normal no Colégio Imaculada Conceição, para onde seguiu por insistência de uma avó. Após isso, tornou-se autodidata.

Em 1927, escreveu para o jornal *O Ceará* sob o pseudônimo Rita de Queluz, o que lhe valeria um convite para colaborar no periódico. Nele, organizou a página de literatura e assim começou sua trajetória jornalística, o que faz com que ela afirme ser mais repórter que escritora. É curioso observar que o uso de pseudônimos, por vezes masculinos, é recorrente na produção de obras de mulheres. Essa atitude demonstra, sobretudo, o desejo de legitimação, de valorização da obra, porém reflete também o temor que as mulheres possuem de marcarem ostensivamente seu lugar no espaço público. Embora em Raquel de Queiroz o fenômeno tenha sido efêmero, pode-se tomá-lo como significativo, uma vez que ela era cercada de prestígio e não deveria conhecer grandes impedimentos, o que pode ser confirmado em sua biografia, *Tantos anos*¹, escrita em parceria com a irmã mais nova, Maria Luíza.

¹ QUEIROZ, R. de & QUEIROZ, M.^a. L. *Tantos anos*, 1998.

O quinze, como foi dito, causou impacto quando chegou ao Rio de Janeiro em 1930, arrancando crítica favorável de Augusto Frederico Schmidt e Mário de Andrade e arrebatando o Prêmio Graça Aranha. No ano seguinte, a escritora entra em contato com o Partido Comunista e auxilia na fundação do segmento cearense daquele partido com militância empenhada.

Casou-se em 1932 com José Auto da Cruz Oliveira, tendo uma filha no ano seguinte, mas que viria a falecer dois anos depois. É interessante observar que em 1937, tenha lugar a morte de uma criança – o Guri – no romance *Caminho de pedras*, talvez num processo catártico. No mesmo ano do casamento, rompeu com o PC porque sua diretoria censurou a obra *João Miguel*. A essa altura a escritora já simpatizava com grupos trotskistas; essa militância viria a render-lhe breve período de prisão durante o Estado Novo.

Enfrentando o preconceito da época, separa-se do marido sete anos depois de casada e, em 1940, vai morar com Oyama de Macedo. Convivem até 1982, ano em que ele falece.

Embora Rachel de Queiroz apresente vasta obra, ela não chega a ser unanimemente reconhecida, talvez por seu posicionamento na época do golpe militar de 1964. Segundo a própria escritora, ela não conspirou junto dos militares (o general Castelo Branco era seu parente), porém apoiou a ação devido ao fato de encontrar no presidente Jango um continuador de Getúlio Vargas e por consideração ao general. Com a saída de Castelo Branco do governo, ela retira o apoio aos militares – chamados *de linha dura* – e adota postura de oposição, mas sem o vigor de outras épocas. Torna-se uma doce anarquista, -conforme ela mesma diz.

Anos depois, em 1977, tornou-se a primeira mulher imortal ao ingressar na Academia Brasileira de Letras. Ocupa a cadeira número 5, fundada por Raimundo Correa e que tem como patrono Bernardo Guimarães.

Atualmente continua colaborando com crônicas para o jornal o *Estado de S. Paulo*, o qual repassa-as a outros periódicos. Segundo informações em uma recente entrevista², Rachel de Queiroz lança ainda em 2000 um livro de receitas – *Receitas do Não me Deixes* – a fim de registrar tesouros culinários aliados a recordações do período da infância.

² Isto É, n.º. 1597 de 10/5/2000, pp. 132-3.

1.2 – Rachel de Queiroz: obras

De acordo com minha proposta de trabalho, segue um conjunto de análise e interpretação dos romances básicos de Rachel de Queiroz.

1.2.1 *O quinze*

O primeiro romance de Rachel de Queiroz surgiu em uma conturbada fase da história nacional. O mundo ainda se recuperava dos danos causados pela Primeira Guerra Mundial, dentre eles o *crack* da Bolsa de Nova Iorque. O Brasil via-se agitado com o Tenentismo e a Coluna Prestes, além de outros movimentos, numa crise da política do café-com-leite, isto é, a alternância de candidatos mineiros e paulistas à Presidência. Justamente em 1930, ano da publicação do romance, irrompe a figura de Getúlio Vargas às voltas com o governo brasileiro. Em 1932, ocorre a Revolução Paulista e, finalmente, em 1937, instaura-se a tensão do Estado Novo.

As raízes da obra estavam em 1915 – ano em que uma das mais rigorosas secas atingiram o estado do Ceará –, mas a objetividade e a simplicidade do enredo exibem em nível nacional que esse era um problema constante da região, o que não deixa de lembrar a dicotomia litoral *versus* sertão trabalhada desde Euclides da Cunha. Porém, destoando parcialmente da tradição de se considerar a obra como pertencente ao ciclo nordestino da seca, o crítico Afrânio Coutinho destaca: “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”³. Assim, em meio à instabilidade política do momento de sua publicação, o romance apontava uma nova perspectiva para as letras nacionais, as quais haviam passado por revolucionário processo de transformação oito anos antes, durante a Semana de Arte Moderna, e precisavam reorganizar-se para seguir novo rumo.

Em *O quinze*, existem diversas figuras de mulheres, mas a que centraliza a obra é Conceição, uma vez que ela interliga os diversos quadros que compõem o romance. A título de fornecer uma visão panorâmica do enredo, apresento uma síntese.

A história ocorre durante a seca de 1915, no sertão do estado do Ceará. No texto, apresentam-se três tipos de atitudes possíveis em tal situação: a retirada de famílias abastadas, deixando tudo a perder; a retirada de famílias pobres, em sua maioria trabalhadores dispensados das fazendas, a pé, ao longo do sertão; e a resistência de alguns

³ COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*, p. 219.

proprietários que resolvem enfrentar a seca até o fim. O primeiro tipo pode ser identificado com Conceição e dona Maroca; o segundo, com a família de Chico Bento; e o último, com Vicente, primo de Conceição. Cada segmento enfrenta situações peculiares, até que a chuva finalmente chega e dá novo alento para os que ficaram.

Indiscutivelmente, a questão social, envolvendo relações de poder entre classes, constitui um dos principais temas do romance. Mas paralela a esse e de mesma relevância, desenvolve-se a discussão da problemática das mulheres.

A primeira figura que se destaca é a da matriarca. Dona Inácia, avó de Conceição, é viúva e assume a direção da propriedade. Submete-se totalmente à fé, apegando-se a santos e a Deus para manter-se na fazenda embora soubesse que nada deteria a seca. Mostra-se defensora de valores sociais tradicionais para as mulheres ao sustentar a necessidade de casamento, por exemplo, enquanto Conceição revela-se contrária a esse: “[Conceição] dizia alegremente que nascera solteirona. Ouvindo isso, a avó encolhia os ombros e sentenciava que mulher que não casa é um aleijão...”⁴.

Outra matriarca é a mãe de Vicente. Embora não seja viúva, revela-se figura forte dentro da família, permanecendo como ponto de apoio de todo o núcleo familiar. Esse papel, no entanto, não parece satisfatório, pois uma certa melancolia torna-se perceptível em suas atitudes, sobretudo por ser bastante apegada aos filhos, como se estes tivessem assumido o lugar de sua própria vida, ou seja, anula-se como mulher e mergulha na maternidade. Tenta mantê-los próximos a si de qualquer forma. Quando um dos filhos forma-se em Direito e parte para longe, ela concentra todo seu desvelo e afeto na figura de Vicente. Sua inclusão entre as matriarcas não se deve, assim, ao fato de ser a detentora do poder dentro da casa, mas ao de controlar os filhos, exaltando ao máximo sua missão de mãe.

As retirantes constituem outra figura de destaque nessa obra: Cordulina, esposa de Chico Bento, e Mocinha, irmã dela. Cordulina é a figura que mais se aproxima dos papéis tradicionalmente delineados para mulheres, considerando-se a construção do papel feminino na sociedade; seu espaço é reduzido ao exclusivamente doméstico. Quando o marido avisa que a família irá tentar a sorte em outro lugar, ela argumenta, em meio a lágrimas, que ali era o chão deles, que já estavam ambientados. No entanto, Chico não desiste de seu intento e Cordulina cala-se. Em seguida, levanta-se de madrugada para cuidar dos filhos e dirige-se à cozinha para preparar o café. Enquanto isso, o marido divaga

⁴ QUEIROZ, R. *O quinze*, p. 10.

ou dá ordens às crianças. Como não conseguem passagens de trem, pois famílias abastadas e seus protegidos ocupavam as vagas antecipadamente, começam a terrível retirada a pé. Nela, Cordulina mantém-se firme, tentando prover a família da melhor maneira possível, mesmo vendo um filho morrer e outro desaparecer.

Mocinha, irmã de Cordulina, é descrita como melindrosa: “Mocinha, de vestido engomado, também levava sua trouxa debaixo do braço, e na mão, os chinelos vermelhos de ir à missa”⁵. Além disso, percebe-se que não fazia questão de ficar, não se mostrava apegada àquela vida como Cordulina. Na estrada, a família reconhece uma das reses soltas a mando de dona Maroca e todos se emocionam, exceto Mocinha, que a olha com indiferença. Entretanto a dura marcha quebra seu orgulho. Próximo à estação de trem, ela encontra um serviço doméstico e aparta-se dos outros. Ao ser questionada pela irmã a respeito dessa decisão, responde: “Quem não tem pai nem mãe, como eu, pra todo o mundo é estranho...”⁶.

Essa decisão marca o restante de sua vida, pois mostra-se encantada com o vai-e-vem de pessoas na estação ferroviária, com a possibilidade de conseguir uma vida diferente, longe de tarefas domésticas, para as quais mostra-se inepta (quebrando xícaras, derramando cafés), o que faz com que dona Eugênia, sua patroa, dispense seus trabalhos. Abandonada e incompreendida, Mocinha prostitui-se e tem um filho, restando-lhe mendigar na estação que tanto a encantara, mas na qual não conseguiu encontrar alguém que valorizasse seus sonhos. A propósito, personagens prostituídas consistem em figuras comuns na literatura, revelando uma série de outros problemas relacionados a gênero. Na obra *João Miguel*, há também uma representação dessa figura feminina.

As irmãs de Vicente, Lourdes e Alice, representam a fragilidade e a delicadeza que todas as mulheres deveriam possuir, conforme as construções sociais mais tradicionais e ainda existentes. Preocupam-se com a vestimenta, com mimos e enquadram-se no retrato de moçoilas casadoiras e casamenteiras, pois tentam fazer com que o irmão interesse-se por uma conhecida, Mariinha Garcia. Esta também enquadra-se na imagem tradicional mencionada acima, aceitando as manobras das irmãs de Vicente.

Creio que é interessante notar um aspecto dos comportamentos de homens e mulheres, representados por Vicente e Mariinha Garcia, a fim de perceber as divergências dos papéis estabelecidos para um e outro, além de evidenciar a reação diferente das outras

⁵ Id., p. 36.

⁶ Id., p. 50.

peças diante de cada situação. Em determinado trecho da narrativa, apresenta-se uma situação rememorada por Conceição. Por ocasião de uma confraternização na casa de Vicente, este aparece da seguinte forma: “Mal começou a dança, entrou Vicente, encourado, vermelho, com o guarda-peito encarnado desenhando-lhe o busto forte e as longas perneiras ajustadas ao relevo poderoso das pernas”⁷. Sua vestimenta e o efeito desta não são condenados, a não ser pela rudeza – reprimenda silenciosa feita pela própria mãe em contraste com os outros moços. No entanto, em relação a Mariinha Garcia, ocorre o seguinte: ao embarcar no bonde, ela deixa entrever, inadvertidamente, os tornozelos; Vicente comenta que suas pernas são grossas e é frouxamente repreendido pela irmã, ao que retruca: “– Pra que vocês andam agora com umas saias tão justas? Vão subir no bonde, mostram até a batata da perna...”⁸.

Em outra ocasião, Lourdes insiste em que o irmão a leve para ver as terras da fazenda, em plena seca, ao sol do meio-dia. Após breve discussão, ele decide levá-la. Porém, Lourdes não resiste e tem um desmaio, o que leva o irmão a dizer: “Mulher lá é gente pra andar no mato!”⁹. Assim, é possível completar o pensamento de que lugar de mulher é em locais seguros, por ser frágil; no caso, o interior de casa, deixando a dura lida para os homens. Esse raciocínio revela a dicotomia espaço público (masculino) e espaço privado (feminino), a qual explicito melhor ao longo das análises.

Conceição, por sua vez, desde o início é apresentada como diferente das outras mulheres que a cercam. Primeiro por seus posicionamentos nada ortodoxos, dentre eles o relativo ao casamento. Depois, por sua simplicidade e racionalidade, adquiridas – ou aperfeiçoadas – por meio do estudo. Esse consiste em ponto fundamental para a singularidade de Conceição quando comparada às outras. Há duas personagens que mantêm características semelhantes às dela na narrativa: a primeira é seu primo Paulo, bacharel em Direito, porque estudou; a segunda é Mocinha, pois, igualmente, é órfã. Diversamente de Conceição, todavia, Paulo afasta-se definitivamente do sertão, causando desgosto à mãe, e Mocinha torna-se prostituta. De certa forma, ambos passam a ser marginais ao se afastarem do que era esperado deles.

A posição de Conceição é de conflito. Sua avó permanece como uma espécie de cordão umbilical, conectando-a ao sertão, porquanto percebe-se que ela desejaria afastar-se definitivamente, levando a avó, mas essa recusa-se a abandonar sua propriedade.

⁷ Id., p. 17.

⁸ Id., p. 92.

⁹ Id., p. 117.

Conceição vive como professora na capital. É interessante perceber que não há discussão a respeito do fato de ela ter escolhido o magistério. Como exemplo contrário, recorro a obra *A mão e a luva*, de Machado de Assis, na qual ser professora representava verdadeira humilhação, sobretudo para moças que tinham boas condições de vida. O trabalho de mulheres, de modo geral, era malvisto até meados do século XX. De certa forma, o magistério foi bem aceito para mulheres porque consistia numa espécie de extensão de tarefas do lar e instrumentalização para o preparo dos filhos antes de ingressarem na educação formal. Por isso, houve uma feminização da profissão. Em sua maioria, outras áreas eram vedadas ao ingresso de mulheres.

Conceição divide suas atividades entre a escola e o *campo de concentração*, isto é, um local da cidade reservado aos retirantes. Dessa forma, ela assume duas tarefas normalmente vistas como próprias para mulheres: as de professora e enfermeira. O curioso é que não há sublimação no desenvolvimento desta última tarefa; pelo contrário, afigura-se como algo extremamente desagradável para a personagem: “Que custo, atravessar aquele atravancamento de gente imunda, de latas velhas, e trapos sujos!”¹⁰.

Normalmente, Conceição lia obras científicas e, por meio de comentários do/a narrador/a, percebe-se que os romances adocicados não a impressionam. Ela se interessa por produzir textos e manter-se ativa na sociedade como um todo. Apesar de não haver detalhamento de sua escolha profissional, posso inferir que o trabalho foi a única forma de Conceição tomar parte da esfera pública. Embora não viva sozinha na cidade, noto que ela possui liberdade para realizar suas tarefas e seus estudos como e quando tem vontade, não precisando justificar-se a ninguém. Além disso, não se torna pedante, algo que a transforma em jóia rara em meio às outras moças na visão de Vicente: “(...) Conceição, sempre considerada superior no meio das outras, e que se destacava entre elas como um lustro de seda dentro de um confuso montão de trapos de chita”¹¹.

Entretanto, esse mesmo lustro conferido pela educação e por todas as conquistas que ela possibilita a Conceição interfere no relacionamento afetivo entre ela e Vicente. Havia atração física entre ambos, mas eles sentiam que o desnível cultural constituía verdadeira barreira, além do que, Vicente não admitia a hipótese de afastar-se da propriedade familiar. Tomada de despeito e ciúme por saber que, possivelmente, Vicente envolvera-se com uma mestiça filha de um empregado, Conceição destrata o primo. Neste momento, ele a vê como produtora de um discurso pedante e ela reflete “que,

¹⁰ Id., p. 56.

¹¹ Id., p. 44.

provavelmente, Vicente nunca lera o Machado... Nem nada do que ela lia”¹². Após este momento de reflexão, Conceição tem certeza de que não há como conciliar naturezas tão díspares, mas também não muda seu posicionamento.

Certo dia, em sua visita costumeira ao campo de concentração, encontra a família de Chico Bento e decide tomar o filho mais novo do casal, Manuel (Duca), que era seu afilhado, a fim de criá-lo. Segundo Cordulina, a comadre revelara o desejo de criar uma criança; melhor, então, que fosse um já conhecido. E assim é feito. Cheia de cuidados com a criança, Conceição ouve nova reprimenda da avó: “– Ah, menina! quando acaba, você diz que não é boa para casar!...”¹³, passando, sub-repticiamente, a idéia de que toda mulher é dotada de instinto materno, outra construção social que confere esse papel à mulher como algo natural e latente. Dentro desse raciocínio, optar por algo diferente constitui uma aberração, um atentado contra o curso normal das relações humanas.

Acredito que o desejo de criar qualquer criança representa uma forma de a protagonista não ser alijada terminantemente da sociedade, pois o fato de não ter-se casado bastaria para conferir-lhe a alcunha de solteirona, como ela mesma aponta as Rodrigues, com as quais divide uma casa na cidade. Conceição preza sobremaneira seus estudos, chegando a entrar em contato com textos de defesa da condição da mulher na sociedade. Quando a avó a questiona sobre essas tolices, ocorre o seguinte diálogo:

– Mãe Nácia, 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...

– E para que você *torceu sua natureza*? Por que não se casa?

(...)

– Nunca achei quem valesse a pena...¹⁴

Logo em seguida, continua sozinha a leitura e, embora sinta-se um pouco confusa em meio ao que é dito ali, não se mostra arrependida ou frustrada. Não se dobra à estreiteza de pensamento vigente a sua volta e mantém-se firme em sua escolha. Isso não a impede de fraquejar em seus ideais, três anos após todos esses acontecimentos, ao ver Lourdes, sua prima casada e que se tornara mãe. Chega a refletir que “o verdadeiro destino de toda mulher é acalentar uma criança no peito...”¹⁵. No entanto, muda rapidamente de

¹² Id., p. 78.

¹³ Id., p. 105.

¹⁴ Id., p. 124 – grifo meu.

¹⁵ Id., p. 148.

perspectiva ao ouvir o chamado seguido de um pedido do afilhado. Ali estava alguém que ela criara sozinha e que lhe dava alento para enfrentar o mundo, não se sentindo estéril ou inútil. Penso que, possivelmente, ela tenha assumido esse filho postiço para redimir-se de seu desvio de conduta perante as exigências da sociedade, porquanto ainda se mostrasse, vez e outra, insegura de seu posicionamento inovador.

O final do romance permanece em aberto, como em outros romances da escritora: “Conceição [viu Vicente] sumir-se no nevoeiro dourado da noite, passando a galope, como um fantasma, por entre o vulto sombrio dos serrotes”¹⁶.

Como foi visto, as mulheres vêm-se atadas a rígidas formas comportamentais, seja no sertão seja em qualquer espaço público, embora possam realizar quaisquer tarefas. Certas escolhas ainda se mostram como maneiras de enfrentar padrões histórica e tradicionalmente construídos. No caso de Conceição, ainda que dilacerada interiormente pela dúvida a respeito de sua escolha, há um posicionamento crítico quanto ao seu papel na sociedade. Mesmo tomando o afilhado para criar, como se prestasse contas à avó e aos conhecidos daquilo que é esperado da mulher pela sociedade, mostra-se convicta e não se afigura como aleijão social. Como a obra não possui um verdadeiro ponto-final, é possível esperar muito do amadurecimento de Conceição e de todas as possibilidades a sua frente. Sem punições.

1.2.2 *João Miguel*

Após *O quinze*, retratando a destruição promovida pela seca no ambiente e nas pessoas, Rachel de Queiroz construiu *João Miguel*, um romance psicológico, sem grande ação externa, pois toda a trama ocorre em lugares fechados, especialmente no interior de uma prisão.

É interessante recordar o contexto social que o país vivia na época em que esse romance foi lançado. O final da década de 20 e início dos anos 30 foi palco de intensas agitações político-ideológicas. No plano externo, as marcas da Primeira Grande Guerra e o *crack* da Bolsa de Nova Iorque incidiam em cheio no Brasil. No plano interno, a disputa pela presidência leva à Revolução Constitucionalista de 1932, que repercute por todo o país apesar de ter-se concentrado em São Paulo. As eleições para compor a Assembléia Constituinte já estavam marcadas para maio de 1933 e seriam regidas por novidades, como voto secreto, universal direto e facultativo a *todos* os maiores de 21 anos (exceto

¹⁶ Id., p. 149.

analfabetos, mendigos, soldados e padres). Ou seja, as mulheres conquistam mais esse espaço no cenário político brasileiro.

Rachel de Queiroz já se encontrava “politizada e *comunizada*” em meados da década de 20, de tal forma que não se envolveu no movimento de 30 por crer, como outros, que ele possuía caráter burguês¹⁷. No entanto, embora sua opção política seja bem marcada, creio ser possível afirmar que o clima tenso e autoritário que pairava sobre a nação naqueles anos influenciou certas afirmações ao longo da obra *João Miguel*, elaborada antes do estopim da Revolução de 32. O encarceramento da personagem-título não deixa de representar bem isso – a repressão, a ausência de liberdade e de garantias políticas. Por isso, Rachel de Queiroz apoiou a revolução: o alvo era Getúlio Vargas, o qual já esboçava atitudes ditatoriais.

Senão, observe-se o seguinte trecho em que João Miguel e outras personagens discutem a necessidade (ou não) da pena de prisão. João esboça sua opinião: “Na minha mente, este mundo é de quem pode... (...) Isso de castigo era muito bom se fosse para todos. Mas os grandes (...), cadê que vêem uma amostra, ao menos, de cadeia?”¹⁸. Eis aí um exemplo das relações de poder assimétricas presentes na sociedade, dentre as quais a questão de gênero se enquadra.

João Miguel: inicialmente, não se sabe muito dele, nem mesmo sua origem. No entanto, sua trajetória é definida já no primeiro parágrafo da obra: alcoolizado, ele esfaqueia um homem com quem havia-se desentendido. Recebe voz de prisão e sua vida toma rumo incerto. Durante o desenrolar dos fatos, alguns esclarecimentos a respeito do seu passado, bem como de outras personagens, serão apresentados.

Embora não haja uma mulher como protagonista, ao longo de todo o livro são tecidas considerações e análises a respeito das mulheres e sua condição na sociedade. No segundo capítulo, por exemplo, João Miguel compara sua condição à de uma mulher presa que apenas passou algumas horas na cadeia por causa de embriaguez, ao passo que ele não sabe nem quando será julgado por seu crime. “Ai, bem diz o outro, que uma natureza é a do homem e outra muito diferente é a da mulher!”¹⁹. Além disso, quatro personagens femininas destacam-se na trama, complementando e compondo a figura de João Miguel: Santa, Filó, Maria Elói e Angélica.

¹⁷ QUEIROZ, R. & QUEIROZ, M.^a L. Op. cit., p. 36.

¹⁸ QUEIROZ, R. *João Miguel*, p. 104.

¹⁹ Op.cit., p.17.

Santa é companheira de João Miguel e vai até a prisão a fim de confortá-lo e providenciar-lhe cuidados. Ela é mulher de vida livre; na ocasião estava com João, mas já havia morado com outros. Em determinado trecho, fica explícito que ela não se prende a homem algum. Esse trecho insere-se em um sonho em que Santa apresenta-se a São Pedro para adentrar o Paraíso e ele lhe diz: “Tem muita mulher-dama que se salva...mas você, nem como mulher-dama prestou...”²⁰. Ela está há dois anos com João e mostra-se disposta a fazer o possível para livrá-lo da cadeia. É interessante notar que, com o parceiro preso, Santa ficou desamparada financeiramente, o que resultará em reviravolta nas trajetórias de ambos.

A primeira providência dela na delegacia foi solicitar ao cabo Salu, responsável pela execução de prisões, consideração maior para com seu companheiro – limpeza, alimentação, atividades. O cabo atende por conhecê-la antes mesmo de João. No entanto, a aproximação dele com Santa alimenta ciúmes do preso. Chegam a discutir, mas ela esclarece que o que faz é para que ele, João, tenha permanência menos árdua na cela. Diante da insistência de João, em meio a uma das discussões, Santa afirma: “Quando eu não me amarrei com ninguém foi para não ser negra cativa!...”²¹.

Porém, o fato é que Santa foi cedendo às investidas de Salu e, aos poucos, comentários surgiram e chegaram a João Miguel. O desenlace entre eles não chega a ocorrer realmente, pois Santa amiúda suas visitas até não mais dirigir-se à cela do companheiro. Ele não se conforma diante dessa atitude dela e chega a criar uma explicação para seus/suas companheiros/as de prisão. Afirma para todos que havia brigado com Santa; no entanto, ao ficar sozinho “é que sofria o desespero da sua impotência, então é que lhe doíam na boca as palavras de brio e desafronta que não dissera, e que lhe pesava amargamente toda a sua vergonha de enganado.”²²

A reação de João Miguel é interna, restrita a seus pensamentos, embora em determinado ponto da narrativa toda sua mágoa venha a ser exposta aos outros mediante ação do álcool. Como ele mesmo afirma, “parecia que tinha as veias ocas... como se a cadeia lhe houvesse chupado a coragem e a força de homem”²³. Em momento algum é dito que João e Santa estivessem apaixonados; havia afeição por parte de ambos com algumas peculiaridades: para ela, João representava um parceiro e alguém que a auxiliava com as

²⁰ Id., p. 42.

²¹ Id., p. 38.

²² Id., p. 81.

²³ Id., p. 62.

despesas de casa; para ele, Santa representava objeto de desejo. Ela envergonha-se, de certa forma, por aceitar a corte do cabo num momento em que seu companheiro estava preso; parecia-lhe estar sendo desonesta. João Miguel, por sua vez, achava-se traído e humilhado; o seu maior incômodo é não poder vingar-se de ambos para desafrontar-se. Como isso não era possível, a solução encontra-se no monólogo consigo mesmo, procurando convencer-se de que sua companheira nada valia, e no choro desalentado. Essa seqüência de atitudes e expectativas ilustra uma reversão de papéis entre homens e mulheres, porque um assume atos que são esperados do outro.

Quero frisar a justificativa que Santa apresenta a João a fim de explicar sua ligação com Salu, pouco antes de afastar-se completamente: “João, eu não queria te dizer nada, pra você não ficar com raiva de mim, quando eu só fazia isso por teu caso (...). Eu vi que, se você tivesse o Salu por inimigo, nem o cão havia de levar uma vida pior”²⁴. Percebe-se, assim, que por um lado ela se sacrificou para não prejudicar João. Por outro lado, entretanto, é inegável a necessidade de sobreviver, porque ela havia deixado de trabalhar quando foi morar com João, conforme se constata no trecho a seguir: “(...) encontrou-a empregada numa casa de pensão. De lá, foram viver juntos, em casa que ele alugou.”²⁵.

Essa atitude de Santa não deixa de ter algo de martírio²⁶, reforçada pelo final miserável que a aguardava. Cabo Salu foi transferido para outro município onde já teria esposa. Santa ficou abandonada, grávida e enferma. Na ocasião do julgamento de João Miguel, ela foi arrolada como testemunha de defesa, ocasião em que se sabe que seu bebê havia morrido logo após o nascimento, deixando-a extremamente abalada, mendigando esmola para o enterro. Como a obra não oferece um desfecho para cada personagem, não se sabe se Santa conseguiu recuperar-se e encontrar-se consigo mesma. Sua figura evidencia, ao contrário, que embora seja considerada mulher de vida livre, não sabe administrar essa liberdade, não tem domínio e governo sobre seu corpo. Também como mãe ela fracassa, pois o filho não sobrevive.

Apesar de toda sua revolta por ter sido abandonado por Santa, João Miguel não sente raiva dela no momento do julgamento. Sua reação diante de todos os acontecimentos contradiz o padrão encontrado na sociedade patriarcal. Ao invés de limpar sua honra, ele apenas lamenta o amargo destino de sua ex-companheira e, ao sair da cadeia, pensa em

²⁴ Id., p. 65.

²⁵ Id., p. 79.

²⁶ COURTEAU, J. “The problematic heroines in the novel of Rachel de Queiroz”, in *Luso-Brazilian Review* XXII, p. 128.

reconstruir sua vida, sem vingança. Talvez para ele parecesse impossível a oportunidade de voltar a viver com Santa, pois, de uma forma ou de outra, ela o ridicularizou.

Filó, outra personagem feminina próxima a João, revela-se menos trágica. Assim como ele, Filó encontra-se encarcerada, cumprindo pena determinada em juízo. Cada preso deveria ser amparado pela família; como não havia funcionário responsável pelas refeições, Filó desempenhava tal tarefa. O que mais chamava a atenção de João Miguel em relação a ela era seu charme incansável, seu cuidado com a aparência, mesmo quando estava suja e apesar de ser gorda, ou seja, fora do padrão de beleza ocidental. “E era realmente inesperada (...) a cabeça pintada de mulher de ponta de rua.”²⁷ Ela era tagarela e representava a principal ligação de João com o que se passava fora da cadeia, porque detentos julgados tinham permissão do carcereiro para sair.

Dessa maneira, enquanto Santa simboliza uma mulher martirizada pelas condições socioeconômicas, marcada pela sina de mulher prostituída e excluída, Filó figura como a alegre cortesã, sempre sorridente e disposta, além de ter sempre uma fofoca para levar aos outros. Ela também mostra-se interesseira e firme em suas decisões.

Ela estava na cadeia justamente porque prezava sua autonomia. Conforme ela mesma diz, “nunca achei homem nenhum que me botasse a mão em cima”²⁸. Por não admitir ser enganada e maltratada, matou um homem, o que provocou sua prisão. Assim como Santa, ela era mulher de vida livre; entretanto, nem sempre o fora. Chegou a trabalhar como empregada doméstica, mas sofreu duro golpe e nada pôde fazer devido às relações assimétricas de poder em que o patrão tudo pode e o empregado normalmente se encontra errado. Em suas palavras: “Acabaram me soltando no mundo, com quinze anos, porque eu estava daquele jeito... E o filho era do moço da casa, bem dizer meu irmão de criação...”²⁹. Não há comentários a respeito do destino da criança, no entanto, percebe-se que a maternidade não foi o destino adequado a Filó.

Certo dia, ela presenteia João com uma garrafa de aguardente, que o deixa embriagado e faz com que ele esboce desejo de vingar-se de Santa e Salu. Porém, diante das terríveis ameaças proferidas por ele, Filó retruca: “Sei lá como matou [aquele]... Vai ver ainda era mais frouxo do que ele...”³⁰. Ou seja, João Miguel afigura-se-lhe um débil, uma vez que não limpou sua honra com sangue como ela o fez. Mesmo sendo mulher, ela

²⁷ QUEIROZ, R. *João Miguel*, p. 34.

²⁸ Id., p. 35.

²⁹ Id., p. 35.

³⁰ Id., p. 35.

possui brio e coragem – os quais são considerados atributos próprios de homens – para não se deixar humilhar. É ela, também, que traz as notícias de fora da cadeia, inclusive o falatório a respeito do envolvimento de Santa com o cabo Salu.

Filó constitui, assim, uma mulher independente, autônoma e consciente de sua posição na sociedade. Ser mulher, prostituta e assassina, ou seja, triplamente estigmatizada, poderia levá-la a fracassar como Santa, o que não ocorre. Em determinado momento da narrativa, quando Filó está conversando com João Miguel a respeito da triste situação em que sua ex-companheira se encontrava, ela demonstra sua desaprovação quanto ao comportamento da outra:

Ela se achava muito boa, não queria ser que nem nós, dizia que não se alugava a homem... Podia viver amigada, mas era como se fosse por casamento. Pelo bem-querer e pela estimação... Por dinheiro, não... (...)

Ela quer se fazer de mulher séria, levar vida de casada, pra poder botar a gente de militriz!... Mas em que é que ela é melhor? Não vive também dos homens? De que é que ela come? (...) Porque, além de ruim, tem o fingimento...³¹

Maria Elói, outra detenta, mostra-se uma espécie de híbrido de Santa e Filó: da primeira, possui a máscara de mártir, uma vez que cria seus dois filhos resignadamente e torna-se passível de compaixão pela forma como chegou àquele ponto de miséria; da segunda, apresenta a personalidade forte e a resolução, não se deixando humilhar. O marido abandonou-a para viver com outra mulher mais nova, a qual fez questão de zombar de Maria Elói. Sua reação não foi outra: “(...) assim que começou com os insultos, marchei-lhe pra cima de navalha, e enterrei-lhe a folha todinha, bem embaixo da pá. Diz - que rasgou até os bofes, lá nela”³². A adversária sobrevive, mas ela é condenada a pagar pelo crime.

Diante dessa mulher resoluto, que, embora seja de triste figura, não se mostra arrependida do seu feito (pelo contrário, vangloria-se para todos com quem fala), João Miguel sente-se ainda mais humilhado: “Lá estava outra, traída, abandonada, insultada... Mas essa, *apesar de mulher*, tinha tido a coragem de se desafrontar com a navalha...”³³.

Angélica, filha de um coronel que foi preso por assassinato, como o próprio nome sugere, representa a fé, a consolação, a mulher-anjo – pura e piedosa. É jovem, ainda, mas solteirona. Nas palavras de *Seu Zé Milagreiro*, outro detento,

³¹ Id., p. 114.

³² Id., p. 72.

³³ Id., p. 73 – grifo meu.

Agora, a pobre de uma mulher, pra cada lado que se vire, só encontra desgraça... (...) se fica moça porque não achou casamento – *você sabe que o homem casa quando quer, mas a mulher só quando Deus é servido...* – se não acha casamento e tem medo de se perder, é como essa moça do Coronel Nonato [Angélica], tão sequinha, coitada, se acabando de rezar, sem ter tido nunca um gosto na vida...³⁴

Angélica, sempre vestida de branco e com olhar piedoso, visitava seu pai todos os dias e, como soubesse que a cela de João Miguel fosse próxima, dirigia-lhe a palavra para saber do pai e dele mesmo. Diante dela, João procurava ter cuidado com as palavras e mostrava-se sempre submisso e prestativo, considerando-se um caboclo a serviço dela, como diz durante sua bebedeira: “Então não sabe que pela senhora eu mato e morro?... (...) A senhora sabe muito bem que é só dizer: ‘João, vai ali, tange aquele cabra...’ e eu pego logo e sangro...”³⁵. Sóbrio, envergonha-se do constrangimento que fez a moça passar, mas ela já o havia perdoado. Desde que conhecera Angélica, ele a tinha em grande consideração. Chegou a afirmar que “só o que me admira é esta moça e aquela muniça da Santa usarem todas as duas esse nome de mulher.”³⁶

Assim se apresentam os quatro perfis de mulher relacionados a João Miguel. Todas, de uma forma ou de outra, possuíam coragem, determinação e força para moldarem seus caminhos, ao passo que ele, não. Mesmo Santa, aparentemente incapaz de tais sentimentos, passa pela miséria sem recorrer a João Miguel, sem implorar-lhe perdão ou compaixão. João apresenta-se como pessoa de índole fraca e submissa, preferindo fazer-se de desentendido a lutar por sua posição diante das pessoas e de sua própria vida.

Ao longo de toda a obra, são feitas considerações tanto sobre os papéis dos homens quanto sobre os das mulheres na sociedade. Destaco que a passividade de João Miguel em relação à traição de Santa é algo que causa espanto em todos que convivem com ele, pois esperavam vê-lo vingar-se – como se espera que todo homem faça, ao menos no sistema patriarcalista. Noto, todavia, a inversão dessas expectativas, porque as mulheres – especificamente Filó e Maria Elói – é que tomam tal atitude.

Em vários momentos do romance, fica claro que a mulher tem o dever de manter-se em posição respeitável e deve respeitar seu companheiro, mesmo sem reciprocidade. À mulher cabem múltiplas tarefas: mãe, esposa, amante, filha. Já no penúltimo capítulo da obra, há um diálogo entre Filó e Angélica em que se percebe uma síntese dessa discussão.

³⁴ Id., p. 90 – grifo meu.

³⁵ Id., p. 110.

³⁶ Id., p. 98.

João Miguel e as duas mulheres conversam a respeito do triste fim de Santa, abandonada por Salu. Como ele se mostra compadecido ao invés de desejar vingança, Filó comenta com a outra que achava tal reação uma falta de vergonha, ou seja, de certa forma compactua e contribui com a cultura da opressão. Angélica, então, passa a defender a posição dele, alegando que ele agia daquela forma por amor. Filó contra-argumenta da seguinte maneira: “Conheço homem mais do que farinha... (...). Querem é uma besta que se sujeite a tudo que eles entendem. (...) as pobres das mulheres, ninguém se importa de enganar... (...) não tem homem nenhum que preste.”³⁷

No final, João Miguel é absolvido e parte para uma nova vida. Sem pensar no passado, mas, sem dúvida, repleto das experiências compartilhadas ao lado dessas quatro mulheres.

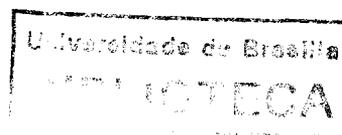
1.2.3 *Caminho de pedras*

Esse romance foi editado no mesmo ano em que Getúlio Vargas instaurou o Estado Novo no Brasil. Assim como os dois romances comentados anteriormente, foi elaborado e lançado em período de intensa efervescência política. É época complicada, pois liberdade passa a ser algo perigoso, uma vez que é desejada por muitos e proibida por poucos. Lembro que Rachel de Queiroz havia rompido com o partido comunista antes mesmo da publicação de *João Miguel* e tornado-se trotskista. O cenário de *Caminho de pedras* retrata, porém, lembranças do convívio entre os companheiros de antes. Para Bosi, “é um romance populista, isto é, um romance que situa as personagens pobres ‘de fora’, como quem observa um espetáculo curioso que, eventualmente, pode comover”³⁸. Essa afirmação pode até ser considerada como verdadeira tendo em vista que a escritora pertencia a uma classe socialmente privilegiada e, citando o contexto da obra, era do grupo dos intelectuais. No entanto, destaco que os escritores, especialmente os engajados, têm como arma apenas sua habilidade com as palavras, sendo temeroso acusá-los de procedimentos como esse.

Bosi também afirma que “a autora passa da crônica de um grupo sindical na morna Fortaleza da época à exploração sentimental de um caso de amor de um par de pequena

³⁷ Id., p. 117.

³⁸ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, p. 396.



classe média afetado por ideais de esquerda”³⁹. Nesse trabalho, no entanto, pretendo demonstrar que o foco de interesse da escritora não era apenas um caso de amor, mas sim o estudo de uma figura feminina em meio ao turbilhão de acontecimentos e relacionamentos marcantes que servirão para reformular sua auto-imagem.

O enredo tem início com a chegada de um intelectual do Rio de Janeiro que deverá firmar as bases do movimento comunista em Fortaleza; chamava-se Roberto. Encontra-se com um representante do segmento operário e recebe algumas notícias e instruções de procedimento. Nada a seu respeito fica claro durante a conversa. O que chama a atenção no breve capítulo inicial são as várias referências às mulheres por parte do/a narrador/a. Seguem os trechos:

A pequena que servia os sorvetes, detrás do balcão de zinco, suave, e o batom empastado dos lábios derretia-se manchando-lhe os dentes.

A mulata dos sorvetes tinha os cabelos platinados. As unhas dela, segurando o copo, reluziam de verniz vermelho – parecia que usava as pedras dos anéis nas pontas dos dedos.

Defronte do rapaz, duas moças que bebiam devagarinho um café, levantaram-se às pressas. A mais velha era gorda, pálida, e tinha um ar cansado de insônia. A outra era viva, risonha, barulhenta.

As eternas mulheres pintadas de todas as cidades cruzavam com ele, sorriam às vezes, passavam depressa trepadas nos saltos dos sapatos.⁴⁰

Os trechos citados acima – e outros ao longo da história – registram o posicionamento da voz que narra, a qual se utiliza especialmente de ações, de feitos de mulheres para estabelecer comparações e mesmo construir o ambiente do texto. É inegável que esse mesmo ambiente abriga a discussão política que mencionei logo no início. Os companheiros chegam a destacar um deles a fim de cuidar de assuntos relacionados às mulheres: “As tarefas foram se distribuindo em ordem: o preto alto para trabalhar com os marítimos, Luís de Sousa secretário, Rufino para organizar as mulheres, o tecelão para agir numa fábrica, Roberto e Filipe para fazerem os cursos”⁴¹. Mas não se pode deixar de perceber que esses debates ficarão como pano de fundo para o enfoque do caminho de Noemi, uma simpatizante do movimento comunista e protagonista do romance. Outras duas figuras de mulheres merecem destaque: Angelita e Guiomar.

³⁹ Id., ib.

⁴⁰ QUEIROZ, R. *Caminho de pedras*, pp. 7-11.

⁴¹ Id., p. 17.

Guiomar era colega de trabalho de Noemi na Fotografia. Logo no início da obra tem-se breve descrição física dela: “Defronte do rapaz, duas moças que bebiam devagarinho um café, levantaram-se às pressas. A mais velha era gorda, pálida, e tinha um ar cansado de insônia”⁴². Guiomar consiste em uma presença pouco influente ao longo do romance, mas compõe tipo interessante para o estudo em andamento.

Além da triste figura descrita acima, Guiomar era solteira e solitária. Na ocasião em que Noemi deixa o marido para viver uma nova experiência, Guiomar concede sua maior indiferença à colega de trabalho: “Na Fotografia, a coisa também mudou. Guiomar arranjava pretextos para não saírem mais juntas. Parecia ter medo daquela audácia de amorosa, junto à sua timidez de solteirona”⁴³. Sua desaprovação à atitude de Noemi chega a corroborar a decisão de seu chefe, Seu Benevides, de demitir a moça:

Dona Noemi tinha sido uma boa empregada, não tinha queixa a fazer. Mas a Fotografia era freqüentada por famílias, a freguesia principal era de primeiras comunhões, noivas, grupos de pai, mãe, filharada... Dona Noemi compreendia... Já tinham reclamado. A senhora sabe, o seu procedimento nestes últimos tempos. A própria Guiomar, que era antes tão sua amiga... (...)

Do seu pequeno balcão envernizado Guiomar espiava Noemi de esguelha, triunfante mas envergonhada, sem coragem de a olhar de frente, se sentindo cúmplice do gesto do patrão⁴⁴.

Percebe-se em Guiomar, então, o tipo solteirona, caricatural e retrógrado, sem dúvida ainda existente. As mulheres desde há muito não precisam deixar de ser solteiras para terem lugar no espaço público da sociedade. Pelo contrário, muitas permanecem nesse estado civil a fim de dedicarem-se integralmente à profissão. Reside aí o caráter obsoleto de Guiomar: ela se sente frustrada por ser solteira, não evolui; sua atitude faz com que o fato de não ser casada ou de não ter namorado seja um entrave, um estigma. Isso fica claro no seguinte trecho: “Coitada, tinha tanta vontade e tanto medo do amor! Agora a humilhação da outra a vingava um pouco das suas longas noites sem ninguém, dos homens jovens e fortes que tinham apertado Noemi nos braços, cujo amor disputavam”⁴⁵.

Angelita, por sua vez, não mergulhou na frustração dessa maneira. Ela era casada com um ex-sindicalista, possuía um casal de filhos e trabalhava como costureira. Seu trabalho era árduo e pouco lucrativo, mas dava-lhe liberdade suficiente para ser

⁴² Id., p. 8.

⁴³ Id., p. 138.

⁴⁴ Id., p. 142.

⁴⁵ Id., p. 124.

independente do marido, o qual havia sido preso devido às atividades políticas que exercera no bloco operário. A propósito, uma frustração de Angelita era causada por ele porque, como já havia sido encarcerado, afastou-se por completo de movimentos políticos. Mas tinha sido o mentor da esposa nesse tipo de luta, de modo que ela se mantinha disposta a reivindicar melhores condições de vida. Tanto é que se interessa pelo novo movimento e propõe-se a participar dele, mesmo que o marido se omitisse: “Naturalmente que entro [para a organização], Felipe. Nem sei o que o Assis vai dizer disso, que ele ficou escaldado daquela cadeia. Mas não me importo, conte comigo”⁴⁶.

Alguns parágrafos após essa fala, o/a narrador/a faz a seguinte observação: “Angelita puxou de manso a palma áspera que Filipe ainda apertava. Sorria, encabulada, *ainda mulher*, apesar da vida de trabalho, da cara fanada, das pobres mãos maltratadas”⁴⁷. A expressão grifada ilustra imagens convencionais ligadas às mulheres, resultando em uma determinada figura que ainda hoje é exaltada. Assim, o trabalho implacável, resultando em uma face cansada e mãos feridas, aparece como algo não indicado a uma mulher, pois é arriscado e tolda-lhe a beleza, podendo masculinizá-la.

Ao chegar em casa naquele dia, Angelita tenta envolver o marido nas novas lutas, mas ele se recusa terminantemente, receoso de vir a ser preso outra vez e passar por todo o sofrimento. A esposa comunica que estava decidida a participar da nova organização:

– Conversa. Não me importo com isso. Não quero saber mais de nada. E você só se mete nessa bagunça porque eu não mando na senhora.

– Felizmente!

– É livre! Pois eu é que não sou mais trouxa. E, por favor, não me converse mais nesses assuntos. Faça o que quiser, mas me deixe.⁴⁸

Angelita encarava a luta com tanta paixão e dedicação que não suportou a intervenção do filho em defesa do pai, pedindo-lhe para não irritá-lo, e explode: “Também você? Deste tamanho já sabe também se encolher com medo?”⁴⁹. Para evitar que o filho se afastasse da luta operária, Angelita leva-o a um comício, pois pensava que ele já devia inteirar-se daquele movimento. Curiosamente, quando Noemi pergunta-lhe sobre a filha, Angelita diz que “a outra é que tomava conta da casa [quando a mãe saía]. Tinha já nove

⁴⁶ Id., p. 25.

⁴⁷ Id., p. 27 – grifo meu.

⁴⁸ Id., p. 52.

⁴⁹ Id., p. 53.

anos, uma moça...”⁵⁰. Assim, percebe-se aí um resquício da definição de papéis na sociedade, cabendo à mulher a função de doméstica, ao passo que o homem deve dominar o espaço público desde cedo.

Quando Noemi decidiu abandonar o marido e viver nova experiência com Roberto, Angelita foi uma das poucas pessoas que não a discriminaram. Enquanto não conseguia um emprego, Noemi costurava junto de Angelita e chegou a pensar em tornar-se costureira. Conversam sobre suas dificuldades perante a vida, sobre filhos e política.

Noemi era casada, tinha um filho e trabalhava como assalariada na Fotografia. O marido, João Jaques, já havia participado do movimento sindical, mas afastou-se e não concordava com a proximidade de Noemi com a atual mobilização. Isso não deixa de consistir em um deflagrador da desagregação conjugal que viria a ocorrer.

Embora o casal tenha uma renda irrisória, consegue manter o filho, o aluguel, uma auxiliar, que era comadre de Noemi, e uma quantidade considerável de livros relacionados a política e filosofia. A vida deles alcançou o patamar de pacífica convivência, do hábito. A fagulha de vida que subsistia era o filho, o Guri. Noemi tem verdadeira adoração pelo filho e é igualmente querida. Destaco esses dois aspectos de Noemi: participa da esfera pública, trabalhando e assistindo às reuniões sindicais, e apenas gerencia o espaço privado, sua casa, pois quem realiza todas as tarefas domésticas é a comadre. A partir disso é possível considerá-la uma representação de mulher moderna, assim como Angelita. Guiomar também possui renda própria, mas deixou-se dominar pela pressão da sociedade contra uma mulher sozinha e cultivava a frustração, o que atravanca seu caminho.

Desse cenário destaca-se o relacionamento entre mãe e filho. Como eu afirmei, Noemi adorava seu filho e era correspondida. Todavia, há algo de estranhamente forte nessa troca; a mãe parece tentar uma fuga em seu apego desmedido pelo filho. Em nome desse apego, dá plena liberdade e atenção a ele, chegando a exaurir-se. Certo dia, enquanto fazia retoques em fotografias, “Noemi consertou devagarinho um cantinho da bochecha que estava riscado com um ‘x’ na prova. Depois empurrou a chapa com preguiça. Dor de cabeça. Também o menino passara a noite chorando com dor de ouvido.”⁵¹

Ao contrário de Angelita, Noemi não envolvia o filho na política, sobretudo por ele ser muito pequeno. Mas o fato é que ele havia-se tornado o bem mais precioso para a mãe, uma vez que o relacionamento dela com o marido tinha alcançado um companheirismo cerceador, inimigo da cumplicidade esperada. Diferentemente da colega, também, Noemi

⁵⁰ Id., p. 89.

⁵¹ Id., p. 31.

não via a luta operária em primeiro plano. Embora tivesse sua independência econômica garantida por seu trabalho (até ser demitida), ela deixa transparecer toda a insatisfação e incompletude que vivia no casamento. Ela não pretendia ser mais uma operária politizada, como era Angelita; queria conquistar seu espaço ao lado de um companheiro que dividisse esse desejo com ela. Roberto preenchia esse requisito.

Roberto havia chegado do Rio de Janeiro para auxiliar a organização dos trabalhadores na luta por seus direitos e nos movimentos de protesto contra desmandos do governo. O rapaz chegou plenamente disposto a realizar tal tarefa, mas decepiona-se logo na primeira reunião, pois os operários hostilizam os intelectuais por sentirem-se inferiorizados. Na opinião dos trabalhadores, o fato de os intelectuais assumirem posição de dirigentes do movimento significava apenas um reflexo do desnível social. Embora os intelectuais negassem isso, o mal-estar continuava. Após uma discussão envolvendo esses argumentos, Roberto fica abalado em sua disposição, magoado mesmo: “Por que supunham que alguma ambição o arrastaria? De que o acusavam? Só sentia no coração fervor, convicção, desprendimento. E no entanto fora tratado como impostor, quiseram até desmascará-lo”⁵².

O primeiro contato de Noemi e Roberto apresentou certo ar de mistério para ela: “Não era frio nem fugitivo: isolava-se de repente, cortava a comunicação”⁵³. Aos seus olhos, Roberto parecia estar sempre em outra dimensão, solto, largado, displicente. Ele, por sua vez, achou-a inteligente e sagaz. Seus pensamentos passam a reservar um espaço apenas para ela. No mesmo dia em que havia sido apresentado a Noemi, encontra João Jaques, o marido dela, em um café, mas não se interessa pela discussão política que ali tem lugar. Pensa em Noemi: “Vontade de conversar com ela, agora (...). Dizer-lhe coisas maliciosas sobre os outros, para vê-la sorrir mais, sorrir como uma menina alegre. Falar-lhe baixo, senti-la próxima e amiga”⁵⁴.

João Jaques convida Roberto para jantar naquele dia. Na casa simples, ao encontrar Guri, o filho do casal, logo procura brincar com ele, conseguindo conquistar sua simpatia. Durante o jantar, Roberto surpreende-se analisando a postura de Noemi, a verdadeira transmutação por que ela passava naquele momento: “Via-se que ela representava com

⁵² Id., p. 18.

⁵³ Id., p. 30.

⁵⁴ Id., p. 45.

gosto o seu papel de mãe e esposa. Grave, meiga... (...). Toda mulher se fantasia de matrona quando preside a uma mesa. E o filho, ao lado, completava a decoração”⁵⁵.

Nesse trecho, percebe-se nitidamente os papéis sociais pré-definidos para a mulher: esposa, mãe e fêmea. É este último que se afigura o verdadeiro para Roberto, ao menos com relação a Noemi. Segundo a análise dele, o natural dela é ser fêmea, ou seja, pronta para despertar e satisfazer o desejo. Ser mãe e esposa, como representação, não era natural. Creio que seja possível inferir que mesmo inconscientemente Noemi pensava como ele, pois seu casamento havia-se transformado em desastrosa rotina e o filho passou a ser uma tábua de salvação – pelo menos até que o forasteiro viesse despertar seus desejos e fantasias.

Noemi passou a frequentar as reuniões do movimento de conscientização trabalhista. Logo na primeira reunião, ela passa a refletir sobre sua vida:

Sentia-se com a cabeça cheia de histórias novas, de mulheres heróicas, livres e valentes. Esquecida, naquele momento, das contingências da sua vida, da disciplina doméstica, da cama comum, da promiscuidade e dos compromissos com alguém.

Sentia que confusamente vinham à tona, naquele instante, todos os seus sentimentos e desejos sufocados desde pequenina (...) porque lhe diziam que era pecado.

Seus ansiosos desejos de adolescente, a que o casamento decepcionara, cortara as asas.

Podia pensar tudo, desejar tudo. Nada era proibido. Nada era pecado. Sentia-se livre.⁵⁶

Ao chegar a sua casa, naquela noite, discute com o marido, pois ele pede que ela não vá mais àquelas reuniões, utilizando até mesmo o filho para admoestá-la. Ela não aceita, uma vez que estava sequiosa de conhecimentos, apelando para que João Jaques volte a mobilizar-se. A certa altura, ele diz: “Por que você não me promete que desiste? É tudo tão inútil!... E eu não queria arriscar você...”⁵⁷. Noemi não compreende que talvez houvesse aí uma ameaça. Quanto ao apego do filho, argumento utilizado pelo marido, ela responde tratar-se de manha e que ela precisava de maior liberdade. Nesse momento, João Jaques insinua que estaria havendo um envolvimento entre ela e Roberto. Ela afirma, então, que estava inteirando-se de coisas que ele nunca se dera ao trabalho de explicar-lhe

⁵⁵ Id., p. 50.

⁵⁶ Id., pp. 66-7.

⁵⁷ Id., p. 69.

e que para ela só havia existido ele até aquele momento. Após isso, porém, Noemi reflete que possivelmente o marido estava certo: algo havia mudado.

Roberto também tem consciência dessa mudança. Certo dia, ao visitar Noemi, ele admite para si mesmo que ela não era apenas uma amiga, uma companheira de lutas: “Perto de morrer, Noemi. Perto de morrer a sua amada. Amada. Para que encobrir, mistificar? Sua pequena, sua amada. Felipe já sabia, todos murmuravam. Queria-a para si, desejava-a, amava-a”⁵⁸. Embora seja um intelectual, um estudioso, não pode furtar-se a reprimir seu desejo de tocá-la porque “aquela mulher não era sua”⁵⁹. Ou seja, ele não deixa de percebê-la como objeto de desejo, como algo que possa vir a lhe pertencer, a torná-lo proprietário. Mas não era isso o que Noemi queria. Conforme citação anterior, para ela o casamento havia sido um cerceador de seus sonhos. E, naquele momento em que recebia a visita de Roberto, sentiu a tensão entre os dois homens, fazendo-a sentir-se “pobre pedaço de carne dolorosa”⁶⁰. No entanto, ela vislumbrava um novo horizonte, a liberdade. Assim, os desejos dela e de Roberto pareciam estar em oposição.

Mesmo assim, seus caminhos continuarão a cruzar-se até que se tornem uma unidade. Durante um comício que foi desagregado pela polícia, Roberto foi preso. Após oito dias, ele foi solto e, então, confessam-se apaixonados, ocasião em que Noemi sofre outra decepção: “Estavam sentados em duas cadeiras próximas e Roberto apertou com mais força as mãos dela: ‘Você agora precisa ter coragem’. Noemi curvou de novo a cabeça, submetendo-se. Não fora assim que sonhara a confissão”⁶¹. Roberto insiste em que Noemi saia imediatamente de casa, mas ela espera o momento para fazer isso.

Entretanto, ela travaria uma verdadeira batalha consigo própria até poder falar com o marido porque a força da convivência, do hábito, constrangiam-na. Chega a dizer para Roberto: “O que eu acho difícil é chegar junto desse homem (...) e dizer de repente: ‘Não gosto mais de você, vou-me embora. Levo seu filho, deixo você sem nada porque preciso ser feliz...’”⁶². Embora mantenha contato sexual com ambos (fato que demonstra a transgressão dessa personagem), antes de afastar-se completamente do marido, Noemi não se sente realizada. No momento em que estava com Roberto, pensa:

⁵⁸ Id., p. 76.

⁵⁹ Id., p. 77.

⁶⁰ Id., p. 78.

⁶¹ Id., p. 100.

⁶² Id., p. 112.

Agora era o outro que estava em seus braços. Mais outro... Não, mais outro, não. Agora era ele, "Ele" e não "outro". Ele não era um qualquer, era o único. Seria o único. Palavras. "O único". "O amado". Afinal, a maravilha do amor partilhado. O êxtase, ora. Palavras. Onde estava a maravilha, o êxtase?

Apenas o grande corpo de menino deitado em seus braços.

O desejo de protegê-lo, de fazê-lo dormir. E a sensação incompreensível, incoerente, monstruosa, de uma coisa, há muitos anos esperada, há muitos anos sonhada e impossível e que, realizada, falhou.⁶³

Finalmente, Roberto e Noemi confessam a João Jaques que estavam apaixonados e que ela iria embora. O marido decide sair do estado e levar o filho. Todavia, Noemi não admite isso e envolve o filho na discussão; apavorado, Guri abraça a mãe. João Jaques parte para o Rio de Janeiro. Após a separação, Noemi foi morar em outro cômodo apenas com o filho, sofrendo discriminação e desprezo de muitas pessoas: "Em geral condenavam Noemi. Ainda era muito vivo, em todos, o terror do adultério. Queriam ser independentes, tinham idéias, mas no fundo do coração tinham horror da coisa ruim, do nome feio"⁶⁴. Quando ela decide morar junto de Roberto, é demitida e não consegue encontrar emprego, como já foi dito. Todas as portas fecham-se para aquela mulher que ousou querer felicidade e liberdade.

É interessante observar que logo Noemi e Roberto passariam a ter uma convivência semelhante à dela com João Jaques. Em uma noite, estando um amigo a jantar com eles, repete-se a cena de Noemi como mãe e esposa, servindo o filho, o companheiro e o amigo. Roberto reconhece a cena e chega a questionar a atitude da mulher: "Escolhera-o. Banira um, dera o lugar vazio ao outro. Tinham mesmo esse direito? Com quem estaria, na verdade o direito?"⁶⁵.

Tudo parecia acalmar-se até que Guri começou a ter acessos de febre e convulsões. Noemi apavora-se com a idéia de perder o filho, o que vem de fato a acontecer: "A morte é silenciosa e modesta. Os vivos é que a cobrem de gritos, de aglomeração, de ritos. O Guri morreu suavemente, sem falar, sem saber, decerto sem saudade de nada"⁶⁶. A dor da perda é tão profunda em Noemi que ela não consegue expressá-la. Veste o filho, enterram-no e ela se torna apática por alguns dias.

Sua reação somente teria lugar após uma visita que fez a Angelita porque viu crianças brincando na rua. Pensou: "Vivos, quanta gente, quanto menino, tudo vivo! Não é

⁶³ Id., p. 126.

⁶⁴ Id., p. 137.

⁶⁵ Id., p. 149.

⁶⁶ Id., p. 168.

lei natural, morrer; não é nada. Só para uns; uns poucos”⁶⁷. Desvairada, chega em sua casa, despe-se e examina o corpo que um dia abrigara o filho e chora amargamente. Aquela perda encerraria, na verdade, um período de sua vida, representando a ruptura total com o passado, uma vez que de uma forma ou de outra o filho representava um legado do ex-marido.

Um ano depois, Noemi estava sozinha. Roberto havia sido preso numa madrugada em que a ajudava na distribuição de panfletos revolucionários. Ela foi liberada porque estava grávida. O companheiro foi exilado (ou talvez morto) e notícias sobre ele eram quase impossíveis. Noemi consegue empregar-se como costureira, mas pensava em desenvolver trabalho doméstico em troca de moradia junto a conhecidos, pois desejava oferecer melhor espaço para o filho que estava para nascer.

Embora em situação precária, ela havia conseguido manter-se e continuava a freqüentar reuniões de mobilização, diferentemente de Santa, de *João Miguel*, que, ao ser abandonada pelo cabo Salu, perdeu o filho e tornou-se pária. Provavelmente, aquele filho, sofrido antes mesmo de nascer, mostrasse a Noemi o que realmente era ser mãe, pois a relação que ela tinha com Guri era de verdadeira submissão e apatia. Era como se ela se escondesse atrás dele. A curta convivência com Roberto e o filho que ele deixara haviam apontado o caminho de liberdade e independência tão almejado por Noemi.

1.2.4 *O galo de ouro*

O romance *O galo de ouro* foi elaborado originalmente em forma de folhetins na revista *O Cruzeiro*, na qual Rachel de Queiroz desenvolveu crônicas semanais até 1975. Embora tenha sido publicada em forma de livro em 1986, a obra foi escrita em 1950 e sua renda serviu para custear a primeira viagem que a romancista fez à Europa. É o primeiro romance cujo ambiente não é o nordeste e sim a Ilha do Governador, no Rio de Janeiro, onde a escritora viveu por muitos anos com o marido. Conforme o prefácio à segunda edição, a autora não atualizou o espaço nem a estrutura, apenas ajustou a linguagem. Dentre todos os romances publicados até o momento, esse é o menos comentado e conhecido.

Como nas outras obras analisadas até aqui, nessa o clima político existente no Brasil ainda é tenso; trata-se do final do governo do general Dutra. O país passa por sérias

⁶⁷ Id., p. 173.

dificuldades diante da necessidade de adaptar-se à nova ordem pós-guerra, pois precisava industrializar-se e abandonar a condição de exportador de matéria-prima. Inicia-se a Guerra Fria e o Partido Comunista passa a ser ilegal, uma vez que o governo brasileiro assinou tratado anti-soviético com os Estados Unidos.

Em 1951, Getúlio Vargas retorna ao poder por meio de eleição. Embora não seja estabelecida nova ditadura, o período de governo é tenso, pois o presidente assumia medidas que não agradavam as elites conservadoras e poderosos, como os Estados Unidos, além de enfrentar acusações de incentivo à corrupção e uma verdadeira batalha entre partidos que visavam à sucessão presidencial. Esse ambiente incômodo transparece de modo sutil em alguns momentos da obra *O galo de ouro*. O segmento mais utilizado para ilustrar isso no romance é a polícia.

Estruturalmente, assim como *João Miguel*, esse romance apresenta como protagonista uma figura masculina (Mariano), ainda que bastante peculiar, assim como João, porque de certa forma serve como ponto de partida para a autora - narrador/a colocar certas construções ideológicas em reformulação, como mostrarei na análise em andamento. Ligadas a Mariano, há três imagens femininas, Percília, Maria de Nazaré e D. Loura.

A narrativa tem início *in media res*, ou seja, as personagens são apresentadas em um momento avançado de sua convivência e não em seu começo. Desse modo, o primeiro capítulo principia-se com a chegada de Mariano em casa e termina com um retorno a acontecimentos passados, técnica conhecida como *flashback*. O/a narrador/a leva os leitores, então, a uma rememoração de fatos anteriores àquele em que se encontravam as personagens ali retratadas.

Mariano é um rapaz natural do Rio de Janeiro, capital, que trabalhava como garçom e possuía natureza totalmente urbana. Seu ganho era modesto, mas garantia-lhe certas regalias por ser solteiro, não tendo grandes despesas. A voz narrativa prepara o anúncio de uma reviravolta nesse quadro quando afirma que um homem solteiro, ainda que pobre, realiza as mais diversas extravagâncias, porém, “um dia arranja mulher e casa – e então começa a marcha à ré”⁶⁸. O casamento é visto como um duro golpe para o homem pobre, porque a mulher começa a fazer exigências cada vez maiores, pensando em si e nos/as filhos/as. É interessante notar que essa mulher aparece exclusivamente como dona de casa, uma carga para o homem, sobretudo o pobre, e não como suporte, o que seria mais

⁶⁸ Id., p. 9.

verdadeiro. Afinal, uma dona de casa não angaria recursos financeiros, mas administra-os. Tudo isso aparece como prólogo à história do próprio Mariano.

Certo dia, um casal é servido por ele, mas o rapaz recusa-se a pagar a conta, pois afirmava que estava sendo enganado. Mariano prepara-se para entrar em luta corporal com o cliente quando a moça interrompe a cena: “Tire daqui, moço. Se acalme e perdoe o desaforo. Esse sujeito à-toa só convida moça pra sair a fim de fazer papel feio. Segue as taças e tudo o mais”⁶⁹. Em seguida retira-se, recusando a companhia do rapaz. Logo, Mariano sai do serviço e segue a moça, a qual se chama Percília. Nesse momento, iniciam o namoro.

Percília trabalhava como empregada doméstica e era natural do interior do estado do Rio de Janeiro. Ela e Mariano logo se apaixonam e ela engravida. O plano era casarem-se antes, mas Mariano desejava oferecer maiores regalias a ela; outro problema era a total ausência de documentação dela. Para surpresa dele, Percília não se preocupava muito em oficializar a união; dizia: “Quem ama com fé, casado é”⁷⁰. É preciso lembrar que o casamento consiste em um contrato social que estabelece a relação proprietário/propriedade, a qual equivale a homem/mulher. A aversão a esse contrato possivelmente seja uma reação à hierarquia proposta. Mesmo achando esse posicionamento esquisito, Mariano passa a morar com Percília em um quarto de aluguel e ela deixa de trabalhar fora.

O quarto deles fazia parte de um casarão. A parte anterior da casa era ocupada por uma tenda espírita, da qual Percília toma parte. Mariano tinha verdadeiro pavor de espíritos e diz à mulher que evitasse estar lá. Ela passa a ter estranhos ataques de desmaios e D. Loura, freqüentadora do lugar e comadre deles, avisa a Mariano que se tratava de mediunidade recalcada, o que costumava levar muitas pessoas à loucura. Então, ele concorda que Percília volte a comparecer às reuniões, embora fique transido de pavor ao mais breve pensamento a respeito de como seriam os trabalhos lá desenvolvidos. Além disso, Mariano “chegava a ter mesmo uma espécie intensa de ciúme – não a achava mais sua, apenas, e tinha ciúme principalmente do guia dela, o tal caboclo Araribê”⁷¹. Mais uma vez, o sentimento de posse mostra-se comum, como se a mulher não pudesse ter pleno domínio sobre seu corpo e perdesse o direito de ir e vir sem prestar contas ao companheiro.

⁶⁹ Id., p. 11.

⁷⁰ Id., p. 14.

⁷¹ Id., p. 19.

Como foi dito, Percília havia sido criada na roça e viver naquele cubículo era mesmo insuportável. Certo dia, ela, Mariano e a filha vão à Ilha do Governador, onde mora D. Loura, madrinha da criança. Na época, a ilha era quase desabitada e existiam muitos terrenos à venda. Percília e sua comadre convencem Mariano a comprar um terreno ali. Em determinado ponto da narrativa, percebe-se o quanto a vontade das mulheres é firme em contrapartida à pacata submissão dele: “Mariano estirou-se na areia e ficou escutando a conversa das duas mulheres. Surpreendentemente, elas não falavam a respeito de comida, nem roupa, nem crianças, mas a respeito do preço de terrenos”⁷². Interessa, também, esse destaque dado ao que é considerado como atividade exclusivamente feminina ou masculina; o rompimento das fronteiras causa espanto.

Percília fica eufórica com a aquiescência do companheiro e faz-lhe agrados, mas ele, “encabulado, afastou-a de si e tomou a filha nos braços”⁷³. Nesse trecho, assim como em outros, Mariano aparece como um homem cheio de pudores, algo tradicionalmente reservado às mulheres. No entanto, essa experiência pacífica e cordial entre ambos será brutalmente interrompida. Ao chegarem ao continente, são atropelados e Percília falece no local; Mariano fica internado por longos meses e a filha, Georgina, fica aos cuidados da madrinha.

Durante o período de internação, ele fica profundamente abalado e desfaz-se em lágrimas à menor menção da companheira morta, o que é pouco freqüente em personagens masculinas. Revolta-se, também, com uma nota jornalística sobre o acidente que dizia o seguinte: “Ainda não se apurou a identidade do motorista responsável pelo acidente que deixou sem vida a doméstica Perciliana de tal, *amante* do garçom Mariano de Sousa Lima, que vinha em sua companhia e também foi acidentado”⁷⁴. O simples fato de não serem casados oficialmente permite ao jornalista identificar Percília como amante de Mariano, o qual se sente culpado por essa situação. Além disso, a companheira foi sepultada como indigente, pois continuava a não ter documento algum. Assim, Percília era duplamente marginalizada: primeiro por não ser casada e segundo por não existir civilmente.

Após sair do hospital, Mariano passa mal e pensa: “não era coisa de homem, aquela fraqueza depois de receber alta”⁷⁵. Ele tenta retornar ao antigo serviço de garçom, mas o ombro direito havia sido esfacelado e ele não consegue desenvolver as tarefas mais

⁷² Id., p. 23.

⁷³ Id., p. 25.

⁷⁴ Id., p. 39 – grifo meu.

⁷⁵ Id., p. 33.

simples. Por isso, termina envolvendo-se com o jogo do bicho. Seu padrão de vida volta a melhorar, embora seja uma ocupação tensa, pois a polícia estava cheia de agentes secretos corruptos e violentos.

Certa vez, o patrão de Mariano, o senhor Jamil, recusa-se a pagar a propina que um policial exigia. Ocorre uma confusão e Mariano é preso, embora tenha tentado fugir ao invés de lutar; o argumento para a detenção é resistência à prisão. Depois de semanas detido, Mariano afasta-se do serviço temporariamente indo para a Ilha, onde se hospeda na casa da comadre, D. Loura. Ele decide aproveitar a ocasião para cuidar do terreno que havia comprado antes do acidente, cercando-o e plantando algumas mudas, justamente as que a companheira morta, Percília, tanto desejava.

Mariano tenta aprender como se pesca camarão a fim de auxiliar nas despesas da comadre e, no caminho, conhece Maria de Nazaré, uma moça capixaba que morava com a mãe em um bairro da Ilha. Ela estava com dezessete anos e odiava o caráter provinciano daquele lugar. Assim, constantemente tomava a barca para ir ao continente alimentar seus sonhos de vida melhor e mais interessante. Namorava um rapaz, apelidado de Zezé, mas ocultava isso da mãe, dizendo que Zezé era uma amiga com quem passeava pela cidade. Os constantes passeios de Nazaré rendiam iguais reclamações da mãe.

Mariano estava acompanhado por Salviano, que era seu introdutor na pesca de camarão e conhecia Nazaré. Ao ver a moça, imediatamente Mariano interessou-se e passou a conversar com ela. Descobriu o desejo que ela possuía de ser diferente dos ilhéus e, mais ainda, de ter condições de alimentar o luxo que tanto admirava na cidade. O namorado não preenchia essa exigência, pois não dispunha de vastos recursos; às vezes chegava a solicitar que ela pagasse as despesas. Nazaré ouvia dizer até que Zezé fosse um cafetão mas não se importava, pois ele representava sua única ligação com o continente e seu jeito malandro fascinava-a.

O comportamento da moça rendia comentários desairosos por parte de alguns vizinhos, incluindo Salviano, que havia tentado conquistar a moça e não obtivera sucesso. Mariano, no entanto, pensava que a atitude da moça fosse natural. Tinha encontro marcado com a garota, a qual se impressionara bastante com a boa aparência dele; ele era diferente de todos os outros que conhecia, embora não desbotasse o fascínio que Zezé exercia sobre ela.

Nesse primeiro encontro, Mariano tenta descobrir qual a experiência que ela tinha com homens, pois desejava, na verdade, ser mais um amante dela. Procura também impressionar Nazaré mencionando que tinha condições de bancar uma mulher e todos os

seus desejos. A reação positiva deixa claro que “Mariano estava gostando do papel de tentador. Nunca se sentira assim, dono do mundo, e abrindo os seus tesouros para alguém como Nazaré, que os cobiçava de braços estendidos”⁷⁶.

Na iminência do segundo encontro, que seria no continente, Mariano recebe um bilhete de Nazaré entregue por Salviano. Isso o leva a perceber o quanto a moça era ousada. Vale conhecer suas reflexões:

Diabo de garota, precisava tomar cuidado. Aquilo não era Percília, tão sincera, tão direitinha. Incapaz de namorar dois homens ao mesmo tempo, se entregando de coração nas mãos àquele de que gostava. Por isso mesmo dera o mau passo antes de o conhecer: de boba, de inocente. Agora aquela... Aquela só dava o que bem queria. E com algum fim em mira. Era capaz de ainda ser moça. O tal namorado da cidade na certa era um frangote medroso... Ela não falou que era rapaz sério e não casava logo porque não podia?⁷⁷

Logo em seguida, conclui de modo varonil: “Bem, cada um cuide de si, Deus cuida de todos. Se o menino não se atrevia, alguém se atreveria”⁷⁸. Essa questão – a virgindade ou não de Nazaré – ocupará quase toda a narrativa, quase todo o pensamento de Mariano. Como se pôde notar na citação acima, o fato de uma mulher ter experiência sexual antes do casamento era considerado um *mau passo*. Em relação a Percília, Mariano não tece críticas, mas chega a rezear o casamento com ela, pois não queria servir de alvo para comentários maldosos. Entretanto, como foi dito, Percília não exigiu casamento e havia contado o mau passo antes mesmo de começar aquele relacionamento; além disso, o comportamento dela era impecável e nunca houve discussão entre eles por motivo algum.

Nazaré, ao contrário, parece dissimulada, conforme verifica-se em diálogo com uma das amigas de Zezé: “[Zezé] nunca te pediu dinheiro? Mas nunca? Que será que ele quer contigo? E ainda és donzela, menina? – E como Nazaré baixasse os olhos, e murmurasse que sim, que ainda era. a outra continuou(...)”⁷⁹. Assim, ela não merecia total confiança de Mariano, ou antes, desconcertava-o, surpreendia-o por ser mais ousada que Percília em tudo.

Ela, por sua vez, passa a comparar os dois homens com quem estava se relacionando. Esse tipo de relação consiste em uma forma de reação a parâmetros pré-definidos para o comportamento feminino, segundo os quais a mulher deve reservar-se a

⁷⁶ Id., p. 72.

⁷⁷ Id., p. 79.

⁷⁸ Id., ib.

⁷⁹ Id., p. 80.

um parceiro a cada relacionamento. Zezé era o típico malandro carioca, pobre, aproveitador. Seu comportamento deixa claro “que pra mulher só tinha amor, carinho e talvez bordoadas” e “só tratava mulher de resto e tudo que fazia com elas era como se estivesse prestando um favor”⁸⁰. O fato é que talvez ele fascinasse Nazaré por tudo isso que, na opinião dela, era marca de urbanidade, de uma possível vida aventureira, diferente – sua ambição. Fascinava-a também por força do medo que inspirava, devido a sua malandragem. Mariano, para ela, era um verdadeiro cavalheiro, gentil, carinhoso, provedor. Mas ela temia um encontro de ambos, pois fisicamente Mariano não era páreo para o outro.

Determinado dia, Mariano encontra Nazaré e Zezé na barca para a ilha. Sente-se enciumado e pensa em ofender a moça, mas detém-se devido às suas limitações físicas, uma vez que sabia que o outro era sadio e andava armado. Decide, então, denegrir Zezé e tirá-lo da disputa pela jovem. A reflexão que faz é significativa:

Seu papel agora, se quisesse continuar com ela, era disputar o primeiro lugar. (...) E se o outro já houvesse abiscoitado tinha que dizer que ainda melhor, não lhe cabia responsabilidade pela triste honrinha de ninguém. Se por milagre a menina fosse pura – pura não, que aquilo não era capaz de pureza nem na hora em que nasceu, mas se ainda conservasse pelo menos o que devia ao futuro marido –, então seria outro pensar. Podia até chegar um dia a casamento, se visse que ela tomava jeito. Não precisava de alguém que lhe cuidasse de Georgina?⁸¹

Ressalto que os valores da época ainda previam que a mulher devia obrigações ao homem. Além de ser virgem, devia servir para dona de casa e estar apta à maternidade. Em momento algum Mariano menciona que a mulher poderia trabalhar fora; o que transparece de suas atitudes e pensamentos é um extremo conservadorismo, um verdadeiro patriarcalismo. O fato de ser calmo e pacífico deve-se a suas limitações físicas e, sobretudo, por sua falta de ambição. Ele vivia a esperar que algo extraordinário acontecesse em sua vida a fim de torná-la ideal. O aparecimento de Nazaré em seu caminho serve apenas para exaltar seu orgulho de homem a fim de tentar conquistá-la como um troféu. Apesar de elogiar as ambições da moça, não é capaz de cultivar as próprias, colocando-se sempre como um deserdado da sorte. Embora culpe o braço acidentado por tudo isso, creio que mesmo que fosse perfeito não conseguiria ser mais do que era.

⁸⁰ Id., pp. 80-2.

⁸¹ Id., pp. 98-9.

Mariano pesquisa a vida de Zezé e descobre que ele havia participado de quadrilha de assaltantes ainda menino. Ao saber que ele havia dado um anel valioso para Nazaré, avisa os policiais que conhecia. Indica Zezé como suspeito e dá dica de que a jóia estaria na casa da jovem. Mariano solicita que sua identidade seja mantida em sigilo e que a garota não fosse perturbada, pois era moça de respeito. Alguns dias depois, encontram o objeto em poder de Nazaré e levam-na ao distrito para prestar depoimento; Mariano estava junto e as declarações de ambos coincidem. Após esse episódio, Zezé é caçado pelos agentes, tenta fugir nadando, mas morre afogado.

Mariano vê a notícia no jornal e leva o periódico para Nazaré, a qual se desfaz em lágrimas. Ele parte a fim de não agredi-la, mas ela o alcança e abraça-o. Durante a conversa que se segue, Mariano convida-a para morar com ele, pois ela reclama ter sido renegada pela mãe. Por fim, eles casam, embora Mariano houvesse relutado diante do temor de estar servindo de *testa de ferro* para um possível mau passo da garota. Como não há comentários posteriores, posso inferir que ela era realmente virgem.

Nos primeiros tempos de casados, tudo segue muito bem. A filha de Mariano, Georgina (Gina), dá-se bem com a madrasta e com os três meio-irmãos. Nazaré vendia produtos de hortifrutigranjeiro obtidos no próprio terreno e confeccionava roupas de tricô para obter recursos financeiros que sustentassem seus luxos, os quais aumentavam cada vez mais. Na visão do marido, isso fazia com que desleixasse de seu papel de mãe. O fato é que ela não era uma mulher convencional e ele não é capaz de acompanhar seus passos.

Por sua vez, Mariano não ambicionava melhoras. Passa a criar galos de briga e às vezes consegue algum ganho nas rinhãs. Perde sua função de assistente de bicheiro, pois outro chefe, mais bruto, mais ousado, toma os pontos do velho Jamil. Os biscates que consegue não são suficientes para sustentar a família, as brigas aumentam e Mariano descobre que a esposa o traía. Nazaré foge de casa e vai viver com o amante, não sem antes destilar toda sua decepção:

Pois fique sabendo que tudo é verdade. (...) Ele mora do lado de lá, em Ramos, e vem aqui só me ver! Vem à força de remo, porque não é nenhum aleijado, tem dois braços pra remar! (...). Vou gozar tudo que você me prometeu e me enganou, seu miséria! Aleijado sem préstimo! Pensava que eu ia viver aqui todo o tempo, feito negra de cozinha, servindo só pra sua escrava? (...). E vou na companhia do Amaro, que gosta de mim e pode sustentar mulher.⁸²

⁸² Id., p. 199.

Completamente derrotado, Mariano resolve viver com D. Loura, sua comadre, a qual havia ficado viúva. Consegue trabalho como vigia noturno, mas torna-se cada dia mais amargurado. Nesse ponto, o *flashback* termina e a narrativa retrata o dia-a-dia da família. Porém, antes de concluir, é preciso conhecer D. Loura.

Antes da resolução de Mariano em morar com a comadre, sabe-se que D. Loura vivia com Zé Galego, o qual trabalhava para a prefeitura e possuía alguma criação de animais para auxiliar nas despesas. Tinham três filhos, dentre eles uma criança muda. Viviam juntos desde que Loura tinha dezesseis anos. Seu apelido deve-se ao cabelo pixaim meio alourado. Suas características físicas são sempre mencionadas: franzina, de baixa estatura. “Dona Loura (...) era moça caprichosa, boa lavadeira, boa cozinheira, amiga da sua casa. (...). Só aos poucos, com o passar dos anos, se foi firmando, se fazendo senhora, tomando estado. De Lourinha passou a Dona Loura”⁸³. Realizava trabalho de lavanderia para ajudar no orçamento de casa. Frequentava sessões espiritualistas, rendendo profunda devoção aos guias.

Ela se tornou madrinha de Gina por ser a conhecida mais próxima de Percília, primeira mulher de Mariano. Não há explicação sobre o fato de o padrinho ser São Jorge e não Zé Galego. É interessante a forte ascendência que Loura exerce sobre Mariano; bastava que ela pedisse algo que ele a atendia. Após a morte de Percília, Loura toma a afilhada aos seus cuidados e somente se separa dela quando Mariano contrai segundas núpcias.

Apesar de toda a firmeza, Loura sofria com as constantes bebedeiras de Zé Galego o que o tornava violento e esbanjador. Certa vez, desgostosa, lamenta-se com o compa-

Mas será que eu posso servir de encosto a filha de ninguém? Nem às minhas! Com as loucuras do José ninguém tem vida segura. Faz até medo criar uma menina aqui dentro. Cheguei a pedir a Deus que me tirasse as minhas filhas. E não é à toa que Lu é muda, coitadinha. (...). E se algum dia o José fizer uma desgraça comigo, como vive ameaçando, quem sabe o senhor não terá ocasião de pagar dobrado o que fiz pela sua filha? Não me toma conta da minhas?⁸⁴

O trecho grifado é obscuro: Zé Galego teria violentado a filha e, então, a mudez encobriria denúncias? D. Loura havia sido atacada pelo companheiro enquanto estava grávida? A deficiência na fala seria castigo divino pelo mau comportamento paterno? Não

⁸³ Id., p. 22.

⁸⁴ Id., p. 151 – grifo meu.

há esclarecimentos; Zé Galego aparece como sujeito pacífico e bonachão, prestativo e tolerante ao longo de toda a narrativa – exceto quando bebe muito. Mas os desmandos cometidos não são contemporâneos à narração. São rememorados pela companheira, que não demonstra repulsa ou constrangimento perto dele. O trecho citado é o único pronunciado tão cruamente por Loura.

Na ocasião da morte de Galego, Loura demonstra certa fragilidade pela primeira vez: “comadre Loura encolhia-se na ponta do banco, apertava contra si o casaco de tricô e chorava de manso, humildemente. Apiedado, [Mariano] se aproximou, passou-lhe o braço pelos ombros; ela ficou rígida sob o abraço e logo que pôde afastou-se”⁸⁵. Esse desamparo, no entanto, não se referia à perda do companheiro, mas sim à preocupação com o sustento dos filhos. O problema é resolvido parcialmente quando se descobre que Zé Galego tinha sua criação e outros negócios perfeitamente controlados e havia feito caderneta de poupança para os filhos, além da pensão pública a que a mulher teria direito.

Após uma das brigas com Nazaré, Mariano embebeda-se e segue para a casa de D. Loura ao invés de ir para a sua. Ao acordar, sente-se envergonhado diante da comadre, mas não resiste e conta seus desgostos, revelando que chegou a bater na esposa. É nessa ocasião que ela dirá que o espírito de Zezé está encostado em Nazaré, embaçando-lhe o juízo. Mariano não se opõe a uma desobsessão, apenas não queria que a mulher frequentasse a tenda espírita. É Nazaré, no entanto, que se recusa a participar do ritual e ofende D. Loura bruscamente. De todo o episódio, é significativo o pensamento de Loura: “Feliz, no íntimo, por sentir Mariano tão preso a si, à sua casa, às lembranças do passado. O casamento não tinha mudado o compadre, não lhe rompera a amizade e a confiança”⁸⁶.

Quando o relacionamento com Nazaré piora, Mariano revolta-se intimamente contra o desequilíbrio espiritual que o cercava: “Não lhe ocorria que a responsável por tudo fosse a comadre, que era a comadre, de mãos dadas com as almas de quem morreu, que vivia de ronda em sua volta, envenenando as duas mulheres, roubando-as dele...”. Em seguida, é a própria voz narrativa que conclui, sugestivamente: “Não, não lhe ocorria que a comadre é que era o traço-de-união (*sic*) naquele mistério, que era a causa do contágio como pessoa que sofre de tísica e vai passando o mal para os outros da família”⁸⁷. Dessa forma, Loura seria uma espécie de elo entre Mariano e suas desventuras amorosas devido ao fato de comunicar-se com espíritos.

⁸⁵ Id., p. 169.

⁸⁶ Id., p. 184.

⁸⁷ Id., pp. 190-1.

Todavia, essa intervenção do/a narrador/a parece verdadeiro prenúncio de um plano bem traçado. Após a fuga de Nazaré com o amante, Mariano, mais uma vez, dirige-se à casa da comadre, conta-lhe o ocorrido e põe-se a chorar. Em determinado momento, ela se comove e tenta consolá-lo com palavras reconfortantes, dizendo-lhe. Eu não sou nova nem bonita, sou uma pobre viúva carregada de filhos. Mas nossa amizade vem de longe. Comigo, você sabe que conta sempre”⁸⁸. Mariano não se pronuncia, mas parece concordar.

Apenas quando revela para a sogra sua resolução de morar com a comadre é que ele se apavora e o plano sugerido pelo/a narrador/a toma forma: “Conscientemente, nunca tinha pensado na comadre como uma mulher. Ela que tinha sugerido tudo, ela que parecia trazer aquela idéia de atalaia, esperando a oportunidade...”⁸⁹. A hipótese de premeditação por parte de D. Loura, no entanto, não é ratificada pela voz narrativa nem deixa marcas ao longo do enredo, embora sua atitude oferecendo-se para ser sua companheira de imediato seja sintomática.

O fato é que ela não lucraria muito em termos de bens materiais nem com a companhia, uma vez que Mariano não tinha condições de desenvolver atividades que exigissem vigor físico. Portanto, acredito que ela não concebia viver só, que precisava de alguém – fora os filhos – que requisitasse seus abundantes dotes domésticos e gênio pacato, plenamente satisfeita com sua vida limitada. Ela continua a executar serviços de lavanderia para auxiliar nas despesas, ou seja, não se restringe a mais um fardo para o homem. Isso tudo a tornava semelhante ao compadre – agora companheiro –, o qual, como foi dito, não possuía ambições.

Ele consegue um emprego de vigia no qual se sente absolutamente contrariado, porquanto sentia-se o único sofredor da casa. Os filhos e enteados mal auxiliavam Loura em casa; até mesmo Gina, antes tão doméstica, preocupa-se apenas com namoros. Mariano pensava que havia uma ascendência negativa de Nazaré sobre as filhas e dessas sobre as enteadas; a preguiça e a má vontade dos filhos ficam sem causa específica. Sua derradeira esperança concentrava-se em um galo de raça indiana que criava a fim de levar para a rinha e que havia sido ferido pela cadela Bolinha. Se ainda restava um sopro de satisfação naquele homem, encontrava-se no animal – seu (provável) galo de ouro –, o qual finalmente traria prosperidade e riqueza para aquela existência tão minguada, da qual Nazaré havia fugido sábia e firmemente.

⁸⁸ Id., p. 206.

⁸⁹ Id., p. 210.

1.3 Amarrando as pontas

Os romances analisados nesse capítulo possuem alguns aspectos comuns entre si e que não se repetem nas três obras fundamentais a serem vistas. Nelas ocorre um nítido amadurecimento dos aspectos aqui abordados. Então, os itens mais relevantes são os seguintes: mulher trabalhadora, sexualidade imanente, maternidade, homem em crise, técnica narrativa.

Nos quatro romances estudados, tem-se a figura da mulher de classe desprivilegiada que precisa trabalhar para seu sustento ou mesmo opta por uma atividade que lhe garanta autonomia. A única personagem que pertence a uma classe privilegiada e exerce função regular e reconhecida socialmente é Conceição, de *O quinze*. É ela, também, a que mais se aproxima da própria escritora – cearense, letrada, normalista, independente; o fato de as outras personagens terem um afazer igualmente correlaciona-se à vivência de sua criadora.

Como afirmei na biografia de Rachel de Queiroz, ela foi uma mulher à frente de seu tempo em muitos aspectos, ainda que as excelentes condições de seu nascimento sejam igualmente singulares. No entanto, acredito que sua experiência no jornalismo aliada a essas condições aguçaram sua percepção não só em relação a seu meio – a intelectualidade – como também em relação aos outros – trabalhadores e/ou marginalizados. Dentre esses, é inegável a especial atenção às figuras femininas em sua obra, pois sua perspectiva é de uma mulher. E o mais interessante encontra-se no fato de essas figuras transcenderem questões sócio-trabalhistas a fim de evidenciarem questões estritamente ligadas a sua condição de mulheres. Sem dúvida, o fato de as questões sociais representarem o cenário de todas as obras, tendo como base uma figura feminina, constitui uma crítica à sociedade devido ao fato de ela propiciar as situações segregacionistas em relação às mulheres.

De acordo com Fred Ellison,

[Rachel de Queiroz] had to fit into the patterns which had been established for hundreds of years in this part of Brazil: she must be cloistered and submissive in a world dominated by men. This fact is important, for it helps to explain certain attitudes of the novelist, or better, of her characters who, as women, rebel against their traditional status⁹⁰.

⁹⁰ “[Rachel de Queiroz] precisou adequar-se aos padrões que tinham sido estabelecidos por centenas de anos nesta parte do Brasil: ela devia ser enclausurada e submissa em um mundo dominado por homens. Esse fato é importante, pois ajuda a explicar determinadas atitudes da romancista, ou melhor, de suas personagens que, como mulheres, rebelam-se contra seu *status* tradicional”, ELLISON, F. P. *Brazil's New Novel – four northeastern masters*, p. 135. Tradução minha.

Dessa maneira, as imagens femininas presentes nesses romances ilustram mulheres que desempenham atividades remuneradas, normalmente explorando habilidades domésticas (serviçais, costureiras, cozinheiras) ou em ambientes públicos (normalistas, comerciárias). Não se pode excluir a prostituição, a qual é retratada como um meio de subsistência e não como exibicionismo ou prazer carnal. De uma forma ou de outra, o comportamento delas conduz a uma reavaliação de seus papéis na sociedade.

A sexualidade imanente constitui outro ponto que perpassa todas as obras vistas. As personagens analisadas não se realizam sexualmente com seus parceiros. Em *O quinze*, Conceição permanece solteira e, ao que tudo indica, virgem, bem como Angélica, de *João Miguel*; nos outros romances, mesmo em *Caminho de pedras*, as mulheres não conseguem encontrar o prazer compartilhado. Todas elas, no entanto, apresentam esse desejo de troca, o qual permanece interdito e camuflado, uma vez que os companheiros não são capazes de compreendê-lo. Apenas Nazaré, de *O galo de ouro*, deixa transparecer sua sexualidade, chegando ao ponto de abandonar o marido e as crianças para viver com um homem que a satisfazia física e monetariamente. Essa consiste em sua maior transgressão, especialmente para a época em que o livro foi escrito.

Simultaneamente ao problema da sexualidade reprimida surge a questão da maternidade. Excetuando-se *O galo de ouro*, todos os romances ilustram um questionamento do *ser mãe*. Conceição adota o afilhado, mas intimamente se sente mal por não ter dado à luz; Santa, Filó, Cordulina e Noemi perdem seus filhos e sofrem muito por isso, pois essas perdas indicaram falência do passado e ruptura com ele. Por um lado, há discussão quanto à existência do instinto materno, deixando a entender que ele é mais uma construção social, mais uma forma de restringir as mulheres ao espaço privado, ao interior do lar. Por outro lado, debate-se a possibilidade de a mulher optar por ser mãe ou não, dependendo de seu projeto de vida e não apenas de um dever social. Em *O galo de ouro*, não há conflito ou questionamento da maternidade e sim da virgindade, algo que perpassa toda a obra e que constitui um dos elementos cerceadores das mulheres há décadas.

O homem em crise representa uma consequência dos itens mencionados acima. A partir do momento em que a mulher, por meio de personagens, passa a desconstruir vários pressupostos respeitadas anos a fio na sociedade patriarcal, o homem também questiona seu papel nessa estrutura. Duas das obras analisadas têm como protagonistas figuras masculinas (*João Miguel* e *O galo de ouro*). Nos outros livros essa revisão ocorre igualmente, mas de modo mais diluído.

A crise aparece nas atitudes das personagens masculinas como choro fácil, vulnerabilidade, percepção de ações mínimas, extensos minutos de observação e reflexão. Observando-se esse elenco, pode-se dizer que essas características e maneiras de agir parecem estranhas justamente porque a dicotomia masculino *versus* feminino estabeleceu-as como coisas de mulher. Na verdade, tanto homens quanto mulheres podem expressar tais atitudes, pois são humanas acima de tudo. O que verdadeiramente demonstra a crise é a incapacidade de o homem compreender e aceitar a liberação feminina. As personagens masculinas simplesmente fragmentam-se por não serem capazes de reformular seu posicionamento frente à mulher que pensa e age ao invés da que apenas aceita e obedece. As personagens femininas dos romances igualmente atravessam crises, as quais se realizam sobretudo no momento de rebelar-se, ainda que em pensamento/desejo, contra os papéis estabelecidos e assumir novos rumos.

A técnica narrativa utilizada nesses primeiros romances não permanece em toda a obra de Rachel de Queiroz. Nesse momento, o enfoque sobre esse elemento da narrativa é superficial. Basta registrar que o/a narrador/a é onisciente em todos os romances comentados nesse capítulo, o que facilita a utilização do discurso indireto livre ou, em uma definição simplista, momentos em que os discursos do/a narrador/a e das personagens mesclam-se, exigindo atenção extrema do receptor a fim de desvinculá-los para compreender a narrativa. Trata-se de um procedimento extremamente complexo, porque a voz autoral confunde-se com a voz narrativa e com as vozes mascaradas (personagens), ou seja, a técnica leva a questionar se as afirmações são fruto simplesmente da imaginação (narrador/a – personagens) ou representam idiossincrasias do/a autor/a.

Nas obras principais, o foco narrativo passa a ser pessoal, ou seja, as próprias personagens relatam os episódios. A questão da narração será comentada no próximo capítulo, mas destaco o seguinte aspecto: creio que a utilização do discurso indireto livre nos romances iniciais de Rachel de Queiroz constituiu uma transição para a narração totalmente pessoal dos romances centrais. Penso que o mais interessante está no fato de que esse processo transitório acompanha o paulatino aprofundamento da problemática da mulher promovido pela escritora. À medida que os acontecimentos narrados revelam mais da vivência feminina, o ponto de vista torna-se mais confessional.

CAPÍTULO II
VOZES DO SILÊNCIO

2.1 Autor, narrador etc: o narrar e sua teorização

Acredito que o ato de narrar seja tão antigo quanto o próprio ser humano. As pinturas rupestres, por exemplo, possivelmente retratam histórias que eram contadas na comunidade. O interessante é que essas narrativas compunham-se de um misto de realidade e imaginação, ou seja, as pessoas contavam o que presenciaram e/ou imaginaram. Portanto, nesse processo milenar a figura de um/a narrador/a tem sido constante, assim como a intervenção de sua vivência no que conta. Embora alguns teóricos modernos, como Norman Friedman, tenham estabelecido a ocultação completa do/a narrador/a, afirmando que a narrativa compõe-se de “*flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente”¹, a presença de uma voz que narra e promove determinado ângulo de observação e sequencialização de acontecimentos permanece.

Na tradição oral de algumas culturas, essa voz também pertencia às mulheres, mas historicamente há registros da perda de poder por parte delas, sobretudo com o advento da escrita. Pouco a pouco, os homens assumiram o domínio público, restringindo o acesso das mulheres a determinados conhecimentos e posições, ao espaço privado, processo realizado por meio das mais diversas estratégias. No que diz respeito à religião, por exemplo, de acordo com a primeira epístola de Paulo a Timóteo: “A mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão”².

Dentro da perspectiva das relações de gênero, o caráter misto da narrativa provocou várias análises a respeito da natureza do/a narrador/a. É unânime entre os estudiosos que narrador/a é diferente de autor/a. Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “o narrador (...) representa (...) uma criatura fictícia do autor textual, constituindo este último, por sua vez, uma construção do autor empírico”³. Ainda assim, essas várias instâncias possuem estreitas ligações entre si.

O/a narrador/a é, realmente, mais uma personagem da narrativa, porém a imbricação entre criador/a e criatura constitui algo patente e inegável. Quanto a esse aspecto, a seguinte afirmação de Nélide Piñon é significativa: “A arte narrativa certamente tem como função inventariar a memória, a fim que (*sic*) se instaure a aliança entre

¹ LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*, p. 62.

² Apud Darcy França Denófrio, in ENGELMANN, M. S. C. *O jogo elocucional feminino*, p. 6.

³ AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria da literatura*, p. 695. O teórico afirma ainda: “preferimos as designações de *autor empírico* e de *autor textual*, de modo a ficar bem clara a ideia de que o primeiro possui existência como ser biológico e jurídico-social e de que o segundo existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e

invenção e memória. Não há invenção sem memória”⁴. A memória, por sua vez, encontra-se intimamente relacionada ao que se testemunhou. Dessa forma, todo/a narrador/a revela traços da vida do/a autor/a ou de seus familiares e amigos em maior ou menor escala. Portanto, a máscara narrativa não esconde completamente as idiosincrasias do/a autor/a empírico/a.

Em relação ao/à narrador/a, existem dois conceitos discutidos por Aguiar e Silva: voz e focalização. Para o teórico, essas são funções e modalidades da consciência narrante. A primeira

tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de *representação*, isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético – personagens, eventos, etc. –, e uma *função de organização e controlo (sic)* das estruturas do texto narrativo, quer a nível tópico (microestruturas), quer a nível transtópico (macroestruturas). Como funções secundárias (...), a voz do narrador pode desempenhar uma função de *interpretação* do mundo narrado e pode assumir uma função de *acção* neste mesmo mundo.⁵

Embora haja uma série de considerações quanto a esse conceito, nesta dissertação utilizo o termo *voz* tão somente como expressão, fala do/a narrador/a e de outras personagens. No que se refere às relações de gênero, essa categoria assume importância cabal, sobretudo por incluir a interpretação. As escritoras tendem a dar voz às personagens femininas, gramaticalmente marcada pelo discurso em primeira pessoa, discutindo problemas inseridos em uma área restrita à vivência de mulheres, mas que constituem, de fato, prolongamentos ou efeitos da superestrutura social. Ao prefaciá-la obra já citada, Darcy França Denófrío comenta:

Fadada ao anonimato e ao silêncio, vivendo em reclusão, propriedade do pai e depois do marido, escrevendo às escondidas e mais tarde com sentimento de vergonha, a mulher assumiu, com frequência, pseudônimos masculinos ou tentou, de alguma forma, ocultar a sua identidade no discurso.⁶

Esse mascaramento de si mesma, encobrendo a própria expressão verbal, confirma a exclusão das mulheres do lugar de poder. Além de utilizar o recurso mencionado acima, a opção por uma determinada focalização também traduz o desconforto da narradora em

caracterizável pelos leitores desse mesmo texto” (p. 227). Essa distinção é feita em relação à teoria de Wayne C. Booth, o qual criou a categoria *autor implícito*.

⁴ PIÑON, N. “O gesto da criação: sombras e luzes”, in SHARPE, P. (org.). *Entre resistir e identificar-se*, p. 89.

⁵ AGUIAR E SILVA. Op. cit., p. 759 – grifos do autor.

⁶ Op. cit., p. 9.

marcar seu posicionamento a respeito do que se discute. A escolha do ponto de vista relaciona-se à autoridade narrativa, pois a onisciência pressupõe domínio e prestígio; o autotestemunho, restrição e passionalidade.

O termo focalização equivale a ponto de vista e foco narrativo e é assim definido: “A focalização compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor (implícito, ideal e empírico)”⁷. Pode-se simplificar esse conceito: o foco narrativo consiste no ângulo sob o qual o/a narrador/a posiciona-se a fim de contar os fatos. Ora, a posição das mulheres foi a de observadoras silenciosas por longo tempo. Portanto, sua forma de expressão ainda está à procura de identidade, como já mencionei. A partir dessa definição, surgem várias teorias para explicitar esse fenômeno. Aguiar e Silva considera que as classificações formuladas para o ponto de vista sofrem variação de crítico para crítico, ainda que, às vezes, sejam divergências tão somente terminológicas ou em relação à profundidade de análise.

Neste trabalho, a nomenclatura que utilizo em relação à classificação do foco narrativo é a seguinte: narrador/a-personagem ou narração pessoal e narrador/a onisciente ou narração impessoal. Nesse ponto é preciso insistir no caráter híbrido da narrativa, isto é, a presença do real e do imaginário e, portanto, do envolvimento factual ou não do/a autor/a no texto, o que incide sobre as questões de gênero. Desse modo, a classificação visa a marcar a natureza da *consciência narrante* (expressão forjada por Magda Engelmann em obra já citada) como personagem envolvida ou não nos fatos narrados, sem referência à autora, Rachel de Queiroz.

Em minha opinião, essa tentativa de isolar entre si as instâncias narrador/a e autor/a, não entanto, constitui tarefa árdua e ambígua. Isso porque, entre inúmeras causas, existe uma modalidade de discurso denominada *indireto livre*. A longa citação a seguir visa a ilustrar a complexidade do fenômeno para a análise textual:

No discurso indirecto livre, porém, que aparece já com frequência em diversos romancistas do século XIX e que se desenvolveu, sob formas refinadas, no romance do século XX, manifestam-se mescladas, no mesmo enunciado, a voz do narrador e a voz da personagem, daí resultando, na elucidativa expressão de Roy Pascal, uma *voz dual*: “free indirect speech is never purely and simply the evocation of a character’s thought and perception, but always bears, in its vocabulary, its intonation, its syntactical composition and other stylistic features, in its content or its context, or in some combination of these, the mark of the narrator”. Esta voz dual, na sua contaminação, ora satírica, ora irônica, ora simpateticamente lírica, da voz da personagem e da voz do narrador, pode originar

⁷ AGUIAR E SILVA. Id., p. 765.

ao leitor dificuldades na interpretação do texto, em particular no que diz respeito à *focalização*⁸.

Ainda que os termos utilizados sejam narrador e personagens, não se pode perder de vista que todos representam criações do/a autor/a. Esse dilema adquire maior dramaticidade fora das fronteiras da Teoria Literária, pois sua resposta pode significar graves implicações ideológicas. Afinal, as atitudes, opiniões e pensamentos de personagens, incluindo o/a narrador/a, revelam o mesmo em relação ao/à autor/a ainda que parcialmente. Essa conclusão torna-se avalizada pelas palavras da escritora Nélida Piñon citadas parágrafos acima.

Faz-se necessário esclarecer que o discurso indireto livre aparece em todos os romances de Rachel de Queiroz analisados no capítulo um da dissertação. Todos possuem narradores/as oniscientes, ou seja, a voz que narra conhece passado e presente de todas as personagens; o futuro fica desconhecido nos finais abertos das obras. Devido a essa exaustiva utilização do recurso, por vezes o leitor pode confundir-se e imaginar que a narração é pessoal. É inegável, também, a presença de várias referências autobiográficas da escritora em todos os romances selecionados.

Entretanto, os três romances básicos, estudados a partir do atual capítulo, possuem narração pessoal. Todos são formados a partir de recordações das personagens que narram. O romance *Memorial de Maria Moura* é o mais complexo porque apresenta alternância de várias vozes narrantes.

Conforme Nely Novaes Coelho, há estudos feministas em nível do discurso que defendem certas características dos escritos de mulheres na literatura contemporânea, como fragmentação; presença de oralidade na escrita; exacerbação da função emotiva da linguagem; linguagem simbólica; explicação do universo em lugar de interpretá-lo; preferência pelos pormenores entre outros⁹. Todavia, pode-se perceber que tais recursos ocorrem em obras contemporâneas de modo geral, sejam elas produzidas por homens ou mulheres. Acredito que a diferença, de fato, está em um nível muito mais abrangente e complexo, qual seja, o nível cultural – em que se realizam as relações de gênero.

É devido a essas relações que a linguagem se torna mais ou menos pessoal. Culturalmente, as mulheres ficavam restritas a espaços mais limitados e a ambientes familiares. Seu universo ficcional tinha como palco o espaço privado e sua vivência, sua

⁸ Id., p. 764.

⁹ COELHO, N. N. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, p. 15.

experiência daquilo que se passava ali dentro – o que não mudou muito. Então, percebo que a narração pessoal é mais adequada à expressão desse ambiente íntimo e ao recôndito de sua opinião a respeito do que ali se passa. Por sua vez, a impessoalidade carrega a marca do domínio público e das afirmações aceitas como verdades universais. Suponho que o freqüente apelo ao discurso indireto livre reflita essa desenvoltura da mulher em contar o que presenciou ou criar enredos introspectivos, embora muitos escritores também explorem essa técnica.

Refletindo a respeito da escrita de mulheres sobre mulheres, afirma Lygia Fagundes Telles:

A ficção feita por mulheres tem suas características próprias (...): a mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulhos em si mesma, aparentemente narcisista porque precisa falar de si própria, deslumbrada às vezes com suas descobertas, como se acabasse de nascer.¹⁰

Dessa forma, a principal discussão deste trabalho são as relações de gênero e a representação de mulheres na obra de Rachel de Queiroz, bem como o dilema narrador/a *versus* autor/a. Um dos objetivos da pesquisa é justamente procurar identificar a posição da autora empírica quanto a essas questões e a influência de sua própria experiência de vida na construção de personagens femininas. O cerne da questão é: até que ponto a autora retrata (corroborando), revê (criticando) ou reivindica (criando) o papel das mulheres na sociedade por meio da máscara narrativa?

2.2 A história de uma vida: a narração em *As três Marias*

O romance *As três Marias*, lançado em 1939, em pleno início da Segunda Guerra Mundial, representa a quarta obra da escritora Rachel de Queiroz. Se comparado aos anteriores, nele a análise social perde espaço para um mergulho psicológico nas personagens. É inegável o traço autobiográfico que sustenta a narrativa. Assim como a própria escritora, a protagonista Maria Augusta (Guta) chega a um colégio interno dirigido por freiras quando contava doze anos; Rachel de Queiroz estudou no Colégio Imaculada Conceição, em Fortaleza, dos onze aos quinze anos, sagrando-se professora normalista.

O motivo para que tanto a autora quanto sua personagem fossem para um colégio interno nessa idade também foi o mesmo. A escritora revela em entrevista ao *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Sales, que certa vez uma de suas avós pergunta-

¹⁰ Apud SHARPE, P. Op. cit., p. 57.

lhe se sabia rezar e pede-lhe que faça o sinal da cruz. Ela o faz, mas com a mão esquerda. Então, os pais resolvem mandá-la para o colégio. Guta assim conta o porquê de seu confinamento em tal colégio: “De noite [a madrasta/madrinha] me fazia rezar (foi a única vez em que a vi censurar mamãe: quando me mandou fazer o pelo-sinal e eu me benzi às avessas, de pura inspiração, que nem me benzer eu sabia)”¹¹. Portanto, memória e criação possuem íntima relação nessa obra. A importância da memória reside basicamente na fidelidade da descrição de costumes e de pessoas, especialmente mulheres, na época retratada, algo vital para a análise.

O fato é que a própria escritora revela ter utilizado acontecimentos reais como matéria prima para a maior parte do romance. Em entrevista concedida a Marlene Gomes Mendes, Rachel de Queiroz confessa importantes pormenores:

O livro é autobiográfico tanto quanto pode ser. Por exemplo, as três Marias existiram. Éramos eu, a Alba Frota, (...) que é Maria José. A Guta sou eu, e a Odorina Castelo Branco Sampaio (...) é a Glória.

As cenas do colégio todas são da realidade (...).

Mas a vida de Guta não, não é autobiográfica. Eu não ia me confessar assim. Quando a Guta vem para o Rio, eu soltei a imaginação¹².

Outro traço relevante desvelado pela escritora nessa mesma entrevista refere-se ao foco narrativo. A pesquisa de Marlene Mendes demonstrou que inicialmente o romance foi escrito com um/a narrador/a onisciente, ou seja, era uma narração impessoal. Explicando a mudança para narração em primeira pessoa, a autora diz: “Sinto que a minha literatura é muito oral, muito confessional, de forma que me sinto muito mais à vontade falando na primeira pessoa, do que falando como onisciente narrador”¹³, o que denota as construções genêricas quanto à vivência e ao comportamento das mulheres, ou seja, o espaço privado.

Assim, trata-se de uma narração pessoal distribuída ao longo de quarenta e seis partes/capítulos, ocorrendo momentos em que Guta passa de narradora-personagem para narradora-testemunha, pois narra fatos relacionados à vida de outras personagens. Esses momentos não constituem parte substancial da narrativa, mas são fundamentais para a observação do comportamento da personagem e para caracterizar a natureza ficcional da obra, ainda que consistam em simples lapsos da autora ao operar a mudança de ponto de vista.

¹¹ QUEIROZ, R. *As três Marias*, p. 40.

¹² MENDES, M. G. *Edição crítica em uma perspectiva genética de As três Marias de Rachel de Queiroz*, p. 32.

¹³ Id., ib.

Embora a pesquisa de Mendes tenha patenteado toda essa presença da realidade, a obra não deixa de apresentar-se como uma invenção, conforme depoimento da própria criadora. O interessante é que a ficção passa a ser o campo ideal para a exposição das idiossincrasias dos escritores. A imaginação serve como justificativa para as mais íntimas afirmações e expõe o/a artista da palavra às mais intrigantes perquirições.

No próximo capítulo, apresento o enredo do romance pormenorizadamente. No momento, basta o seguinte: trata-se do relato de uma mulher sobre fatos marcantes de sua vida desde seu ingresso em um colégio interno até seu regresso ao lar. Esse percurso dura cerca de oito anos e o espaço divide-se entre Ceará e Rio de Janeiro.

A narração é posterior aos acontecimentos, como uma espécie de diário. Isso é denunciado pelo tempo verbal empregado na maior parte do texto, qual seja, o pretérito: “Papai, comovido e pálido, fora embora. Madrinha fora embora. O parlatório, onde eu esperava, estava àquela hora vazio e silencioso”¹⁴. A seqüência narrativa é linear, pois vai da pré-adolescência até a juventude, havendo alguns momentos de *flashback* em relação à infância.

No primeiro capítulo, a narradora descreve a estrutura física do colégio e entra em contato com as duas internas que formariam as três marias com ela: Maria José e Glória. A propósito, o apelido foi sugerido por uma freira quando as três meninas conversavam em plena sala de aula. A comparação com as famosas estrelas deslumbra as amigas, as quais chegam a tatuar três estrelas nas coxas: “Pelo nosso gosto seria nos braços, no colo, nas espáduas; mas era forçoso evitar que as freiras descobrissem, que alguma conselheira fosse contar à Irmã Germana”¹⁵. Daí o título da obra.

- Creio que seja interessante observar que a estrutura do colégio lembra a divisão sociocultural existente na Idade Média (nobreza, clero, plebe), algo que demonstra conservadorismo, além de rememorar uma época bastante cruel para com as mulheres, as quais viviam enclausuradas em casa ou em conventos:

O colégio era grande como uma cidadela, todo fechado em muros altos.
(...)

De um lado vivíamos nós, as pensionistas, ruidosas, senhoras da casa, estudando com doutores de fora, tocando piano, vestindo uniforme de seda e flanela branca.

Ao centro, era o “lado das Irmãs”, grandes salas claras e mudas onde não entrávamos nunca. E além, rodeando outros pátios, abrigando outras vidas

¹⁴ QUEIROZ, R. Op. cit., p. 7.

¹⁵ Id., p. 27.

antípodas, lá estavam as casas do Orfanato, onde meninas silenciosas, vestidas de xadrez humilde, aprendiam a trabalhar, a coser, a tecer as rendas dos enxovais de noiva que nós vestiríamos mais tarde, a bordar as camisinhas dos filhos que nós teríamos, porque elas eram as pobres do mundo e aprendiam justamente a viver e a penar como pobres.¹⁶

Essa consciência analítica revela a autora textual comum aos romances anteriores. A despeito de a obra em análise concentrar-se no estudo psicológico das personagens, a questão social ainda é significativa. Guta não é rica, mas é abastada o suficiente para fazer parte do seletto círculo das pensionistas. A construção do papel social específico para as mulheres também fica explícita no trecho citado. A época em que se passam os acontecimentos descritos não é especificada, mas pode-se situá-la entre 1920 e 1930. As mulheres eram educadas para serem donas de casa independentemente de sua situação econômica. As de melhor poder aquisitivo preparavam-se para casar, pois não precisavam exercer a profissão para a qual se formavam. As mais pobres utilizavam aquilo que aprendiam como profissão além de aplicar os conhecimentos na própria casa quando se casavam.

A visão crítica dos fatos acompanha a narradora ao longo de toda a narrativa, mesmo nos raros momentos de narração impessoal. Isso corrobora o que foi afirmado quanto à preferência pela primeira pessoa gramatical, ou seja, a narração do universo íntimo. Na mesma linha de reavaliação dos papéis sociais, dois trechos de narração impessoal merecem destaque.

O primeiro se refere ao pai de Glória. A mãe dela morreu no dia de seu nascimento e seu pai assumiu sua criação, negando-se a novo casamento. Ele se dedicou tão fervorosamente à filha que ela o chamava de mãe. Assim como o pai de Guta, o de Glória apreciava poesia. Essa figura paterna não era comum naquela época. Ainda hoje causa impacto um homem que assume os afazeres tidos como femininos e tem sucesso neles. Tem-se aí um exemplo de reversão de papéis.

O segundo trecho faz parte da descrição do casamento da amiga Glória. Guta assim apresenta o casal: “Afonso, fardado de noivo, de fraque e polainas, enforcado no colarinho duro, suava o peitilho da camisa, envesgava os pés nos sapatos de verniz, (...). Glória deslumbrava, era um monte de cetim e filó, suntuoso e espelhante”¹⁷. Normalmente, essa

¹⁶ Id., p. 17.

¹⁷ Id., p. 100.

não é a imagem de noivos que se tem em mente. A crítica à cerimônia dispendiosa e artificial é clara e incisiva.

Apesar da perspicácia analítica presente nesses e em outros trechos de narração impessoal, observei que os fatos são melhor explorados nos momentos de narração pessoal. Neles Guta desnuda a si mesma, os circunstantes e a sociedade de modo geral. Observe-se o momento em que ela comenta seu distanciamento da religião logo após sua saída do colégio: “E (...) desde a infância, a religião não foi talvez nunca para mim senão uma das disciplinas do curso – e uma das que mais me compraziam, rica de sugestões profundas e de invencível poesia”¹⁸. Ou ainda, as reflexões a respeito do ser humano, durante sua viagem de volta para o Ceará, após despedir-se do amante, Isaac:

Qualquer infimo peixe anônimo daquele mar, era maior, mais forte, nadava mais, circulava livre e seguro naquele hemisfério que, para nós, era só pavor e morte. No entanto, não valiam nada, nasciam e morriam como se brotassem da água e depois se dissolvessem na água, transitórios e inumeráveis como as ondas que se quebram na praia. E nós, fracos, pequeninos, pusilânimes, éramos entretanto homens, obstinadamente cômicos cada um da sua importância e da sua singularidade; identificávamo-nos, procurávamo-nos através de léguas e milhas de terra e mar, amávamos um único, uma pequena unidade de homem, marcada com um nome, amarrada inflexivelmente a leis e deveres de remotas e discutíveis origens.¹⁹

Em contrapartida à aguçada percepção crítica, destaco a discrição em relação à vida sentimental das protagonistas. Dentre os romances analisados até esse ponto, é em *As três Marias* que há um comentário mais explícito quanto à sexualidade, inusitadamente aliada à morte. O trecho inicia-se com a confissão de Guta de que desejava suicidar-se. Em seguida diz:

É idêntico ao amor. Por que se deseja apaixonadamente determinado homem, por que a carne da gente estremece a um toque dele, a um roçar de mãos, à simples sugestão de uma carícia? Talvez que o amor da morte seja como o amor por homem, e a gente só o satisfaça, só se console e se cure depois de possuída e extenuada.²⁰

O termo *possuída* remete à mulher como um objeto de desejo por parte do homem. Por um lado, a afirmação como um todo é significativa porque provém de uma jovem de família e com exígua experiência sexual. Sua voz constitui raridade para a época e os

¹⁸ Id., p. 68.

¹⁹ Id., p. 141.

²⁰ Id., p. 56.

preconceitos existentes então. Por outro, a tênue fronteira entre amor e morte revelam uma personalidade inquieta e imprevisível, pronta para saborear rumos novos ou momentos que eram proibidos para a mulher.

Essa menção ao mais íntimo ato humano é assim analisada por Engelmann:

Um dos caminhos que a mulher escolhe para (re)ascender sua voz é a utilização da linguagem sensual, do veio erótico, antes considerado um tabu para ela. Na erotização do discurso, o sujeito-mulher se (re)constrói para poder falar de seus impulsos libidinais numa conduta própria, que só (pre)existe no âmbito do feminino e apenas poderia ser (pre)sentida por uma mulher.²¹

Todavia, o contato sexual propriamente dito aparece narrado de maneira tão sutil que o leitor menos avisado estranharia a posterior gravidez de Guta:

Era como se eu fosse sua mulher há muito tempo, e a minha entrega, que entretanto me custou prantos, arrependimentos secretos e terríveis – não tinha para ele outra significação além do seu próprio e imediato conteúdo de prazer e ternura.

Quando me tomou, não pediu nada, foi acompanhando gradualmente o seu desejo, levando-me a compartilhar dele, sorrindo do meu susto e dos meus recuos, obstinado, suave e inflexível.²²

Considero esse escamoteamento como restrição da autora empírica. A interdição enraizada no subconsciente da escritora leva-a a tangenciar a sexualidade de suas personagens sem aproveitá-la como oportunidade ímpar na discussão das construções em torno de gênero. Mesmo assim, como foi dito, os trechos citados distinguem-se por não ocorrerem nos romances iniciais, nos quais prevalece a discrição.

-Por fim, enfatizo outra característica da narração de Guta. Trata-se de suas constantes interpelações a si mesma ou a quem ela se reporta em determinado momento. As citações abaixo ilustram dois momentos em que a narradora utiliza-se desse método: “Aliás, ainda hoje, que sei eu do amor? Como será a atitude de um homem diante de cada mulher que possui? Qual a diferença que pode ele estabelecer entre uma posse e outra posse?” e “Onde estão as poesias que você me ensinava de noite, no alpendre, eu deitada com você na rede de corda, nós dois repetindo os versos – os versos do naufrágio – não se

²¹ ENGELMANN, M.S.C. Op. cit., p. 123.

²² Id., p. 136.

lembra, papai?”²³. Esse recurso aprofunda ainda mais a subjetividade narrativa, desvelando um inexpugnável mundo de mulher.

2.3 Circunferência: a narração em *Dôra, Doralina*

Publicado em 1975, trinta e seis anos após *As três Marias*, o romance *Dôra, Doralina*, ao meu ver, pode ser considerado um marco no percurso em busca de si mesmas empreendido pelas personagens femininas de Rachel de Queiroz. É inegável que, conscientemente ou não, a autora vem apresentando um verdadeiro mapa dessa trajetória nos seus romances. *Dôra, Doralina* constitui um ponto alto para uma análise psicossociológica feminina.

Segundo a própria escritora, essa obra começou a ser gerada já na época de *As três Marias*. Ao longo de mais de três décadas, Rachel de Queiroz tomou notas e esboçou o enredo daquele romance. Ao falar sobre esse processo, ela diz: “Não tenho muita imaginação, de forma que uso muito a realidade, que vou transformando diante da máquina de escrever”²⁴. Esse depoimento apenas confirma algo patente em todos os romances: o traço autobiográfico. Em *Dôra, Doralina* existem inúmeras evidências dessa característica. O fato de o ponto de vista pertencer ao eu-narrador, ou seja, de ser uma narração pessoal, intensifica tal fenômeno.

O romance é dividido em três partes: o livro de Senhora, o livro da Companhia e o livro do Comandante. Não há o livro de Dôra porque cada um daqueles mostra uma etapa no amadurecimento da narradora. Assim, ela constitui a coluna de todo o romance, embora se deixe encobrir pelas outras figuras. A estrutura triangular aparece em outros momentos da narrativa, invariavelmente revelando pessoas ou acontecimentos marcantes no caminho da protagonista. No momento em que conta sua história, a narradora-protagonista já se revela uma velha senhora.

Uma vez mais, trata-se de um relato memorialístico, dando tom confessional à narrativa, algo recorrente em escrita de mulheres. Ao contrário do romance precedente, nesse a voz narrante não mantém a ordem linear dos acontecimentos, ou seja, da infância para a maturidade. Ao contrário, inicia em plena idade adulta; nos primeiros parágrafos já se sabe que aquela senhora foi casada, perdeu um filho, teve um certo Comandante em sua

²³ Id., pp. 137 e 41, respectivamente.

²⁴ Apud GURGEL, I. *Uma leitura íntima de Dôra, Doralina – a lição dos manuscritos*, p. 259.

vida e tudo isso ainda a incomoda bastante. Uma vez mais, essa seqüência de fatos que estruturam a narrativa consiste em acontecimentos típicos do universo feminino.

Considero que o traço mais marcante dessa narrativa consiste na consciência crítica da personagem quanto a alguns acontecimentos envolvendo a si mesma e aos outros. Essas reflexões a respeito de verdades universais são tipicamente masculinas, porém não são exclusivas. Eis aí mais um sinal da singularidade da personagem central, Dôra, e da perspicácia da autora. Logo nas primeiras páginas, a protagonista faz uma reflexão envolvendo vida e morte, novo e velho:

Embora a gente se renove como todo o mundo, tudo no mundo que não se repete jamais – pode parecer que é o mesmo mas são tudo outros (...). A gente encara a natureza como uma prova parcial da eternidade – sempre há os peixes, os passarinhos, as moscas, as folhas, só as pessoas morrem e vão embora e não voltam nunca mais. Porém, aí está o engano, nada volta mais, nem sequer as ondas do mar voltam (...).²⁵

Outra característica do foco narrativo desse romance encontra-se na preferência pelo registro coloquial da língua. Apesar de Dôra ter estudado e de ler assiduamente, seu relato é marcado por uma linguagem seca e simples, como a dos agregados da fazenda Soledade. Ao citar a fala de Xavinha, parente distante que morava na propriedade, Dôra frisa o nível informal e a hipercorreção lingüística presentes naquele discurso:

E quando eu era ainda menor gostava de perguntar de longe, pra me mostrar às mulheres na cozinha:
 – Xavinha, teu nome é Chave?
 E ela dava cavaco sempre, se eu estivesse perto me torcia beliscão.
 – Meu nome é Francisca Xavier Miranda. Xavinha é apelido. – Ela dizia assim, “apelídio”, achava bonito falar explicado; dizia “o bules”, “o filho de arame”.²⁶

A oralidade domina o discurso de Dôra, muito mais intensamente que em *As três Marias*. O fenômeno mais comum é a preferência pela próclise, ou seja, a colocação do pronome oblíquo antes do verbo em situações prescritas gramaticalmente como de ênclise, isto é, após o verbo. Ocorrem também reduções de palavras e, como foi dito, utilização de vocabulário popular e regional: “Pra mim, Senhora tinha trocado (...) tinha comprado a santa nova por causa da pareença. Lhe tocou na vaidade”²⁷.

²⁵ QUEIROZ, R. *Dôra, Doralina*, p. 10.

²⁶ Id., p. 12.

²⁷ Id., pp. 20-1.

Essa preferência pela modalidade informal da língua, a qual possui estreita ligação com a oralidade, pode ser considerada como mais uma característica própria do universo feminino. É preciso lembrar que por décadas as mulheres foram impedidas de ter acesso à educação formal, restando-lhes cultivar a expressão oral. Isso é perceptível em Dôra: embora ela seja instruída, opta pela modalidade popular.

Há, também, um interessante recurso de intromissão e análise crítica utilizado abundantemente na obra estudada. Trata-se de comentários entre parênteses: “– O seu tempo de princesa acabou, você agora é uma dona-de-casa! (Imagine eu dona-de-casa, na casa dela!)” ou “Acho que D. Pepa também estava ofendida porque sendo gorda demais não lhe deixaram tomar parte no desfile. (E ainda por cima de bengala)”²⁸. Tais intromissões parentéticas servem, algumas vezes, para que a narradora esclareça determinada passagem de sua história, especialmente em relação a diálogos. Às vezes, chega a confessar que o que havia dito na ocasião era mentira ou fornece dados que omitiu de seus interlocutores ou, ainda, tece digressões.

Outro recurso narrativo diz respeito à menção de pequenas histórias que iluminam determinada atitude ou situação vivida por Dôra. Esse artifício é conhecido como *caixa chinesa*, ou seja, uma história dentro da outra. Como as mulheres ficaram restritas ao espaço privado, quase nunca participavam dos fatos; vinham a saber sobre eles por meio de outros. Posteriormente, aqueles acontecimentos estavam acessíveis somente por meio da memória. É o que ocorre com Dôra. Para ilustrar esse recurso, destaco quatro micronarrativas ainda que privadas do todo do enredo, o qual aparece no capítulo seguinte.

A primeira consiste em parte da biografia de São Tomás de Cantuária contida no *Flos Sanctorum* (Santuário Doutrinal), livro que havia sido da bisavó de Dôra e que registra a vida dos santos. Tomás fora companheiro de juventude de um rei, o qual o nomeia arcebispo a fim de que o ajudasse a dominar plenamente a Igreja de Inglaterra. Porém, o religioso converte-se sinceramente e passa a opor-se ao soberano, que, inadvertidamente, diz não haver sequer um fiel vassalo capaz de livrá-lo daquele traidor. Dois cavaleiros tomam o dito como uma ordem velada e sacrificam o arcebispo. Dôra registra: “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”²⁹. Ela se refere à morte de Laurindo, seu marido.

²⁸ Id., pp. 47 e 95, respectivamente.

²⁹ Id., p. 62.

A segunda refere-se a uma freira professora, da época do colégio interno, que sempre contava casos escabrosos e chocantes. O caso que mais impressionou Dôra foi o de uma raposa que caiu em uma armadilha, mas roeu a própria perna para libertar-se. “Pois agora eu me considerava assim como a raposa: se deixei minha carne sangrando na Soledade, também me livre!”³⁰.

A terceira baseia-se em um caso de visagem contado por uma velha vizinha de Senhora. Um homem precisou ir ao quintal de sua casa e lá apareceu-lhe o Cão na forma de um negro retinto, o qual dá uma palmada *nos quartos* do morador. Fica-lhe uma ferida em forma de mão. Após o episódio, o senhor definha até morrer. Depois de sua morte, o ferimento tornou-se vermelho e irritado como no dia em que fora feito. Adiante, Dôra reflete: “Sim, e se agora Delmiro, mais louco e com medo dos gemidos do finado, de repente nos pusesse nuas, Senhora e eu, para todo o mundo ver as marcas da mão do diabo no nosso corpo?”³¹

A quarta vem de Maria Milagre, negra agregada da fazenda com quem Dôra conversava muito. Uma mulher apresenta-se a um rei solicitando-lhe reparo porque o príncipe a violentara sexualmente. Como ilustração, o rei pede-lhe que enfie uma linha na agulha; porém, ela não consegue fazê-lo, uma vez que o monarca não deixava o objeto parado. A moral é que se a mulher houvesse resistido, o príncipe não teria consumado o ato. Dôra analisava a relação homem-mulher e diz: “Não adianta ficar ofendida, tem homem que pede [por sexo] quase como pra fazer uma delicadeza, como quem diz bom dia, boa noite, a tarde está bonita. Quem quer aceita, quem não quer vai embora”³². Essa visão da protagonista está esmiuçada no próximo capítulo.

Ao meu ver, todas as historinhas são narrativas que explicam uma outra, qual seja, o próprio romance. Dôra estabelece uma espécie de analogia entre o que vivia ou pensava e aqueles casos que já ouvira em algum momento da existência. Embora fossem situações prosaicas, a narradora extrai conclusões fundamentais para a compreensão de suas atitudes e decisões. O interessante é perceber como a protagonista redireciona uma ocorrência originada no espaço público, domínio sobretudo masculino, para ilustrar e interpretar seu universo pessoal, privado.

Em relação à obra analisada anteriormente, considero que a narração de Dôra é mais segura e fluida, dando mostras de que ela tinha pleno domínio de si e das situações

³⁰ Id., p. 83.

³¹ Id., p. 113.

³² Id., p. 118.

que vivera. Como eu havia dito, ela consiste no verdadeiro centro da narrativa, ainda que não tenha assumido isso, tripartindo a narração de acordo com as figuras mais marcantes daqueles períodos.

2.4 A narração multifocal de *Memorial de Maria Moura*

Último romance publicado até o momento, *Memorial* possui estrutura complexa – tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. Existem cinco narradores distribuídos da seguinte maneira nos quarenta e dois capítulos: vinte e um capítulos narrados por Maria Moura; onze por Beato Romano (Pe. José Maria); seis por Marialva; três por Tonho e um por Irineu (primos de Moura). Apesar disso, como indica o próprio título da obra, a protagonista é Maria Moura. Toda a trama e seus personagens gravitam em torno dela. Essa técnica de esfacelamento do foco narrativo pode ser considerada uma ocorrência de paralaxe³³ lingüística, isto é, várias personagens narram determinado fato de acordo com sua posição em relação a ele. Esse procedimento, aliado à relevância da distribuição da autoridade narrativa entre várias personagens, procura romper com a onipotência de um único narrador/a, ilustrando o relativismo, a parcialidade do ponto de vista de quem conta algo. Isso destitui a verdade que se atribui às narrativas ditas objetivas ou em terceira pessoa. A posição de emissor de um discurso normalmente carrega-se de idiossincrasias e elaborações sociais.

É importante ressaltar que em *Memorial* o ponto convergente dos focos narrativos consiste nas ações de Moura, mas cada narrador conta sua própria saga. Trata-se de um conjunto de monólogos entremeados pela fala de outras personagens. A menção às atitudes da protagonista apenas confirma sua forte personalidade. Em nenhum momento os narradores revelam algo que contradiga o perfil de Maria Moura. Isso condiz com a definição de memorial: lembranças, apontamentos, mas também memorável, algo que deve ser lembrado. A protagonista impressiona todos com quem tem contato, pois não é uma mulher comum. Quanto à técnica narrativa em si, inegavelmente constitui uma sofisticação das narrativas em forma de diários ou autobiografias.

Conforme Rachel de Queiroz, duas mulheres inspiraram o esboço de Maria Moura:

³³ "Paralaxe, n. I. a aparente mudança na posição de um objeto proveniente de uma mudança na direção ou posição da qual é visto." *Webster's New Twentieth Century Dictionary*, apud FRIEDRICH, Paul. *The language parallax*. 2ª ed. Tradução minha.

(...) a primeira grande seca registrada oficialmente aconteceu em Pernambuco em 1602. Nesta seca, uma mulher chamada Maria de Oliveira tornou-se conhecida, porque, juntamente com os filhos e uns cabras, saiu assaltando fazendas. (...) Ao mesmo tempo, eu sempre admirei muito a rainha Elisabeth I da Inglaterra, que morreu no início do século XVII (...). A certa altura, eu pensei: “Essas mulheres se parecem de algum modo”. E comecei a misturar as duas. Estava pronto o esqueleto do romance.³⁴

Tanto a rainha Elizabeth quanto Maria de Oliveira foram mulheres poderosas num mundo dominado por homens e lutaram arduamente para defender seus territórios, incluindo neles, certamente, seus corpos e mentes. Essa admiração por mulheres resolutas sempre esteve presente nos romances da escritora, provavelmente por reconhecer-se uma delas – ou até mesmo por querer ser como elas. O fato é que o preenchimento do esboço do romance contém muito das memórias de Rachel de Queiroz e, portanto, de uma mulher que desconstruiu muitas regras relativas ao mundo feminino de sua época.

Assim como em *Dôra*, a narração começa *in media res*, ou seja, em um ponto adiantado do enredo. Esse recurso, aliado à multifocalização, contribui para a fragmentação da trama, pois as informações destilam-se sem ordem cronológica precisa. Além disso, a técnica revela a parcialidade da visão do outro, o qual não consegue abranger toda a complexidade e a dimensão do mundo de um ser. Ou seja, no momento em que Maria Moura é narrada (posição de objeto), ela constitui o outro em relação ao/a narrador/a, o/a qual apenas sabe o que presencia ou o que ouve a respeito da protagonista – e vice-versa. No entanto, o impacto dos acontecimentos e a angústia das decisões, por representarem a instância íntima, privada, são expressas apenas pela consciência narrante, ou seja, pela personagem que detém o foco narrativo em um dado momento.

Portanto, creio que se trata de uma questão de acesso do/a narrador/a. O homem arvorou-se em sujeito e apossou-se do espaço público, do exterior, do apolíneo. Restou à mulher o privado, o interior, o dionisíaco. Desse modo, a experiência que um tem do mundo do outro mantém-se restrita, gerando os estereótipos e o incômodo que se formam em torno da figura de Maria Moura, uma vez que ela rompe as barreiras de gênero historicamente construídas e firma-se como sujeito. Nessa pesquisa, considero essa personagem como o ápice do processo de amadurecimento da mulher e de sua assunção ao lugar de sujeito, uma vez que a protagonista constrói seu caminho suportando todas as conseqüências decorrentes disso.

³⁴ *Cadernos de literatura brasileira*, n.º 4, p. 34.

Uma característica que diferencia esse romance dos demais é o tempo da narrativa. Todas as outras obras correspondiam ao momento político e socioeconômico vivido pela escritora. Em *Memorial*, Rachel de Queiroz retorna ao Segundo Império brasileiro. Uma menção explícita à época é dada pelo Pe. José Maria: “Durante a minha inteira temporada no Bom Jesus, uma única vez consegui pôr as mãos num jornal do Rio de Janeiro. (...). Dava notícias da saúde do jovem imperador, das manobras da tropa de linha (...)”³⁵. Suponho que essa opção por localizar as peripécias do romance em época tão remota provavelmente visava a ilustrar que a luta da mulher a fim de afirmar-se junto à sociedade não se restringiu a certo tempo e espaço. Conseqüentemente, há a necessidade de revisão de toda a História, uma vez que as mulheres são excluídas ou sua participação em fatos relevantes não é reconhecida. As que são mencionadas sempre carregam uma aura sobrenatural ou excepcional, como Joanna D’Arc e Maria Bonita.

Um recurso narrativo recorrente é a auto-interpelação, ou seja, a própria pessoa que narra dirige-se a si mesma, recriminando-se ou exortando-se a respeito de determinada atitude. Isso é mais evidente nas falas de Maria Moura. Nesses momentos, a razão sobrepõe-se à emoção: “Te acalenta, Maria Moura. Você não é mulher de chorar, nem mesmo escondido. / Cadê a Dona da Casa Forte, a cabecel desses homens todos, que comanda de garrucha na mão e punhal no cinto?”³⁶. Ou ainda: “E se eu me matasse com ele? Ai, o orgulho de Maria Moura é que se revoltava: estes anos todos você lutou, sua louca, pra fazer o que nem Pai nem Avô fizeram (...)”³⁷. É possível aproximar esse recurso do conceito freudiano de superego, isto é, a instância psicológica fiscalizadora, controladora. Nela localizam-se as construções ideológicas, as interdições sociais. O curioso é que as leis que regem a Casa Forte – portanto o correto para seus moradores – nem sempre coincidem com as exteriores a ela.

Apesar desse mergulho egótico, há lugar para a reflexão sobre as chamadas verdades universais na fala de Moura. Isso representa o domínio tanto do espaço privado como do público. Um dos momentos mais significativos da incursão pelo plano social ocorre quanto ao poder:

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. E quando eu não fiz *nada* porque não queria, isso

³⁵ QUEIROZ, R. *Memorial de Maria Moura*, p. 204.

³⁶ Id., p. 383.

³⁷ Id., p. 421.

também foi bom, sinal de que eu comandava a minha força. Eu só fazia o que queria.

(...)

Ou, quem sabe, a força dos ricos está mesmo é nas casas de alvenaria, nos cavalos de sela, na roupa de seda e veludo, o muito gado pastando nos campos sem fim – e os próprios campos sem fim? O ouro será o confeito dessas posses? Pois quem tem ouro tem tudo que o ouro compra, que o ouro vale.³⁸

Os/as narradores/as da obra dividem-se em pares antagônicos. Os homens assim se dividem: Tonho e Irineu representam caricaturas, pois são tacanhos, conservadores e preconceituosos quanto à mulher na sociedade; padre José Maria, por sua vez, é letrado, sensível e condescendente. É curioso que entre os narradores não estejam os amantes de Maria Moura (Liberato, Duarte e Cirino), mas sim os primos e, ainda assim, por poucos capítulos. As personagens-narradoras também opõem-se: Marialva constitui a mocinha órfã e injustiçada para a qual o casamento com um homem ideal representava o ponto alto da existência; Maria Moura é uma guerreira em todos os sentidos. Então, posso concluir que essa estrutura multifocal do romance serve perfeitamente ao trabalho com as vozes feminina e masculina, respeitando suas peculiaridades e adequando-se à mulher que afirma: “Todo mundo morre. Mas quero morrer na minha grandeza”³⁹.

³⁸ Id., p. 177.

³⁹ Id., p. 421.

CAPÍTULO III

MÁSCARAS

3.1 Pessoas e personagens: algumas palavras

Sabe-se que a palavra *personagem* vem do latim *persona* e, em sentido próprio, significa máscara. Há registros de que na Antiguidade Clássica os atores de teatro utilizavam máscaras para representarem os papéis nas peças, surgindo, então, a designação de personagem. Os estudos em torno desse conceito são polêmicos, visto que há críticos que defendem importância cabal para essa figura contra outros que a diluem em meio a outros critérios.

Embora haja tantas divergências, algo parece congregar as opiniões: a personagem é capaz de retratar propriedades psicológicas, morais e socioculturais, mesmo que de uma forma delimitada. Aguiar e Silva afirma: “(...) as personagens (...) remetem sempre, antes de qualquer evento, ainda que isso só se manifeste durante o evento ou depois do evento, para um determinado horizonte de valores, para uma determinada ideologia”¹. É dentro dessa perspectiva que procedo às análises nessa dissertação, ou seja, considerando as criações fictícias como reflexos das construções presentes na estrutura social.

Como já mencionei, esse procedimento analítico feito pelo/a escritor/a possui limites, pois o conhecimento que cada pessoa tem do outro é restrito, fragmentado. “Os seres são (...) misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente (...)”². Dessa forma, o/a escritor/a estabelece uma margem para as características e ações de suas criaturas.

No que diz respeito às relações de gênero, essa limitação é muito significativa. O domínio que uma escritora tem da vivência de uma mulher é muito maior que o de um escritor. Essa experiência própria de cada um não impede que escritores/as elaborem personagens masculinas e femininas. Porém, essa diferença contribui para a especificidade de ponto de vista de um e outro, de modo que os valores expressos por uma personagem tanto podem corroborar quanto contestar uma determinada situação relacionada a papéis sociais, dependendo do posicionamento de quem escreve.

Como diz Antonio Candido, a personagem pode ser mais lógica que um ser vivo, mas não menos complexa. Daí, ao longo de décadas de estudos, vários teóricos, críticos ou mesmo escritores/as têm procurado estabelecer a tipologia dos seres fictícios. A análise mais frequentemente utilizada é a de E. M. Forster e é assim descrita por Aguiar e Silva:

¹ AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria da literatura*, pp. 694-5.

² CANDIDO, A. *A personagem de ficção*, p. 56.

“As personagens *desenhadas* [ou planas] são definidas linearmente apenas por um traço, por um elemento característico básico que as acompanha durante todo o texto”³. Em consequência, tendem para a caricatura ou o tipo. Já as personagens modeladas ou redondas mostram uma complexidade bastante acentuada; são densas e ricas, adquirindo peculiaridades e surpreendendo o/a leitor/a.

Nas análises das personagens raquelianas, embora não interesse sua simples classificação, posso afirmar que todas se enquadram no tipo *redondo*, sobretudo as figuras de mulher. Ressalto que a complexidade maior dessas personagens advém do fato de haver uma introspecção psicológica e do intenso traço autobiográfico presentes em todas as personagens centrais (protagonistas). Logo, pretendo abranger tanto o nível real (a identificação de aspectos caracterizadores das mulheres e dos homens que reflitam ou contestem as construções de gênero presentes na sociedade) quanto o fictício (as relações entre as figuras masculinas e femininas dentro da estrutura romanesca).

3.2 Estudo das personagens de *As três Marias*: calma e tormenta

Acredito que o romance *As três Marias* oferece ampla amostragem de personagens, especialmente com relação às figuras de mulheres. A protagonista, por ser também narradora, já foi parcialmente analisada no capítulo anterior. Não se pode isolar um tipo de personagem de outro, como principal ou secundário, sobretudo em relação a Guta, por se tratar de um romance de formação (*bildungsroman*). Portanto, as diversas categorias são cruzadas sempre que necessário a fim de explicitar as forças que agem nos caminhos da personagem central.

A infância de Guta é registrada no romance principalmente por meio da recordação de momentos junto de sua mãe, a qual faleceu vítima de uma doença que permaneceu desconhecida para a filha. A imagem materna guardada por Guta é em tudo diferente de sua madrasta e das mães de suas colegas. Conforme o que sabia, sua mãe havia sido um “hiato de incoerência e sonho”⁴ na vida de seu pai, pois conheceram-se e casaram-se em dois meses e a morte os separou quando a menina tinha sete anos. A segunda esposa era prima e antiga namorada do pai, além de perfeita dona de casa.

³ Op. Cit., p. 709 – grifo do autor.

⁴ QUEIROZ, R. *As três Marias*, p. 39.

Enquanto Isabel, mãe de Guta, enchia a casa de alegria, despreocupação e puerilidade – brincava com a filha e com o marido, ignorando os afazeres domésticos –, a madrasta aparece como verdadeira inspetora dos bons costumes:

“Depois” tudo mudou lá em casa. Não para pior, todo o mundo dizia até que para melhor. Havia agora ordem, equilíbrio, economia. A louça não se quebrava tanto, eu vivia penteada e limpa no meu vestido de luto. Comecei a ir à escola. Ninguém via mais os robes de mamãe jogados por cima da cama, ninguém me deixava mais fazer trem com as cadeiras da sala.⁵

Já mencionei o fato de a família de Guta não ser rica, mas suficientemente abastada. Sua ida para o colégio interno consistiu em mais uma das corretas atitudes de sua madrasta para que ninguém a acusasse de maltratar a enteada. De acordo com a narração, a madrasta priva os próprios filhos de escola e outras regalias em benefício de Maria Augusta. O capítulo inicial da obra registra a sensação de ausência de vida que pairava sobre a instituição. Até as imagens das santas talhadas em pedra afiguravam-se-lhe mais vivas que as freiras, ainda que todas tentassem ser polidamente gentis. Tratava-se de verdadeiro claustro, mesmo porque ficava em Fortaleza, longe de sua casa, no sertão do Crato. Restava-lhe apenas chorar embalada pelas boas recordações.

Logo conhece Maria José e Glória e formam a constelação escolar – as três marias. A primeira vivia o drama de ter pais separados. D. Júlia, sua mãe, fora abandonada pelo marido, que assumiu outra mulher para companheira, deixando vários filhos totalmente por conta da ex-esposa. A segunda era órfã de pai e mãe, amparada por um tutor, o que a cingia de uma aura diferente das demais. Parecia-lhes a Órfã, personagem comum aos vários romancetes que liam na época.

D. Júlia impressionava Guta. Aquela mulher maltrapilha, tristonha e envelhecida antes do tempo, devido ao golpe sofrido, possuía certo ar vitorioso, ainda que nunca mencionado pela narradora. Porém, o fato de a mãe da amiga ter resistido sozinha, mantendo uma vacaria e depois fornecendo marmitas, certamente teve influência nos pensamentos de Guta. D. Júlia não era tão somente uma zeladora do lar, era uma lutadora independente e valorosa, prova de que a mulher podia vencer dentro de uma estrutura social injusta e misógina.

Durante mais ou menos seis anos de internato, as experiências de vida para Guta e suas amigas foram bastante limitadas. A única opção de sair do colégio em feriados ou

⁵ Id., ib.

recessos era a casa de D. Júlia, porém essas saídas eram raras. O comportamento de Guta nessas ocasiões é significativo: “Quanto a mim, a minha vaidade era mostrar as pernas. (...) vivia dobrando secretamente os embainhados, sem me importar com os protestos de Maria José e Glória, que me chamavam de imoral”⁶. Isso demonstra que ela gostava de seu corpo, sentia-se atraente. Na maioria das vezes, a distração nascia entre os muros do colégio. Nesse contexto, destaco três ocasiões.

A primeira consiste na elaboração de um jornal de circulação interna e clandestina denominado 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”⁷. Chegou apenas ao terceiro número, mas marcou as participantes, as quais elaboravam paráfrases e paródias repletas de sátira a partir de poemas consagrados.

Apesar de nenhuma das internas ter-se tornado escritora (Guta parece escrever um diário ou memórias, gêneros literários *menores*), esse trabalho com a escrita satírica dentro de um estabelecimento religioso caracteriza-se como reação à situação da mulher na época. Como mencionei durante a análise do ponto de vista, a finalidade de uma mulher era casar, ter filhos e administrar a casa. A mulher que trabalha pode ser mais um traço autobiográfico, porque Rachel de Queiroz começou a colaborar em jornais antes mesmo de lançar *O quinze*. Na entrevista concedida aos *Cadernos de literatura brasileira* a escritora afirma que muitas mulheres escreviam na mesma época em que ela ingressou na vida jornalística. Entretanto, sabe-se que nem todas tiveram oportunidades da mesma maneira que ela teve. A interdição era contundente.

A outra ocasião foi a fuga de uma interna, Teresa Pinheiro, com o namorado. Trata-se de nova aparição de Romeu e Julieta. As famílias dos jovens eram inimigas; separaram os namorados internando-os em colégios de cidades distantes. Eles, porém, conseguiram manter correspondência e combinaram a fuga. Segundo uma testemunha, um carro havia parado em frente ao portão do internato, a moça pulou o muro e partiu com o companheiro, do qual viu-se apenas um braço.

Essa história divulgou-se aos poucos, pois as freiras inicialmente tiveram de confirmar a fuga para depois lamentá-la com recriminação. Temia-se que a imagem do colégio ficasse maculada. A atitude transgressora de Teresa inspirou devaneios nas

⁶ Id., p. 29.

⁷ Id., p. 15 – grifos da autora.

internas, todas interessadas em imaginar as novidades e descobertas por que a fugitiva estaria passando em meio àquela aventura ao lado do homem amado. A providência seguinte foi aumentar a altura dos muros da instituição. Mais uma vez, Guta demonstra sua singularidade: “Mas, que nos importavam os muros, a prisão mais fechada e mais alta? Nós tínhamos as nossas estrelas”⁸.

A terceira ocasião que movimentou as amigas foi um namoro-relâmpago de Glória. A oportunidade surgiu no concerto de fim de ano. A pedidos do professor de violino, Glória recebe autorização para participar como violinista no concerto. Durante os ensaios conhece um rapaz de origem árabe. Isso leva as amigas a devaneios:

Maria José, realista e cética, atreveu-se a observar:
 – É galego. Não dê confiança, Glória.
 – Deixe de ignorância e preconceito! Galego, não, árabe. Na terra dele, com certeza andaria no deserto, montado a cavalo o dia inteiro, dormindo de noite numa tenda, armada no meio do areal. Podia até ser um chefe!
 E Glória também se entusiasmou:
 – O mundo é cheio de preconceitos! Qual é a vergonha de ser árabe? Só porque a raça é diferente, e qual é o mal disso? E ainda por cima é católico.⁹

O namoro inicia-se e com ele uma singular simbiose entre as três amigas, pois, embora Guta e Maria José não o conhecessem em pessoa, imaginavam-no e sentiam-se apaixonadas também somente por conta dos relatórios de Glória. Certo dia, o rapaz combina com a namorada de estar em uma das ruas que ladeavam o colégio, a menos movimentada. Juntas do lado interno do pátio, as três ouviram-no assobiar *Rêve d'amour* encostado ao muro.

Meu coração batia, batia de amor por aquele homem, que eu nunca vira, que nunca vi depois, como talvez jamais tenha batido tão forte por nenhum outro. Minha emoção era tão grande que tive medo do ciúme de Glória. Ela, porém, não cuidava nisso, era feliz em sentir seu amor partilhado por nós, talvez tivesse necessidade de dividir conosco esse peso tão grande e tão doce que enchia o seu coração.¹⁰

As amigas ficam profundamente emocionadas, todas partilhando aquele momento sentimental. Todavia, como não há menção posterior ao rapaz, deduz-se que a serenata consistiu no ato final de namoro.

⁸ Id., p. 52.

⁹ Id., p. 43.

¹⁰ Id., p. 45.

Chega a época da formatura. Guta assim resume sua saída: “Menina-e-moça me tiraram do ninho quente e limitado do Colégio – e eu afinal conheci o mundo”¹¹. Ela vai para casa, mas não considera que ali seja seu lar. Não gostava de seus meio-irmãos e tratava a madrasta com fria polidez. O destino previsto para as mulheres, qual seja casar e tornar-se dona de casa, não era adotado por Guta, especialmente ao analisar seu próprio núcleo familiar.

Ela revela sua resistência a esse destino em várias ocasiões ao longo da narrativa. Uma das formas utilizadas para demonstrar isso consiste no incômodo quanto ao comportamento de sua madrasta: “Pois não é uma virtude defender os seus filhos, o seu marido, a sua enteada, a sua louça? Ah, ver minha madrasta ralhar com a cozeira porque quebrou um prato! (...). Ai, não é propriamente uma mulher, é um escoteiro”¹². A maneira mais evidente de Guta mostrar seu posicionamento quanto ao papel feminino encontra-se em sua indiferença quanto ao casamento. Em momento algum ela pensa em resolver seus problemas por meio do vínculo com um homem. Chega a ser contundente por ocasião de seu retorno ao lar:

(...) Madrinha explicou meus novos deveres de filha e irmã mais velha (...). E como me horrorizavam, minha Nossa Senhora, as camas por fazer, as meias por cerzir, as mesas a pôr e a tirar, as famosas semanas de cozinha que eu deveria revezar com minha madrasta! O fim apologético daquilo tudo era preparar em mim a futura mãe de família, a boa esposa chocadeira e criadeira¹³.

A condenação de Guta não se estende à maternidade e ao casamento simplesmente, mas sim às construções ideológicas em torno deles, como as que recrimina nas citações. Tanto é assim que a recordação mais viva que tem da mãe, já falecida há anos, é a de alegria, infantilidade, beleza. Além disso, ao invés de restringir-se ao horizonte comum de uma dona de casa, D. Isabel prezava a cultura (entre seus pertences havia *A moreninha*, de Macedo, e *As meninas exemplares*, da Condessa de Ségur; escreveu algumas modinhas e montava a cavalo). Quando discutia com a filha, fazia questão de ser de igual para igual, baseando-se em argumentos e não em prescrições. Guta descreve a mãe como um ideal, um sonho.

Quanto ao relacionamento entre seus pais, Guta relata uma suave harmonia e liberdade entre eles: “Como ele a adorava, como a mimava! Às vezes papai estava deitado,

¹¹ Id., p. 60.

¹² Id., p. 40.

¹³ Id., p. 61.

lendo. Ela pedia para se sentar ao lado, um pouquinho, e ia se estirando, se deitando. Punha a cabeça no ombro dele; papai fechava o livro, ficava contemplando docemente o rosto”¹⁴. No entanto, ao lado da segunda esposa, seu pai tornou-se severo, viciado em trabalho e abandonou a leitura de livros para deter-se apenas ao jornal. Isso me permite concluir que a mulher que assumia calmamente o papel a ela destinado pelos valores socioculturais anulava-se e podia moldar a família como interessava à superestrutura social.

Duas de suas amigas casaram-se. Uma corrobora a figura de rainha do lar e outra a de escrava do lar.

A primeira é Glória. Ela conhece um jovem bacharel e ocorre o mesmo fenômeno de simbiose entre ela, Guta e Maria José. As amigas acompanham e vivem o namoro. Guta sente inveja da amiga: “Não via, pela minha frente, bacharéis inteligentes e casadouros. Nem médicos, nem soldados, nem oficiais de Marinha. Eu era namoradeira, mas arisca, e não sabia coordenar pretendentes”¹⁵. Mas mesmo assim compartilha do relacionamento de Glória.

Ao falar do noivo de Glória, a protagonista opera reversão de papéis. O rapaz demonstra curvar-se ao poder da futura esposa: “O que eu invejava era a oportunidade de amar: era aquele tranqüilo direito de posse que Glória se arrogava sobre um homem(...) e a alegre submissão dele, a felicidade que parecia sentir em ficar calado (...)”¹⁶. Então, Guta passa a desejar igual poder. Sonha em amar homens vulneráveis e dependentes, como cegos ou mutilados, o que se afigurava como instinto maternal segundo ela mesma. Ela sente necessidade de ser a provedora e não a amparada. Isso demonstra, embora de modo desarticulado, sua independência e anseio por um novo papel. A amiga casou e parecia completamente feliz e realizada, assumindo o papel que lhe cabia dali em diante – “esposa, rainha e amante”¹⁷.

A outra amiga a casar-se foi Jandira. Nos tempos do internato, ela era a segunda melhor aluna da classe e tinha a vantagem de ser externa, podendo libertar-se da clausura do internato. Procurava sempre estar entre as meninas mais abastadas e estudiosas, mas com o objetivo de tentar apagar a mácula de sua origem. Era filha de adultério; o pai rico e casado, a mãe mestiça, humilde e prostituída. Suas tias por parte de pai criavam-na, mas ela as odiava, pois “sentia-se tratada por elas como se trata um bicho miserável e

¹⁴ Id., p. 41.

¹⁵ Id., p. 69.

¹⁶ Id., p. 70.

¹⁷ Id., p. 102.

importuno”¹⁸. Apenas uma dentre as três merecia consideração da parte de Jandira, pois tratava-a com sentimento.

A análise social, comum nas obras de Rachel de Queiroz, concentra-se nessa personagem. A discriminação é retratada em várias instâncias: dentro de casa, por meio das tias, nas amizades e até no pensar o futuro. O refrão para Jandira é sempre o mesmo: *conheça o seu lugar*.

Enxergando poucas oportunidades para si, Jandira resolve casar-se com um homem do mar. Guta analisa a situação da seguinte forma: “Jandira não nos disse se o amava e talvez nem pensasse nisso. Bastava-lhe que a amasse ele”¹⁹, uma vez que seria a única oportunidade em que ocupava posição de destaque. Certo dia, Guta vê um livro da amiga com uma dedicatória do noivo e descobre que se tratava de alguém sem muita instrução formal devido a sua grafia irregular e insegura.

Algum tempo depois, Guta e Glória visitam Jandira e constatam que ela foi infeliz ao casar-se. Morava em um casarão decadente, o marido havia perdido a lancha e vadiava bêbado, quase sem parar em casa. O único filho era quase cego e vivia deitado em uma rede. Jandira estava maltrapilha, emagrecida e tornara-se costureira para sustentar o filho. A definição inicial que se fez para ela como escrava do lar visa a opor a felicidade e realização de Glória à sua miséria e exclusão.

Embora Jandira tenha-se esforçado durante o período colegial para ser a melhor da turma, optou pelo casamento (constrangida pela discriminação social) ao invés de seguir independente como normalista ou em outro serviço remunerado. Pareceu-lhe a forma de libertar-se do jugo das tias. Quando o casamento falhou, sua opção foi empregar sua habilidade de costura – atividade tipicamente feminina – para assumir a condição de provedora do lar, mas de forma miserável. Posteriormente, a tia que mais gostava dela falece deixando-lhe herança, o que veio minorar a labuta incessante. Além disso, passou a ter um amante que lhe provia com carinho e consideração, abrandando suas decepções.

Maria José, assim como Guta, não alimentava ambição casamenteira. Porém, sua excessiva religiosidade, levando-a a tornar-se *carola*, parece ocultar certa inclinação homossexual. Ainda que esse tema não apareça em outros romances de Rachel de Queiroz e a despeito de a autora retratar pessoas com as quais conviveu (na época da publicação do romance, algumas ainda mantinham contato com ela), a descrição de certos acontecimentos ocorridos no internato possibilitam essa interpretação.

¹⁸ Id., p. 53.

¹⁹ Id., p. 57.

Conforme mencionei, o colégio organizava-se em três segmentos: as pensionistas, as freiras e as órfãs. Havia tácita proibição de que ocorresse contato entre as primeiras e as últimas. No entanto, como a narradora afirma, era vício elegante arriscar-se a manter amizade com órfãs. E Maria José experimenta esse risco. Manteve companheirismo com uma órfã chamada Hosana, a qual possuía verdadeiro dom de bordar. As frases e a seleção vocabular feitas pela narradora para narrar os eventos são dúbias. “No verso dos santos escreviam coisas líricas e ardentes: ‘As rosas que vês aos pés de Jesus não são tão puras quanto o teu coração’. ‘Minha amizade por ti é como esse sacrário guardado por anjos’ ”²⁰. Ou mais adiante: “Maria José guardava no manual (...) um pequeno quadrado de seda (...): o nome das duas e mais o dístico ‘amizade eterna’, dentro de uma cercadura de miosótis. (...) e nunca fechava o manual sem o beijar devotamente”²¹.

Tão intensa amizade chega ao conhecimento da Superiora, a qual a chama e condena aquela atitude. Maria José não cede; não denega as acusações nem se arrepende. Todavia, alguns dias depois, Hosana segue para Baturité, onde bordaria enxoval de uma noiva. Mantiveram correspondência com os mesmos protestos sentimentais até que a bordadeira conheceu um viúvo pobre com quem se casou. Pouco depois morreu de parto, destino tão comum reservado às mulheres. A amiga a foi esquecendo.

Ao formar-se, Maria José exerce o magistério e dedica-se piamente a atividades ligadas à igreja. Sua opção por trabalhar também vinha ao encontro da situação de sua mãe, abandonada pelo marido e assumindo todas as despesas de casa. Acredito que essa atitude do pai maculou a imagem de todos os homens perante Maria José, a qual prefere sublimar seus anseios envolvendo-se em afazeres religiosos.

Guta, por sua vez, por não se sentir bem junto da família, consegue trabalho como datilógrafa e passa a morar com a família de Maria José. Indo ao teatro com Glória e o noivo dela, interessa-se por um homem mais velho, um pintor chamado Raul. A aproximação entre eles ocorre quando Raul solicita que Guta se deixe retratar e ela comparece assiduamente em seu atelier.

Raul não desfrutava de boa fama. Diziam que era um boêmio incorrigível além de ingerir drogas, esbanjar dinheiro quando o conseguia e conhecer vários pontos da Europa. Casou-se, mas discutia muito com a esposa, conforme informações de vizinhos. Guta, porém, afirma: “Ouvi a biografia sem surpresa; era a única história que se harmonizaria

²⁰ Id., p. 19.

²¹ Id., ib.

com ele e como que eu dele imaginara”²². Ressalto o fato de Guta ter resistido ao convite para tornar-se modelo para ele; quem decide por ela são Maria José e Aluísio, um conhecido de ambas. Guta não consegue expressar-se, fica em silêncio enquanto os outros acertam tudo com Raul.

Logo na primeira sessão, Raul corteja Guta. Ao contemplar o esboço de seu retrato, a moça deixa entrever sua alma idealizadora: “Realmente, devia ser eu. Feia, esquematizada em traços rígidos – e era assim que ele me via. (...). Se ele me via assim, era impossível então que me amasse, que me desejasse e me idealizasse”²³. Guta demonstra toda sua inexperiência de vida e de visão crítica ao achar que fosse amada por um homem do qual mal sabia alguns dados. Sua alma pueril deixa-se impressionar pela aura misteriosa daquele pintor.

O interessante é que, por estar rememorando os fatos, há momentos em que Guta analisa sua própria atitude com precisão e frieza. Ela mesma confessa que o namoro com um homem casado cercava-se de uma aura aventureira, algo diferente do comum. Trata-se do gosto pela transgressão, pelo desejo de contradizer o padrão existente na época em relação à mulher e tomar um caminho exótico e condenável perante a sociedade.

Guta percebia que Raul dissimulava suas reais intenções em relação a ela, porém não recua. Assim ela descreve o beijo que recebeu dele: “Quando me beijou – era a primeira vez que alguém me tocava os lábios – senti um choque, senti quase repulsa. (...). O coração me batia forte, apavorado, mas cúmplice”²⁴. Nesse mesmo dia, no atelier, aparece a esposa do pintor. Guta sente um misto de ciúme, inveja e humilhação, pois percebe como a mulher mostrava-se soberana ao lado do marido, como parecia mais bonita que ela.

Esse relacionamento pouco convencional entre Raul e Guta finalizaria com profunda decepção da parte dela. Certo dia, Raul investe sobre Guta, revelando afinal suas intenções. Diante da resistência dela, Raul diz: “Então você não compreendeu logo que tinha de acabar sendo minha amante?”²⁵. Naquele momento, Guta percebe o quanto era ingênua, como acreditava no amor que havia conhecido nos romances que lera no internato. Apesar disso, ela não cede às investidas do boêmio. Posteriormente, acusa-se de excessivo rigor, lamenta as ilusões perdidas e decide escrever a Raul. “Ah, como escrever

²² Id., p. 73.

²³ Id., p. 80.

²⁴ Id., p. 93.

²⁵ Id., p. 105.

era fácil, como apaixonava e embriagava, dizer essas coisas de amor, longe das mãos dele, do hálito quente e faminto...”²⁶. Não recebeu resposta.

A desilusão amorosa termina pesando mais do que Guta supunha e ela decide procurar Raul no atelier. Lá o encontra ministrando aula a três moças e um rapaz. Humilhada, percebe que o pintor utilizava os mesmos recursos de sedução dispensados a ela com uma das alunas. Raul sente-se incomodado, mas ainda assim tenta fazer Guta sentir-se culpada pelo fim do namoro. Ela não se deixa abater e dá a última palavra: “O que eu lamento é você não ter escolhido uma sucessora mais bonita... Seria menos desagradável agora...”²⁷. Esse episódio proporciona parcial amadurecimento na protagonista, destruindo parte da idealização que ela fazia do mundo e dos relacionamentos. Ela mergulha em escura fase de depressão, operando rigorosa autocrítica, chegando a pensar em suicídio.

Entretanto, outro acontecimento amadurece-a ainda mais. Aluísio, conhecido de Maria José e de Raul, rapaz tímido e literato, admirava secretamente Guta. Todavia, impressionada com o pintor, ela não percebia. Ambos realizavam exótico passeio: ao esperar Maria José sair da novena, vagavam entre as sepulturas de um cemitério. Nessas ocasiões, Aluísio proferia verdadeiras palestras sobre transcendências e abria-se em confissões familiares. Guta observa: “Não falava em meninas, vivia esperando alguma coisa, acreditava talvez num grande amor que aparecesse na sua vida como um chamado irresistível que fosse como uma redenção”²⁸. Apesar disso, ele freqüentava bares e pensões baratas, lugares em que mantinha contato com prostitutas e degradados.

Uma noite, Aluísio tenta dizer algo a Guta, mas não o faz. No dia seguinte, ela recebe a notícia de que ele havia ingerido um veneno e estava prestes a morrer. Em uma carta supostamente escrita por ele, havia menção a Guta, ao amor secreto que nutria por ela. Quando ela vai visitá-lo, as pessoas observam-na como se a acusassem de assassinato. O rapaz tem os últimos espasmos e morre. Embora chorasse comovida, Guta revolta-se contra a atitude de Aluísio: “Em nome de que direito se introduzira assim brutalmente na minha tranqüilidade, por que arrastara consigo a sua alcova dramática, a parentela acabrunhada, e viera morrer dentro da minha vida?”²⁹.

²⁶ Id., p. 107.

²⁷ Id., p. 111.

²⁸ Id., p. 97.

²⁹ Id., p. 118.

Ao invés de martirizar-se como culpada pelo suicídio de acordo com os ensinamentos obtidos no colégio e como a sociedade esperava, Guta analisa friamente a situação e conclui: “Se há, pois, algum culpado, se alguém o matou, foi essa sua cabeça doentia, não eu”³⁰. Certamente, opera-se um amadurecimento, como afirmei, uma vez que ela conhece mais um tipo indesejável de homem, qual seja, aquele que não sabe expressar-se, não é capaz de posicionar-se perante o que deseja. Esse processo de reconhecimento resulta em transformação dela mesma, porque representa atitudes que ela mesma repudia.

Embora possuísse toda essa capacidade de autocrítica, o abatimento é inevitável. Por sugestão de Maria José e com apoio financeiro do pai, Guta licencia-se do trabalho e viaja para o Rio de Janeiro, onde fica hospedada em pensão de parentes de D. Júlia. A viagem de navio é desagradável, contradizendo, uma vez mais, as idealizações romanescas.

Inicialmente, Guta não consegue vencer o “tédio de [se] sentir inútil e sozinha, parada, no meio da agitação de todos, sem um ponto de referência afetiva com ninguém, unidade extraviada no meio da multidão estranha”³¹. Aos poucos, conhece a cidade e cultiva amigos, especialmente porque os *tutores* de Guta deixavam-na sair só, coisa inusitada na época, pois as mulheres de bem deviam estar sempre acompanhadas. É na pensão que conhece Isaac, um médico romeno que estava estudando no país clandestinamente.

A aproximação entre eles é gradual, principiando no interior da pensão. Isaac falava apaixonadamente de sua terra distante e gostava de ouvir Guta falar do sertão do Ceará, para ele também um lugar remoto e exótico. É interessante observar que ambos são estranhos à cidade maravilhosa, bem como estranhos em relação à sociedade que os cerca. Guta almejava encontrar um caminho diferente daquele designado para as mulheres. Sua alma sonhadora e inquieta questionava a si mesma e ao mundo. Isaac, por sua vez, enfrentava a situação de clandestinidade em busca de aperfeiçoamento profissional, abandonando a segurança de sua pátria e vivendo em aventura.

Começam a passear a sós e, interessantemente, a presença de Isaac faz com que Guta retorne às felizes lembranças da infância, para ela um tempo de “alegria livre e nua”³². Sua exaltação com aquele relacionamento é tão intensa que ela abandona sua natureza questionadora, sua liberdade, amalgamando-se ao estrangeiro: “Conto tudo isso

³⁰ Id., p. 122.

³¹ Id., p. 127.

³² Id., p. 131.

dele, que eu, eu não era nada. (...) vivia apenas do toque das suas mãos, num estado especial de euforia; (...) tirando toda a minha ventura daquela feliz passividade”³³.

Embora houvesse expresso desejo da parte de Isaac, mais uma vez Guta sofria a decepção de não enxergar o tão sonhado amor naquele relacionamento. Intimamente nutria a esperança de realizar seus anseios, mas anula-se a fim de não perder aquele parceiro que a fazia se sentir bem. Entrega-se completamente, mas não consegue sentir-se plena:

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.³⁴

Guta termina abandonando-se na posição de objeto de desejo. Ainda que se sentisse bem na presença de Isaac durante passeios e conversas, nos momentos de intimidade sexual ela não conseguia posicionar-se igualmente. O verdadeiro bovarismo presente na atitude de Guta, ou seja, a idealização da realidade, fazendo com que ela busque uma realização semelhante à que as heroínas dos romances lidos conseguiam, leva-a à inevitável decepção.

Embora houvesse certa mágica no relacionamento entre Guta e Isaac, a sensação de insignificância e nulidade apodera-se da protagonista: “Não sei se fui para Isaac apenas uma pequena a mais, que ele tomou com uma certa piedade enternecida, ou se me considerou realmente uma mulher, naquele instante a única, a amada, a escolhida”³⁵. Todavia, a influência dele na vida de Guta era bem precisa: “Será que tive, na sua vida, a mesma significação reveladora e inapagável que teve ele na minha?”³⁶. E mais adiante reflete: “Talvez os homens usem as ternuras do amor como empregam os ‘encantado em conhecê-la’, na rua. E é a nossa ingenuidade inexperiente que descobre confissões e protestos no que não é mais do que uma cortesia corriqueira”³⁷.

Conquanto durante a despedida no cais (pois Guta precisava retornar ao seu estado) ela confirme sentir-se como pertencente a Isaac, essa incerteza completa seu amadurecimento, fecha o ciclo de sua aprendizagem.

³³ Id., p. 134.

³⁴ Id., p. 13

³⁵ Id., ib.

³⁶ Id., ib.

³⁷ Id., p. 138.

De volta à companhia de Maria José e família, Guta sente-se desterrada e teme estar grávida – o que era verdade. Chega a receber uma carta de Isaac, cheia de insinuações amorosas e possessivas, mas nunca falando do tão sonhado amor que Guta procurava. A amiga desconfia dos estranhos sintomas que acometem Guta e torna-se arredia. D. Júlia percebe a verdade, mas cuida dela sem recriminações, apenas lamentando silenciosamente o mau passo. O aborto, iniciado espontaneamente pelo organismo de Guta, acontece após uma noite num parque de diversões: “Tinha eu alguma intenção secreta quando me deixei arrastar por Maria José ao parque de diversões?”³⁸.

Após o acontecimento, Guta retorna ao sertão. Durante a viagem, pensa dolorosamente em Isaac e no estranho destino que fez com que um marcasse tão intensamente o outro e se afastassem. Creio que seja inegável que Guta transgrediu as regras do papel construído para as mulheres, mas não conseguiu consolidar suas conquistas, porque se sentia só e desamparada.

3.3 Estudo das personagens de *Dôra, Doralina*: a unidade de três

A personagem central e narradora desse romance fala de seu nome nos seguintes termos: “Não sei qual dos nomes que me chamam é mais horrível: Dôra ou Maria das Dores. Se nome fosse sinal pregado na pele eu arrancaria o meu nem que fizesse sangue”; e adiante “Esse nome – esse nome – a senhora só botou em mim pra me castigar. Maria DAS DORES! Como dizendo que eu sou as suas dores!”³⁹. Sua mãe explica, melancolicamente, que aquele nome era devido a uma promessa feita a Nossa Senhora das Dores a fim de que não morresse de parto. Inconformada, a narradora prossegue em sua revolta: “E meu pai, como é que me chamava? / Seu pai levantava você nos braços, bem alto, e lhe chamava Doralina – ‘Doralina, minha flor!’ (...)”⁴⁰, retruca Xavinha, parente distante.

Essa cena desenrola-se pouco depois do início da obra e explica seu título. A figura central do complexo e multifacetado romance, Dôra, narra sua história. O conflito mãe-filha fica claro; a rivalidade é tão intensa que ambas deixam de tratar-se segundo se espera nessa relação: “*Senhora*. Aos poucos, quase sem querer, fui me acostumando a dizer o

³⁸ Id., p. 156.

³⁹ QUEIROZ, R. *Dôra, Doralina*, p. 18.

⁴⁰ Id., p. 19.

nome dela como todo o mundo; o nome de mãe que eu tentei e ela não me obrigou (...)”⁴¹. O apelido detestado – Dôra, com timbre fechado – foi dado pela avó paterna; Doralina fora inventado pelo pai e era adorado. A ausência de memórias relativas ao genitor tece em torno dele uma aura especial, fazendo com que o apelido exija situação igualmente especial. Como em outros romances, há a inversão de papéis: a mulher (Senhora) é firme, calculista, sistemática; o homem (pai) é carinhoso, sensível, maleável.

Como já mencionei, o romance divide-se em três partes: o livro de Senhora, em que são narrados os acontecimentos envolvendo infância, juventude e casamento de Dôra na fazenda Soledade, no sertão do Ceará; o livro da Companhia, no qual aparecem os episódios relacionados ao período em que a protagonista deixa o sertão e integra uma companhia de teatro mambembe; e o livro do Comandante, que ilustra o período em que a narradora encontra um companheiro. Quero destacar que, embora o primeiro livro tenha aquela denominação, o fato é que Senhora paira sobre toda a narrativa, quase tão forte como Dôra.

Os episódios narrados no primeiro livro tanto iluminam a personalidade de Senhora como a de Dôra. Enquanto a narradora fala de sua mãe, também fala de si mesma, analisa-se, compara-se à mãe – como diante de um espelho. O interessante é que nem sempre a imagem que retorna – a da filha – é diferente da projetada – a da mãe. Ou seja, há mais semelhanças que diferenças entre elas, apesar do ressentimento que Dôra deixa entrever com relação a sua genitora e suas atitudes. Assim, percebe-se que a maior semelhança entre ambas é o gosto pelo poder, embora haja óbvia diferença de grau no exercício dele. Segundo Joanna Courteau, o desentendimento entre mãe e filha inicia-se por causa da luta pela posse do pai e continua na luta pela posse do marido de Dôra⁴². Entretanto, ao meu ver, o motor do conflito consiste, de fato, na luta pelo poder, de forma que os itens citados por Courteau seriam conseqüências. Esse tipo de luta é visto como tipicamente masculino, o que, uma vez mais, leva a uma desconstrução dos papéis feminino e masculino.

A vida na fazenda constitui-se de dura e monótona rotina: as mulheres da casa – cunhãs – realizam tarefas domésticas consideradas como próprias para elas há séculos, como lavar, passar, cozinhar (cuja atividade principal era a produção de queijo), bordar. A costura ficava a cargo exclusivo de “Xavinha, moça velha, parenta longe, branca, sardenta, olho azul de anil lavado, o queixo maior que a boca (...). Toda vida teve Xavinha lá na

⁴¹ Id., p. 11 – grifo da autora.

⁴² COURTEAU, J. “The problematic heroines in the novels of Rachel de Queiroz”, p. 140.

fazenda Soledade, costurando”⁴³. Apesar de Dôra nutrir antipatia por essa parente, será ela a permanente ligação entre a protagonista e a fazenda.

Xavinha era moça velha, ou seja, permanecera solteira e donzela, restando-lhe desenvolver a tarefa descrita de certa forma como pagamento por morar de favor na casa de Senhora – a quem tratava por madrinha, assim como faziam todas as cunhãs. Outra atividade que muito a interessava era ouvir e transmitir casos e boatos; em outras palavras, fofocar, algo tido como típico de mulheres. A única insatisfação de Xavinha era expressa frouxamente em situações nas quais se sentia discriminada, como nas vezes em que Senhora não deixava ligar o rádio devido à presença de alguma visita importante. Então Xavinha soltava sua reclamação: “Só fazem isso comigo porque eu não sou rica!”⁴⁴. A despeito do rigor de Senhora, Xavinha adorava-a e tudo fazia para agradá-la.

Senhora já estava na meia-idade, todavia conservava-se bela: “Com 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”⁴⁵. Sempre saía perfumada e elegante dos banhos e evitava usar cores alegres em seus trajés, pois isso não convinha a sua viuvez. Esta, a propósito, constituía o símbolo maior de seu poder:

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.

Eu tomava aqueles ditos para mim, contra mim. Hoje penso que ela falava em geral, para todos. Naquela senzala nossa ela queria ser tanto a Sinhá como o Sinhô.⁴⁶

A ambivalência sugerida nesse trecho será retomada posteriormente. Há nela a capacidade de coordenar forças distintas de modo a tornar o ser equilibrado e completo. Tais forças podem ser denominadas de feminino e masculino, cada um seguido de verdadeiro cortejo de características, as quais, isoladas entre si, resultam em toda a problemática relativa às relações de gênero. É interessante destacar que esse fenômeno não deve ser compreendido como simples amálgama de feminino e masculino, o que resultaria em anulação de características específicas, surgindo um ser despersonalizado. Enfim, deve ser compreendido como maturidade, completude, mesmo que seja algo não convencional ainda nos dias atuais.

⁴³ QUEIROZ, R. Op. cit., p. 12.

⁴⁴ Id., p. 17.

⁴⁵ Id., p. 11.

⁴⁶ Id., p. 25.

Dessa forma, Senhora governava a fazenda e seus moradores agregados com pulso firme. Havia um vaqueiro, Antônio Amador, que executava as ordens da dona; funcionava como uma espécie de capataz. Às vezes, Dôra dirigia-se diretamente a ele a fim de tomar conhecimento de alguma venda de criação ou lavoura, porque suas posses não eram separadas das de Senhora, além do que não existia efetivo diálogo entre elas. Havia o Dr. Fenelon, médico e fazendeiro vizinho, o qual estava sempre à disposição de Senhora.

O poder da mãe de Dôra estendia-se para além das fronteiras da propriedade e chegava ao povoado mais próximo, as Aroeiras. Na ocasião da morte de Laurindo, Dôra assim revela a posição de autoridades em relação a Senhora: “(...) a malquerença de Senhora era um risco péssimo para qualquer autoridade das Aroeiras; (...). Polícia, na Soledade, só entrava de chapéu na mão e pra pedir favor”⁴⁷.

Essa personagem subverte a imagem de mulher tradicional, como a das damas das novelas de cavalaria da Idade Média. Nestas, as senhoras eram verdadeiros objetos, uma espécie de medalha oferecida ao melhor jogador. Permaneciam desvanecidas e isoladas nos castelos à espera daquele que as conquistassem. No romance moderno, a fazendeira constrói seus domínios e escolhe quem pode conhecê-los; impõe-se e ocupa lugar de potência.

Por sua vez, Dôra frequentou colégio de freiras por quatro anos, mas não apreciava o ambiente. Dessa época conserva o gosto pela leitura e o posicionamento crítico em relação ao casamento:

Fiquei lá até aos dezessete anos e era sempre a menor da classe, magrela e calada; as outras quase todas já eram moças formadas, boas de casar. No primeiro ano saiu uma para se casar com um viúvo; e no último ano, que era o quarto, deu aquela epidemia de casamento, três alunas deixaram o colégio antes de receberem o diploma – os noivos achavam que elas já estavam sabidas o bastante e, mesmo, para criar menino não se exige anel de grau.⁴⁸

Essa visão tão ácida em relação ao matrimônio já demonstra a aversão de Dôra quanto ao papel submisso da mulher na sociedade, embora esse posicionamento somente venha a tornar-se patente anos depois. É, também, uma personagem não convencional, uma vez que vai de encontro às expectativas da época, desconstruindo mitos que envolvem as mulheres.

⁴⁷ Id., p. 61.

⁴⁸ Id., p. 28.

Em meio às atividades braçais desenvolvidas na propriedade, Dôra envolve-se nas consideradas adequadas para moças de sua estirpe: “no tempo das férias Senhora tinha a mania de me obrigar a fazer renda – ‘ocupação de moça branca, em vez de sair correndo pelo mata-pasto, junto com as molecas’”⁴⁹. Ela também cultivava um jardim, cuidava de algumas criações, lia; trabalhos de bordado e costura ficavam como última opção, mesmo depois de casada.

Seu casamento se dá com Laurindo, primo distante, e que havia aparecido em companhia do Dr. Fenelon como agrimensor. O namoro ocorre em segredo, após Laurindo presenteá-la com um botão de rosa quando caminhavam perto da casa. O caráter duvidoso do rapaz é prenunciado na ocasião pela reflexão crítica feita por Dôra: “Só muito tempo depois (...) 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!”⁵⁰

O mistério quanto ao namoro é explicado pela própria narradora: “Era a primeira vez na minha vida que uma coisa para mim vinha de graça (...): ele que me procurava com a mão e com os olhos (...). Ele que me dava as suas promessas e a sua pessoa”⁵¹. Dôra chega a mencionar o relacionamento como amor, ainda que os bilhetes que o namorado enviava fossem pouco carinhosos. Creio que os sorrateiros contatos físicos bastassem-lhe, pois era seu primeiro namorado. Ela mesma menciona em outro trecho que não nutria esperanças de casar-se, justamente porque nunca havia sido cortejada nas poucas vezes em que deixou a fazenda.

Casa-se aos vinte e dois anos e, como mencionei, há uma contenda quente entre mãe e filha pelo rapaz. Os habitantes das Aroeiras reconheciam a possibilidade de tanto uma quanto a outra virem a casar-se. Certo dia, após o casamento de Dôra, Xavinha relata fofocas do povoado. Algumas pessoas haviam feito apostas sobre quem casaria – mãe ou filha – e um dentre todos disse: “Não vê que casando com a viúva ele só pega metade da meação dela, porque a outra metade é a herança da filha? Mas casando com a moça leva logo a legítima do pai e depois vem a herança da mãe (...)”⁵². Dôra fica enojada, mas reconhece, posteriormente, que “gente nova não adivinha nem quer adivinhar certas coisas;

⁴⁹ Id., p. 29.

⁵⁰ Id., p. 25 – grifo da autora.

⁵¹ Id., p. 28.

⁵² Id., p.26.

e mesmo quando tem aviso, dez avisos, não acredita”⁵³. Nessa época, além das fofocas, ela percebe que Laurindo vinha afastando-se dela, tratando-a com certa indiferença.

É importante mencionar que, quando Dôra tinha catorze anos, apareceu na fazenda um forasteiro gravemente ferido. Ela o recolhe e trata-o, pois “moça de fazenda tem treino de enfermeira”⁵⁴, atividade convencionalmente considerada própria para mulheres. Sua atitude revela igualmente o quanto ela era destemida, algo incomum em mulheres. O homem, chamado Delmiro, confessa a Dôra que fazia parte de um grupo de assaltantes, o qual era confundido com os revoltosos da Coluna Prestes. Ela guarda o segredo, Delmiro passa a ser seu protegido e fica em uma tapera à revelia de Senhora.

Já como marido de Dôra, Laurindo passa a ser adulado por todas as mulheres da casa, embora sussurrassem que o homem da casa continuava a ser Senhora. Ele não se preocupa em trabalhar, embebeda-se e abate os bichos de estimação de Delmiro. Quando ele estava em casa, assume o típico posicionamento masculino:

Era outro movimento. Era o senhor macho naquela casa de mulheres, parecia até que os ares mudavam. Se bem que ele não fosse o dono nem mandasse em nada e pedisse tudo por favor (pois nem ele tinha a ousadia de disputar o lugar de Senhora), mas era o filho querido, o sinhozinho a quem todo o mulherio fazia os gostos, correndo.⁵⁵

Dôra não se incluía nesse alvoroço, demonstrando não aceitar essa divisão de papéis; jamais respondia ao chamado dele imediatamente e não se desmanchava em cuidados. Sua posição no casamento era a que supunha correta e esperada de uma mulher:

Eu pensava que casamento não tem jeito, uma vez a gente casando é igual à morte, definitivo; ou não: eu pensava que casamento era como laço de sangue, como pai e filho – a gente pode brigar, detestar, mas assim mesmo está unido, ruim com ele, pior sem ele, o sangue é mais grosso que a água, essas coisas. Com o nó do padre e do juiz eu teria ganho a minha vitória para sempre e ele agora era meu assinado no papel.⁵⁶

Embora Dôra tenha aprendido que o casamento fosse indissolúvel e que estabelecia uma subordinação a certas regras, no final da citação ainda subverte. Não diz *ele é meu dono*, mas sim *ele agora era meu*; ou seja, ela se coloca na posição de quem detém o poder, o comando. Não existe sentimentalismo.

⁵³ Id., p. 44.

⁵⁴ Id., p. 30.

⁵⁵ Id., p. 49.

⁵⁶ Id., pp. 44-5.

Não há menção ao relacionamento sexual do casal, apenas breves trechos dos quais se depreende que Dôra cedia quando o marido a procurava, mas aparentemente não se realizava naqueles momentos e, raramente, recusava-se a atendê-lo. Chega a engravidar, mas a criança nasce morta e deixa-a debilitada por alguns dias. Assim, choca-se ao descobrir certa madrugada que o marido e a mãe estavam tendo um caso. Dôra vai ao encontro de Delmiro no terreiro da fazenda a fim de ver o que ele trazia, uma vez que se estabeleceu um sistema de troca de produtos. Subitamente, ambos ouvem as vozes dos amantes. Dôra tem uma crise nervosa; quando o protegido tenta consolá-la, ela diz: “Jeito, só a morte!”⁵⁷. No dia seguinte, Laurindo aparece morto próximo à tapera de Delmiro, tendo sido ele mesmo o mensageiro da notícia. A morte é considerada acidental e, ainda que o médico legista não se convença de toda a versão apresentada, o delegado dá o caso por encerrado (pelos motivos já explicados).

Dôra guarda luto por mera tradição, porém retira-o após o sétimo dia. Decide ir embora da fazenda, onde sempre se sentira cativa e tolhida. O livro de Senhora termina com a partida dela, sem despedir-se da mãe, a qual estaria vendo pela última vez. Para Senhora, a filha não usar luto era contrário às regras e deixava-a em posição de ser recriminada. Dôra transgride e assume sua independência:

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.⁵⁸

No livro da Companhia, Dôra dá vazão a um antigo desejo: ser atriz. Ainda na Soledade, Dôra coleciona recortes de jornais referentes a artistas e peças teatrais. Aos vinte anos, traça um plano para assistir à apresentação de uma grande companhia em Fortaleza sem que sua mãe saiba. Escreve a uma parente distante, D. Loura, dona de pensão, mente para Senhora e vai à capital. A ousadia desse episódio revela a natureza resoluta de Dôra.

Ao retirar-se da fazenda, seis anos depois, dirige-se à mesma pensão. Possuía algum dinheiro proveniente da venda de criações, mas precisaria trabalhar para conseguir sustentar-se depois. A auto-suficiência da mulher precisa dar-se também no campo

⁵⁷ Id., p. 53.

⁵⁸ Id., p. 63.

financeiro, pois, caso contrário, necessita de sustento do homem ou de sujeitar-se a desenvolver tarefas domésticas – como Xavinha. D. Loura propõe a Dôra que fique sendo sua auxiliar: a atividade principal seria a escritura da pensão, mas faria de tudo – pagar contas, registrar movimentos de hóspedes. A intenção de Dôra era jamais retornar à fazenda; “eu tinha cortado o cordão do umbigo que me prendia à Soledade para sempre e nunca mais. Da Soledade e a sua dona, eu agora só queria a distância e as poucas lembranças”⁵⁹.

Certo dia, um casal de artistas já conhecidos de D. Loura hospeda-se na pensão. São eles Estrela e Brandini, responsáveis pela Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho. Revelam-se pessoas cativantes, todavia as atitudes do Sr. Brandini revelam-no verdadeiro embusteiro: plagia peças teatrais, faz negócios a pagar (*fiado*) e, quando paga, passa cheques sem fundos. Ao término da temporada na cidade, uma das atrizes, Cristina Le Blanc, recebe proposta melhor no Rio de Janeiro e abandona a Companhia. Então Brandini, apoiado pela companheira, convida e pressiona Dôra a aceitar o papel (que era da ingênua, da mocinha). Ela se aproximou deles porque passava as peças a limpo. Após muito relutar, alegando timidez, ela aceita. Entretanto, mesmo afirmando-se independente, permite que D. Loura escreva uma carta para Senhora: “No fundo tinha medo de alguma violência de Senhora e o fato é que eu ainda não estava acostumada àquela liberdade nova de viúva – afinal tinha sido uma vida inteira de cativoiro”⁶⁰.

Essa atitude de Dôra frente ao primeiro desafio demonstra que ela ainda não se sentia dona de si. A ascendência da mãe ainda a acompanhava firmemente. Ao longo de toda narrativa haverá alguma menção à genitora, à forma como ela resolvia os contratempos. Como já afirmei, a figura de Senhora perpassa toda a narrativa, uma vez que ela representava o que Dôra mais cobiçava: o poder.

Dôra relata alguns casos de admiradores durante a turnê: um funcionário do Banco do Brasil, que avançou sobre ela dentro do próprio carro, mas ao qual ela não se sujeita; um português, que a cercava de presentinhos e flores, sem sucesso; um rico pernambucano, apelidado de Morcego Mimoso, que lhe oferece vários presentes e chega a levar Dôra para um quarto. Contudo, ela se desvencilha e foge. O último caso mencionado revela que um membro da própria Companhia tentou violentá-la. Não consegue porque Dôra morde-lhe a mão ferozmente. Depois viria a saber que se tratava do pianista, Jota do Piano.

⁵⁹ Id., p. 72.

⁶⁰ Id., p. 79.

Esse comportamento de Dôra é curioso; a própria Estrela havia mantido relacionamentos temporários e, normalmente, com fãs ricos, pois podiam presenteá-la. O senso comum de que vida de atriz significava farras e amantes não era adotado por Dôra. “Acho que em vista da fama que tem mulher atriz, os homens que valem alguma coisa, mormente os que valem em dinheiro, já se precatam contra elas e têm medo de se verem arrastados em alguma aventura perigosa”⁶¹. Além disso, as temporadas eram curtas e não ofereciam oportunidade para uma aproximação que aspirasse a um compromisso sério.

A explicação para agir dessa forma é dada pela narradora quando reflete sobre o ataque que sofrera de Jota do Piano. Sua fala revela-a impregnada pelos papéis sociais construídos para o homem e para a mulher, os quais são ousadia e passividade, respectivamente: “Homem não é bicho, também é de carne assim como nós, a lei deles é atacar. Mulher que se defenda, entregue só quando quer”⁶². Embora seja uma visão conservadora, à mulher é concedido o direito de escolha. Dôra utiliza o verbo *querer* e não *dever*. A longa citação a seguir deixa evidente seu amadurecimento desde que deixara a fazenda:

Bem, 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 o 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 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. Era uma grande diferença, pra mim enorme.⁶³

Considero que esse trecho constitui o ápice do romance no que diz respeito às relações de gênero. Dôra reformula os próprios conceitos a respeito da relação homem-mulher. Diversamente de Guta, a qual sentia-se mero objeto de desejo, Dôra reconhece-se como sujeito – age, raciocina, escolhe. Disso decorre que a mulher não deve nem precisa ser submissa, pois ela mesma constrói o relacionamento que deseja e com quem deseja. E o melhor: assume e declara seu desejo, algo considerado tradicionalmente como pernicioso à moral de uma mulher direita.

A certa altura da turnê, a Segunda Guerra Mundial alcança ponto crítico: navios mercantes brasileiros são bombardeados. A Companhia continua viagem por terra,

⁶¹ Id., p. 94.

⁶² Id., p. 118.

⁶³ Id., ib.

apresentando-se em cidadezinhas, até que Dôra vê um homem que chama sua atenção em um bar em Juazeiro (BA); é o Comandante. “Não digo que eu descobrisse logo que tinha encontrado ali o homem da minha vida. Mas que desejei que fosse ele, desejei. Um homem lindo daqueles, embora antipático”⁶⁴. Logo depois, a *troupe* embarca em um navio-gaiola que os levaria pelo rio São Francisco até Minas Gerais. “Debruçado na amurada, todo fardado de branco, quepe agalado de ouro, olhando para nós, estava o comandante do navio. E era ele, o homem bonito. Sim, não sei como não caí”⁶⁵. A reação de Dôra demonstra que aquele homem a conquistara.

Durante a viagem, ambos mantêm contato cada vez mais íntimo. O rapaz também havia vivido com alguém com quem tivera uma filha, morta aos dois anos (é uma surpreendente coincidência biográfica em relação à autora). Em certa ocasião, o nome do comandante merece extensa discussão. “*‘ASMÓDEU, entidade diabólica que figura no livro de Tobias como sendo o demônio dos prazeres impuros. Também tem sido chamado o diabo coxo. Levanta os telhados das casas e descobre os segredos íntimos dos seus habitantes’*”⁶⁶. Todos ficam impressionados.

Ao meu ver, esse nome já revela a própria personalidade do rapaz: um homem valente, impicante, curioso, lúbrico. Portanto, um autêntico representante da categoria masculino como estereótipo. Dôra confessa que o nome a desagradava. E, mais que isso, temia o comandante, porque pressentia-o capaz de enormes violências. Assim, publicamente passaria a tratá-lo de Comandante e na vida em comum dizia “*bem, meu amor, querido, criatura, homem, e diabo, seu diabo*, nas horas de raiva ou de paixão”⁶⁷.

Certo dia, durante um temporal, o Comandante planeja maneira de ficar a sós com Dôra. Então ela se entrega a ele como não havia feito com outros. A discrição de Rachel de Queiróz quanto à sexualidade das personagens não permite amplo reconhecimento da reação de Dôra, mas menções posteriores deixam claro que para ambos a experiência era satisfatória. Posteriormente, ela reconheceria que certos cuidados para com ele eram devoção, ao contrário do que havia sido para com Laurindo – obrigação.

Inúmeros e breves momentos revelam como o Comandante era possessivo, mas nada como na ocasião em que reencontra Dôra em Minas Gerais e acha que ela não deve

⁶⁴ Id., p. 124.

⁶⁵ Id., p. 127.

⁶⁶ Id., p. 133 – grifos da autora.

⁶⁷ Id., p. 135 – grifos da autora.

trabalhar: “Você é minha mulher, eu tenho o direito de lhe sustentar”⁶⁸. Ela o convence de que em Belo Horizonte a Companhia consegue boas apresentações, sendo o pagamento assegurado. No entanto, na citação a seguir, tem-se a explicação dela para sua reação:

Não era orgulho, não era nada. Ou era orgulho? A gente não vivia juntos como um casal, era uma noite hoje outra além, e ele me dando dinheiro ao sair – não parecia *que estava me pagando*? Meu Deus, e 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 pra mim mesma! E me ri – se Xavinha escutasse – eu, que na Soledade tinha uma cunhã até pra me lavar o cabelo!⁶⁹

Depois, no livro do Comandante, ela realmente faz tudo aquilo que diz na citação acima. Aparentemente, Dôra estaria assumindo o papel destinado à mulher e que tão veementemente havia recusado durante sua vida na fazenda. Todavia, lembro que ela alcançara amadurecimento suficiente e encontrara ocasião de *dar-se*, isto é, ela escolheu aquele homem para ser seu companheiro, seu amante. Segundo Courteau, “her choice of Comandante, then, was the choice of a male and a companion, not a choice of a stud and father of her children”⁷⁰, até mesmo porque ela havia ficado estéril após o aborto. Dôra alcança a plenitude sexual e resolve oferecer ao parceiro o tipo de agrado que satisfaz a ambos, ou seja, uma mulher que esteja à disposição dele e vice-versa. Essa satisfação é visível: “E agora, depois do Comandante, você ganhou até o *it*, ou charme, ou *sex-appeal*, como eles dizem. Parece que tem uma luz por dentro!”⁷¹, afirma Estrela.

Acredito que essa atração de Dôra por um homem tão talhado para o papel de macho também poderia ser explicada pela sua fascinação pelo poder. Dôra cobiçava a posição de comando; utilizando sua astúcia na oferta daquilo que o Comandante mais queria, ela viria a obter o que desejasse dele – dominá-lo e ser servida.

O livro da Companhia termina com a decisão de Dôra permanecer junto da *troupe* ao invés de voltar ao sertão para visitar Senhora, a qual havia tido um derrame. A dor ainda era forte e o retorno, impossível, pois o processo de amadurecimento não estava completo.

O livro do Comandante ocorre quase todo no Rio de Janeiro. A Companhia estava temporariamente desfeita, pois na Cidade Maravilhosa não havia espaço rentável para

⁶⁸ Id., p. 148.

⁶⁹ Id., ib. – grifos da autora.

⁷⁰ “Sua opção pelo Comandante, então, foi a escolha de um macho e de um companheiro, não a escolha de um marido e pai de seus filhos.” COURTEAU, J. Op. cit., p. 141. Tradução minha.

⁷¹ QUEIROZ, R. Op. cit., p. 153.

mambembes. Estrela e Brandini convidam Dôra para morar com eles em um casebre no Catete. O Comandante chega abatido e explica que o negócio de venda de pedras preciosas que ele tentara havia falido. Ele fora descoberto, preso e perdera o emprego na Empresa do São Francisco, porque aquela atividade era contravenção – ainda era tempo de guerra.

Dôra e o companheiro continuam morando com os artistas, mas o Comandante exige que Dôra abandone o teatro. Como foi dito, ela cedia às vontades dele, embora quanto à carreira de atriz tenha sido doloroso. Ela mente aos Brandini ao dizer que não tinha talento para atuar. Segundo ela, o fato era 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. (...) eu sempre tinha sonhado com aventuras”⁷². Além disso, possuía vultosa quantia de dinheiro no banco, sendo financeiramente independente. Entretanto, sua opção é pelo amante.

A relação de poder sobre o parceiro experimentada por Dôra fica clara no seguinte trecho situado em uma noite de carnaval: “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”⁷³. Em contrapartida, o Comandante esbofeteia a companheira em outra noite por ela ter dançado com outro homem. Concluo que ambos ocupam posição de domínio; é interessante destacar que Dôra passaria a dominá-lo por meio de estratégias astutas, ao passo que ele invariavelmente apelaria para a força bruta – mesmo que velada.

O Comandante havia-se envolvido em negócios escusos. O início da atividade foi parcialmente financiado com recursos de Dôra, os quais nunca seriam reembolsados. O casal consegue um carro, muda-se para Santa Tereza e passa a morar em uma casa de fundos, a qual Dôra decora cuidadosamente, utilizando artigos contrabandeados. Essa atividade ilícita é encoberta pela ocupação oficial do Comandante – instrutor de tiros – apoiada por um policial, Chefe Conrado.

Em várias ocasiões nas quais o Comandante embebedava-se ou esgotava-se no trabalho, Dôra desdobrava-se em cuidados verdadeiramente maternos. A astúcia estava sempre presente a fim de que o companheiro não se sentisse ofendido ou cerceado. No entanto, na relação de troca que se estabelecera entre eles, o Comandante também assumiu ares paternais. Em certa ocasião, Dôra fala de seu pai e da forma como ele a chamava. No dia seguinte, o amante a surpreende e é possível notar a perfeita sintonia entre eles:

⁷² Id., p. 166.

⁷³ Id., p. 173.

Ao voltar pra casa (...) ele trazia na mão um botão de rosa vermelho, lindo; e fechando os meus dedos em redor no seu (*sic*) talo comprido, me deu um beijo na face e disse sorrindo:

– Doralina, minha flor.

E desde então ficou me chamando Doralina, mas só nas horas do amor e nunca nas vistas dos outros, nunca – exatamente com eu gostava.⁷⁴

Posteriormente, Dôra recebe telegrama informando a morte de Senhora. Ela fica atordoada e sem ação. Rememora algumas ocasiões junto de Senhora, pensa na fazenda e tem um receio enorme de que toda a história da morte de Laurindo apareça, pois Delmiro ainda estava vivo. A guerra continuava e viagens eram perigosas; Dôra resolve adiar a ida à fazenda e mantém intensa correspondência com Xavinha e Antônio Amador. Até que fica sabendo da morte do forasteiro. O segredo terrível quanto à morte do marido estava, assim, sepultado e Dôra sente que seria possível voltar ao sertão.

A ocasião surge após um descuido do Comandante nos negócios escusos. Um policial desafeto infiltra-se na academia de tiros e persegue-o, quase intercepta um carregamento de penicilina e revista a casa de Santa Tereza. Embora nada encontre, leva o Comandante preso por força de mandado, mas logo o Chefe Conrado liberta-o. Como o companheiro deveria sumir um pouco, Dôra sugere viagem ao Ceará. Ele concorda, mas recusa-se a ir até a fazenda porque estaria impregnada pela presença de Laurindo. Ela não protesta, pois raciocina: “Deixa primeiro eu falar com o pessoal, tomar pé na Soledade... Quantos anos e quantas mudanças... mas as águas empoçadas teriam corrido?”⁷⁵.

Em Fortaleza, hospedam-se na pensão de D. Loura, a qual acha que são casados. Embora usassem alianças, isso não era verdade, uma vez que ele era desquitado, como diz a narradora (outra incrível coincidência com a vida da autora), o que impedia novo enlace. Usar aliança havia sido um presente do Comandante para a companheira. Vivem uma espécie de lua-de-mel durante uma semana e depois Dôra segue para a Soledade, na qual pairava um ranço de morte e imobilidade; a presença de Senhora ainda era tangível.

Entre as coisas da mãe, Dôra encontra um diário, que, curiosamente, registrava o período do casamento de Dôra. Eram anotações discretas, enigmáticas e fragmentadas, mas que revelam que Senhora não fora tão indiferente ao que se passava quanto deu a entender na época. Não se pode deixar de lembrar que os diários e as cartas eram produções bastante utilizadas pelas mulheres, como uma forma de registrar as impressões que sua vida

⁷⁴ Id., p. 181.

⁷⁵ Id., p. 212.

enclausurada dava-lhes. Dôra deixa o diário na fazenda, sem compreendê-lo totalmente, e volta para Fortaleza, onde o Comandante a aguardava inquieto.

De volta ao Rio de Janeiro, continuam a rotina, até que o Comandante adoecer gravemente. Diagnostica-se tifo e, em poucos dias, o Comandante morre. Antes, porém, faz questão de manter relações sexuais com a companheira. Como estava debilitado, Dôra assume posição ativa. “Fiz tudo que ele queria (...). E quando acabou, ele ficou muito tempo descaído, olhos fechados, respirando fundo, como se saísse debaixo d’água. Não me mexi, continuei a rodeá-lo com os braços até que lhe acalmasse o fôlego”⁷⁶.

Dôra perde a referência: “O pior, o horrível, o principal, era a quebra da nossa unidade de dois, a nossa parceria. De um momento para o outro eu me via só no meu lado, cortada qualquer comunicação”⁷⁷. Eis aí o fenômeno da ambivalência; ainda que o elo material houvesse sido rompido, o fato é que Dôra incorporou a si mesma o Comandante. Não há masculino e feminino; há um ser completo, equilibrado. Desfaz-se de tudo o que possuía e decide retornar para o sertão, mesmo que tivesse condições de continuar vivendo na Cidade Maravilhosa. Porém, a Soledade era sua única posse real, além do que “na fazenda eu estava só de novo, mas era uma espécie de solidão povoada, uma solidão que eu conhecia, solidão antiga que eu trazia no sangue”⁷⁸.

A presença de Senhora havia sido varrida e Dôra mergulha no imenso trabalho de reviver a propriedade, seguindo os passos da mãe. Conforme Courteau: “Thus, finally, she reached the ultimate step in the process of feminine maturation: she no longer rejected her mother, but rather imitated her”⁷⁹. A cena final, em que nasce uma novilha, demonstra que Dôra estava tendo sucesso em sua atividade – a propriedade renascia. Dôra não era simplesmente uma nova Senhora, mas uma nova mulher, completa, madura: “O círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo: eu acabei voltando para a Soledade”⁸⁰.

⁷⁶ Id., p. 245.

⁷⁷ Id., p. 238.

⁷⁸ Id., p. 234.

⁷⁹ “Assim, finalmente, ela alcançou o último passo no processo de maturação feminina: ela não mais rejeita sua mãe, mas sim a imita”. COURTEAU, J. Op. cit., p. 143. Tradução minha.

⁸⁰ QUEIROZ, R. Op. cit., p. 232.

3.4 Estudo das personagens de *Memorial de Maria Moura*: veredas

Considero que *Memorial de Maria Moura*, publicado em 1992, constitui o ápice na cadeia de personagens esboçadas por Rachel de Queiroz. Da insegurança de Conceição, de *O quinze*, até o vigor de Maria Moura, decorrem várias etapas da luta das mulheres por seu estabelecimento como sujeito. O período de mais de sessenta anos entre o primeiro romance e o último lançado até o momento não poderia ignorar tantas modificações ocorridas no mundo feminino. Curiosamente, Maria Moura, uma mulher tão resoluta, foi situada em pleno Império brasileiro. Em meio à selvageria da escravidão, Moura atinge o/a leitor/a em cheio por ser uma paladina da liberdade – em todos os níveis.

Como observei na estrutura da narração, outras quatro personagens alçaram-se à condição de narradoras além de Maria Moura. Entretanto, as personagens que interferem de fato nas decisões e ações da protagonista não tiveram acesso à essa posição. Apenas a personagem central fala de si mesma; seu interior permaneceu uma incógnita para os outros narradores. Dentre esses, destaca-se o Beato Romano. A posição da escritora em relação à religião sempre foi clara: sua educação não incluiu esse tópico. Em todas as obras há alguma menção a seu distanciamento dessas questões. A existência de uma personagem ligada à igreja promove maior discussão a respeito do assunto.

Antes de tornar-se o Beato Romano, a personagem surge como padre José Maria, vigário de Vargem da Cruz, povoado no qual ficava o Limoeiro, sítio em que Maria Moura morava com a mãe. Ele era jovem e bonito, assediado – e atormentado – pelas beatas da localidade. Seu maior incômodo era justamente a hipocrisia de seu rebanho. Tanto homens como mulheres recebem suas críticas:

Os homens se confessavam pouco (...) pecados como fornicação e adultério, eles passavam de largo – eram fraquezas de macho que eu tinha a obrigação de entender. (...). Nas casas cheias de mucamas e cunhãs, derrubar uma negrinha era fato tão sem importância quanto beber dois dedos de cana. Até a esposa achava natural; a negrinha achava naturalíssimo. Se pegasse um filho, então, botava um pé no futuro. (...)

Os crimes mais comuns entre os homens da vila são os atentados contra a vida (...). E há ainda muitas mortes por motivo de honra: (...). Ou desvio de donzela, traição de mulher: “Honra só se lava com sangue”.

Já com as mulheres, os critérios são outros. Esmiúçam os pecados mais íntimos no deleite de os contar e os compartilhar com o padre confessor.⁸¹

⁸¹ QUEIROZ, R. *Memorial de Maria Moura*, pp. 101-2.

Interessante é que esse incômodo da parte do padre revela sua própria fraqueza. Ele rememora alguns fatos da época de seminarista em que se flagelava a fim de vencer as tentações da carne. Entretanto, cercado pelos vícios e pecados dos outros, padre José Maria não consegue manter seus votos e apaixona-se por uma mulher casada, Isabel, conhecida por Dona Bela. Seu marido havia viajado há meses em busca de ouro. Todos criticavam o fato de ele ter abandonado a jovem esposa e um filho para atirar-se a essa aventura. Muitas eram as críticas também para a mulher; tachavam-na de leviana e inconseqüente.

Talvez porque a narração pessoal seja parcial, pois o narrador seleciona o assunto e a maneira de dizê-lo, o padre afirma que o agente sedutor foi D. Bela. Assiduamente, ela comparecia à igreja para a missa ou para confessar-se; nesse momento, protegida pelo segredo da confissão, ela declarava sua atração pelo vigário. Ele não resistiu o suficiente, impressionado pela beleza da mulher. Certo dia, ela invade sua alcova e eles se tornam amantes: “O deslumbramento do amor que eu não conhecia, que eu não sabia assim, que eu ignorava, inocente como uma virgem. Ela que me guiava, me conduzia, me afundava consigo”⁸². D. Bela pode ser aproximada de Lilith, a primeira mulher de Adão⁸³.

Nessa citação, tem-se a figura da mulher como lasciva, tentadora – um dos poucos papéis em que ela assume posição de agente. O livro *Malleus maleficarum*, escrito por dois monges dominicanos, Heinrich Kramer e James Sprenger, e adotado oficialmente pelos tribunais inquisidores do século XV, representa um exemplo do conceito que se tinha a respeito da mulher. Essencialmente misógina, a obra é recheada com razões que tornam a mulher mais propensa à bruxaria e à decadência: “mais pérfida, mais fraca na mente, no corpo e na memória; inferior intelectualmente; mais carnal do que o homem”⁸⁴. D. Bela era uma mulher disposta a arriscar-se para satisfazer seu desejo, algo condenável em mulheres de bem. Na relação entre ela e o padre, há inversão de papéis estereotipados – algo recorrente na obra racheliana: o homem é que aparece vulnerável e inexperiente diante de uma mulher sensual e resoluta. Entretanto, conforme os inquisidores, mulheres que atuem dessa maneira devem ser punidas. Isabel não escapa.

O previsível ocorre: D. Bela fica grávida. A cena em que ela comunica ao amante esse fato também apresenta certa subversão dos tradicionais papéis desempenhados pela mulher. D. Bela traça um plano cuidadoso a fim de retirar-se para sua fazenda, Atalaia, e

⁸² Id., p. 156.

⁸³ Segundo lendas judias, Lilith teria sido a primeira mulher. Era feita da mesma matéria que Adão. Por isso, rebelou-se e não aceitou ser submissa. Como punição, foi expulsa do Paraíso.

⁸⁴ ENGELMANN, M. S. *O jogo elocucional feminino*, p. 7.

incognitamente deixar o bebê aos cuidados de uma tia; enquanto isso, o padre permanece incapaz de agir e tomar decisões.

Apesar da cautela, uma tia do marido, D. Eufrásia, surpreende D. Bela no banho, descobre sua gravidez e escreve uma carta-denúncia para o sobrinho. A tia funciona como um agente controlador da moral e dos bons costumes, de acordo com o estabelecido pelo texto de *Gênesis*: “(...) e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará”⁸⁵. Ou seja, D. Eufrásia sequer dá voz a Bela; considera-a uma desclassificada, uma traidora do sobrinho, sem lembrar-se de que ele a abandonara e, possivelmente, manteria vários relacionamentos extraconjugais. A mulher deveria manter-se enclausurada, fiel; “Mulher largada do marido, o melhor que faz é fechar a porta, diz o povo”⁸⁶.

Uma tragédia não tardaria. Certo dia, Anacleto, marido de Bela, aparece em sua casa e, inteirando-se da decisão da esposa, dirige-se para a Atalaia. Padre José Maria, informado por um escravo, também coloca-se a caminho. Todavia, não consegue evitar o pior: Anacleto já havia matado Bela e a criança ainda no ventre materno, tentando fazer o mesmo com o vigário. Embora estivesse ferido, o padre consegue defender-se e atinge o adversário mortalmente. A partir daí, transforma-se em um renegado da sociedade e precisa fugir sempre que é reconhecido. Anacleto, mesmo morto, não era condenado; simplesmente havia lavado a honra com sangue.

É interessante ressaltar um episódio ocorrido em um de seus refúgios, a fazenda dos Nogueira. Apresentando-se como professor, foi contratado pelo fazendeiro como instrutor de seus filhos, renomeando-se Mestre Zé de Sousa. Um dos pupilos estava destinado a ser padre, porém padre José Maria tenta dissuadi-lo. Ressaltou que a vocação era fundamental, uma vez que um sacerdote precisa esquecer-se de que é homem. A mãe do garoto pede ao preceptor que não interfira, porque a consagração do filho devia-se a uma promessa feita em seu nascimento. A resposta do padre é visceral, revelando que também consagrara-se devido a uma promessa de sua mãe, o que havia anulado seu livre arbítrio.

A visão crítica em relação à religião também aparece em Maria Moura. Certa vez, Beato Romano diz a ela: “Por que a senhora faz questão do batizado não ser falso? Nunca lhe vi preocupada com sacramento nenhum”⁸⁷. Considero que isso constitui transgressão, contando-se que a educação religiosa faz parte dos requisitos do perfil de uma mulher de

⁸⁵ *Bíblia*, cap. 3, v. 16.

⁸⁶ QUEIROZ, R. Op. cit., p. 161.

⁸⁷ Id., p. 380.

bem. Além do que, a religião é tida como um dos componentes do aparelho ideológico do estado conforme análise althusseriana.

Resta esclarecer a ligação do padre José Maria com a protagonista. Em certa ocasião, Moura, ainda bem jovem, decidiu confessar-se; o vigário da comunidade era o amante de D. Bela. “Naquele dia, na igreja, eu mesma nunca entendi por que fui me confessar. Talvez só para tomar coragem. De certa forma, quem sabe, para botar Deus do meu lado. (...). Só sabia era que tinha de matar o Liberato”⁸⁸, o qual era seu padraсто. Após vagar por vários lugarejos, padre José Maria resolve procurar proteção na Casa Forte de Dona Moura, utilizando o segredo de confissão para fazer-se conhecer. Moura resolve acolhê-lo e ambos combinam um novo título para o padre: Beato Romano.

Tonho e Irineu são primos da protagonista e participam brevemente como narradores. Eles foram os responsáveis pela saga de Maria Moura, pois ambicionavam o Limoeiro, sítio em que ela morava. Pela narração da protagonista e de Marialva, irmã dos rapazes, sabe-se que ambos são pouco inteligentes e acomodados. Assim, pode-se considerá-los como caricaturas de homens. Tonho é casado com Firma, a qual o domina e a todos dentro de casa. Irineu descreve a cunhada da seguinte forma: “[Tonho] se treme todo quando ela lhe bota aqueles olhos duros de gavião. Mulher de bigode, que é que se pode esperar? O besta do meu irmão se embelezou com os quatro vinténs do dote (...)”⁸⁹. O plano de Tonho era forçar a prima a casar com o irmão a fim de que se apossassem das terras dela. Primeiro tentam tomar as terras por meio de força policial, mas Moura expulsa os soldados – como Elizabeth II expulsou a armada espanhola. Depois resolvem promover um cerco ao Limoeiro a fim de tomá-lo por violência. Moura, entretanto, havia convocado alguns homens e consegue livrar-se dos primos. Assim como em outros romances, ocorre inversão de papéis: os homens são frágeis e as mulheres, decididas.

É interessante destacar que a maior característica de Tonho e Irineu é o machismo acovardado. Além disso, a linguagem utilizada por eles para falar das mulheres e de Maria Moura, especificamente, é a mais ousada dentre as personagens masculinas de Rachel de Queiroz. Referem-se à prima como *cabrita*, *jararaca*, *gata brava*, *jaguaririca*, *piranha*, ou seja, animais ferozes ou peçonhentos. Irineu chega a comentar: “O diabo é que a Maria Moura, apesar de nova, não vai dar facilidade. Ela tem um jeito de encarar a gente que parece um homem, olho duro e nariz pra cima, igual mesmo a um cabra macho”⁹⁰.

⁸⁸ Id., p. 13.

⁸⁹ Id., p. 50.

⁹⁰ Id., ib.

Percebe-se pelo tratamento dado à prima e pela citação que tanto Irineu como Tonho adotavam e defendiam o estereótipo feminino: fragilidade, docilidade, submissão, discrição. A mulher que não adota esses parâmetros é considerada masculinizada.

A forma de aproximar-se da mulher também é mais agressiva:

O Tonho diz sempre que eu posso ser safado, mas sei lidar com mulher. Pegando ela na cama é o que me basta. (...).

Com ela eu preciso tomar chegada por trás, prender os braços dela com toda a força dos meus, deixando a mão livre pra ir alisando os peitinhos, a barriguinha; falando bem baixinho no ouvido, pra ela se acalmar. Mulher não resiste a carinho bem feito.⁹¹

A mulher aparece tão somente como um objeto, algo que se pode tomar, domar. Quero frisar que essa crueza de expressão não aparece nas personagens femininas. A brutalidade, a violência, a ignorância são reservadas essencialmente aos homens. Frequentemente, as mulheres dotam-se de inteligência e astúcia, algo pouco convencional dentro dos valores culturais existentes e que constitui mais uma forma de a autora revisar papéis pré-estabelecidos para as mulheres na sociedade.

Toda a brutalidade dos primos não é suficiente para dominar Moura. Entretanto, era o bastante em relação a Marialva, irmã deles. Irineu refere-se a ela nesses termos: “Essa, já se pode dizer que vai acabar moça velha. Vive encostada na nossa casa. E tem lá o ditado: quem come do meu pirão, leva do meu cinturão. Tem que fazer o que se mandar”⁹². O interesse em manter Marialva enclausurada nas Marias Pretas, sítio deles, era evitar que o possível cunhado exigisse a partilha das terras. Essa dominação doméstica pode ser classificada como síndrome do pequeno poder, conceito trabalhado por Heleieth Safioti e que ocorre quando o homem não pode enfrentar um poder maior (um patrão, por exemplo), descontando em outros que lhe são subordinados. Tonho e Irineu eram impotentes contra Firma e Moura, mas satisfaziam-se em restringir as ações da irmã.

Marialva destaca-se dentre os outros por ter os olhos verdes e ser frágil e sonhadora. Certo dia em que estava sozinha no sítio, apareceu um moço, chamado Valentim, que estava cumprindo uma promessa por ter alcançado uma graça. Imediatamente identificam-se pela cor dos olhos – algo raro naquele sertão – e apaixonam-se. No entanto, o rapaz precisava completar o período da promessa para poder retomar sua vida. Ele, os pais e um tio eram saltimbancos. Dessa forma, promete a Marialva que

⁹¹ Id., ib.

⁹² Id., p. 49.

retornaria para levá-la, mesmo que fosse em segredo. Uma vez mais, a recorrência parcial da história de Romeu e Julieta, porque, nesse caso, a oposição era apenas da família da moça.

A moça aguarda longos meses, chorando e temendo estar iludida. A certa altura, enquanto esperava o dia de fugir com o namorado, ela comenta: “Passei aqueles dias como se estivesse encantada. A Bela Adormecida, a Princesa Magalona, sei lá, uma coisa assim”⁹³. Os contos infantis, nos quais a mocinha boa e comportada era maltratada pela madrasta, mas encontrava um marido com o qual seria feliz para sempre, serviam como modelo para Marialva. Além do mais, a certeza de que era amada e de que poderia livrar-se do degredo em que vivia dá-lhe forças e ela passa a reagir às humilhações e sanções de Firma. Ela luta para conseguir permanecer com seu príncipe encantado, seu salvador. Para a fuga, contava com o apoio do meio-irmão, Duarte, e da mãe dele, Rubina, escrava alforriada.

Casam-se e partem ao encontro da família dele. Embora Marialva mostre-se satisfeita ao lado do marido, não deixa de ingressar em um segundo cativeiro. A vida difícil de saltimbancos não a agrada por completo, porém ela auxilia nas atividades, sujeitando-se a algo extremamente apavorante – servir de modelo para que o marido atirasse facas: “(...) só Deus sabe com que sacrifício, que eu nunca tinha vencido o medo. Continuava a tremer na hora, e de noite sonhava com Valentim me acertando com uma faca (...)”⁹⁴.

Ao longo da caminhada, apresentando-se em qualquer vilarejo, morrem a mãe e o tio de Valentim e seu pai fica na companhia de uma viúva em uma das vilas. Marialva torna-se-mãe e a situação piora. Providencialmente, Duarte, já morando na Casa Forte de Maria Moura, consegue localizá-los e levá-los para a Casa, sob ordens de Moura. Lá edificam uma casa e passam a viver como sitiantes.

A trajetória de Maria Moura tem início em sua juventude. As referências à infância apenas ocorrem para destacar sua índole. Preferia brincar com os meninos porque eles tinham mais liberdade, ainda que transgredisse duplamente: primeiro por escolher companheiros do sexo oposto para brincar e segundo por serem mestiços e empregados. Tudo isso não condizia com o perfil de moça de família. Moura começou a frequentar a escola já na pré-adolescência, exigência para a adequada educação de uma mulher.

⁹³ Id., p. 135.

⁹⁴ Id., p. 285.

Posteriormente, ela revela a Cirino, seu amante, que aprendera a ler com o pai em um livro sobre o imperador Carlos Magno.

Era sempre ou eles, ou eu. Essa frase é o emblema da protagonista e aparece frequentemente em momentos cruciais ao longo do romance. Já mencionei a confissão de Moura ao padre José Maria. Portanto, a primeira informação que se tem dela é que mandou matar o padrasto, demonstrando força e resolução, duas características incomuns para mulheres brasileiras do século XIX. Acredito que mais curioso ainda é o fato de que a protagonista não teve uma figura masculina representativa por muito tempo em sua vida, pois ficou órfã de pai bem cedo. Assim, seu caráter firme e marcante foi construído por ela mesma.

Liberato não era padrasto de fato, pois era apenas amigado com a mãe de Maria Moura. A figura da genitora é pouco explorada, frisando-se sua fragilidade e dependência; é tratada apenas de Mãe. Quando estava aproximadamente com dezessete anos, a protagonista encontra a mãe enforcada no quarto e, após a retirada do cadáver, faz questão de ver-lhe a face desfigurada. Por muitos dias fica apavorada e isolada, sem compreender o motivo da atitude materna. O padrasto rende-lhe cuidados minuciosos até o dia em que se torna seu amante: “Sempre no escuro, nunca de dia – isso era ele. Ah, bem se diz, carinho não dói. E talvez, desde menina, no fundo do coração, eu tivesse inveja de Mãe”⁹⁵.

Moura desconfia que Liberato estava envolvido na morte de sua mãe porque ele passou a pressioná-la para que assinasse documentos nomeando-o procurador. Embora tenha ficado assustada, não admitia que ninguém tirasse o que era seu: “Assim foi a morte do Liberato, meu padrasto. Pois no que eu me neguei a assinar a tal procuração, que é que ele fez? Começou a me ameaçar encoberto”⁹⁶. Para executar seus planos, a protagonista utiliza de astúcia. É importante destacar que ela jamais matou alguém com as próprias mãos; arquitetava os planos e indicava um de seus subordinados para concretizá-lo.

O escolhido para assassinar Liberato foi um mulato que trabalhava em seu sítio. “Jardilino me comia com os olhos, posso dizer”⁹⁷, registra Moura utilizando registro popular que considera a mulher um petisco. A estratégia para convencê-lo foi simular correspondência de interesse, apontando o padrasto como empecilho. Para tanto, ela permite contatos físicos, mas avisa que estes só poderiam intensificar-se com o matrimônio: “Jardilino me abraçou pelas costas, segurando os meus seios na concha das

⁹⁵ Id., p. 20.

⁹⁶ Id., p. 23.

⁹⁷ Id., p. 24.

mãos; me beijou o pescoço, até que eu me virei, para ele me beijar na boca. (...) eu que fui ensinando, disfarçado. Eram as artes que eu tinha aprendido com o Liberato”⁹⁸. Jardimino cai na armadilha e mata Liberato em tocaia – conforme orientações de Moura.

A atitude de Maria Moura nesse episódio merece alguns destaques. A inteligência aguçada constitui a maior característica da personagem. Embora perceba a intenção do padrasto, não denuncia seu desconforto a ninguém e arquiteta todo o plano para conseguir seu intento sem que seu nome fosse envolvido. A garantia disso é a morte de Jardimino; Moura pede ao empregado mais antigo do sítio, João Rufo, que surpreenda um indesejável visitante noturno, omitindo a verdade. Ao entrar pela janela de Moura, o mulato é baleado por João em nome da defesa da honra da sinhazinha. A estratégia de convencimento de Jardimino foi calcada na exploração do próprio corpo como prêmio ao invés de simplesmente dar ordens ao empregado. Logo, Moura utiliza-se de uma arma tradicionalmente associada ao feminino, a sedução, em lugar de uma masculina, o comando. Finalmente, a expressão verbal da protagonista é mais sutil que a de seu primo Irineu, por exemplo; em lugar de dizer *peitinhos*, como ele, Moura fala *seios*. Como foi mencionado, existe essa distinção lingüística entre personagens femininas e masculinas, embora em outros aspectos a diferença seja subvertida.

Ao saber que Maria Moura estava sozinha no Limoeiro, seus primos tentam intimidá-la a fim de tomar posse da parte da herança que cabia a ela. Enfurecida por eles denegrirem a imagem de seus genitores, expulsa-os imitando seu pai: “(...) me virei (...), procurando imitar o que eu ainda lembrava das palavras de Pai: / Se acham que têm parte na herança, vão procurar os seus direitos na justiça. E agora adeus, boa viagem”⁹⁹. Assim como Dôra, em *Dôra, Doralina*, o modelo de comportamento é a figura paterna. Em ambos os romances, as protagonistas ficaram órfãs de pai ainda na infância; a diferença está nas mães. Em *Dôra*, a mãe é a figura dominante, a senhora; em *Memorial*, a mãe é descrita por Moura como fraca, esquisita, dependente. Creio que essa diversidade na construção da figura materna (presente) em oposição à paterna (ausente) se trata do desejo de apreender o estranho, o outro. Ou seja, tanto Dôra quanto Maria Moura idolatravam os pais porque precisavam absorver a experiência, as características do mundo dos homens, pois o das mulheres elas já possuíam desde o nascimento e haviam desenvolvido na convivência com as mães. Destarte, a junção equilibrada dos opostos constrói uma mulher realizada, completa.

⁹⁸ Id., p. 25.

⁹⁹ Id., p. 36.

Maria Moura reafirma que não permitirá a ninguém tomar o que é seu. Por meio de João Rufo, solicita a alguns empregados do sítio que enviem filhos ou netos para defenderem a propriedade. Três rapazes e João Rufo representam o início do grupo que ela viria a sustentar posteriormente – a *cabroeira*. Ao fazerem o cerco ao Limoeiro, os primos são recebidos a bala. Todavia, sabendo que eles insistiriam até conseguir usurpar sua parte da herança, Moura resolve incendiar toda a casa e retirar-se com os *cabras*: “Vendo a minha casa transformada num fogaréu, e feito pela minha própria mão, desabei em pranto. Os outros, acho que choraram também”¹⁰⁰. A partir de então, seu objetivo era chegar à Serra dos Padres, onde estavam terras compradas por seu avô paterno. Lá ela planejava construir seu pouso, seu teto.

Essa atitude de Moura é claramente explicada por ela mesma e, como esclareci, representava a busca pela liberdade, o desejo de conhecer o espaço público:

Sentia que tinha acabado o meu tempo no Limoeiro. Que me adiantava ficar no sítio, me agüentando a ferro e fogo, sem recursos, mulher sozinha, nova? (...)

Mas esse meu desejo de ir embora não tem nada a ver com meu amor pela casa e pela terra: aqui nasci e me criei. Acontece que sempre chega a hora de largar o ninho. Do pinto quebrar a casca e pular do ovo.

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.¹⁰¹

É interessante notar que ao decidir partir, Maria Moura desfaz-se das coisas da mãe (prataria, roupas de cama) e conserva as coisas do pai (calça comprida, jaqueta, arma, carteira de dinheiro). Isso demonstra novamente a astúcia da protagonista, pois leva apenas o que poderia utilizar ao longo da jornada. Não se trata de denegar sua feminilidade, mas sim de ser equilibrada, racional; afinal, ela planejava ter uma casa arquitetada e decorada segundo seu gosto. Em certo momento da fuga, a transformação completa-se:

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

Não sei 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 de João Rufo, amolada feito uma 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. (...)¹⁰²

¹⁰⁰ Id., p. 66.

¹⁰¹ Id., p. 62.

¹⁰² Id., p. 84.

Essa metamorfose masculinizante também não significa menosprezo por sua condição de mulher. Tanto é que, algum tempo depois, os cabras passam a chamá-la de Dona e ela diz: “(...) nem tinha pegado aquela história de ‘Chefe’ que o João Rufo inventou. Muito macho pro meu gosto”¹⁰³. Revela, sim, o refinamento de raciocínio que ela possuía. Vestir-se com trajes de homens facilitava tudo na vida que levaria até encontrar suas terras, arriscando-se como fez Virgulino Ferreira, o Lampião. Durante a viagem, o bando de Moura assaltava viajantes, pousos e vilarejos; desde animais para montaria até jóias – tudo era levado. Para isso, sua atitude é bastante darwiniana – vence o mais forte: “Eu queria ter força. Eu queria ter fama. Eu queria me vingar. (...). Sentia que, (...), não havia mais lugar para a menina sem maldade, que só fazia o que a mãe mandasse, o que o pai permitisse”¹⁰⁴. Seu conceito sobre o que é ter poder era o seguinte: “É. Eu tinha que ter o ouro para ter o poder”¹⁰⁵. Dessa forma, Moura tem consciência do destino de mulher, mas demonstra sua disposição em ir além dele; ela não se submete.

Após anos vagando pelo sertão, Moura atinge os objetivos traçados ao sair do Limoeiro: encontrar suas terras, construir a Casa Forte e possuir uma botija cheia de ouro e pedras preciosas. Entretanto, ela se sente inquieta e isolada sem alguém de seu nível junto de si. Fábio Lucas expressa essa insatisfação da seguinte maneira:

O paradoxo à saga de Maria Moura vem a ser justamente a transmutação de objetivos. Na lógica da tradição patriarcal e latifundiária, uma vez conquistada a terra e estabelecida a fortaleza inexpugnável aos primos ambiciosos, Maria Moura teria obtido a paz e estabilidade, assentando o seu mundo. Puro engano. Governavam-na forças poderosas da alma, paixões incontroláveis.¹⁰⁶

Realmente, Moura não se encaixa nessa lógica tradicional, pois aí a posição da mulher consiste em permanecer nos bastidores, reclusa. Tampouco coaduna-se com o mundo tradicionalmente feminino de paixão e inconseqüência; seu frio raciocínio reitera-se a cada página do romance. Moura constitui de fato um devir, ou seja, um ser em formação. A mulher ainda não alcançou a posição que procura; resta-lhe vencer muitos obstáculos.

Nesse ponto, ressalto o posicionamento da protagonista quanto à relação homem-mulher.

¹⁰³ Id., p. 149.

¹⁰⁴ Id., p. 121.

¹⁰⁵ Id., p. 177.

¹⁰⁶ LUCAS, F. *Leitura*, p. 11.

Embora sua experiência com o padrasto trouxesse-lhe constrangimento por ser socialmente condenável, foi algo prazeroso: “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”¹⁰⁷. Desse modo, ela se ressentia de um amante com o qual compartilhasse o desejo, o prazer, ou seja, com quem haveria reciprocidade e não a equação sujeito-objeto.

A segunda experiência sexual de Moura seria com seu primo bastardo, Duarte. Ele havia sido padrinho de casamento de Marialva e, por tê-la ajudado a fugir de casa, foi obrigado pelos irmãos a sair das Marias Pretas. Chegava à Casa Forte oferecendo seus préstimos. “Olhei para ele. 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”¹⁰⁸. Oferece-lhe o cargo de feitor, pois João Rufo já estava idoso. Tempos depois, tornam-se amantes, porém ela deixa claro que não havia amor nem paixão; tratava-se de carinho entremeadado com luxúria. A posição sobre o relacionamento homem-mulher é bem diversa da apresentada por Dôra. Para Maria Moura não havia concessão a ser feita. Ela ditava as regras:

Além do mais, eu tinha horror a casamento. Um homem mandando em mim, imagine; logo eu, acostumada desde anos a mandar em qualquer homem que me chegasse perto. (...).

Um homem me governando, me dizendo – faça isso, faça aquilo, qual! Considerando também dele tudo que era meu, nem em sonho – ou pior, nem em pesadelo. E me usando na cama toda vez que lhe desse na veneta. Ah, isso também não. Duarte entendeu logo que, comigo, tinha primeiro que tomar chegada, vir de mansinho, se sujeitando ao meu querer.¹⁰⁹

Todavia, esse bem-querer representava tão somente um interlúdio para o que viria. A Casa Forte de Maria Moura havia se tornado refúgio seguro a quem precisasse livrar-se de apuros; afigurava-se como um campo de marginalizados, regido por leis próprias. Certo dia aparece-lhe o senhor Tibúrcio do Garrote rogando-lhe abrigar Cirino, filho leviano, uma vez que este fora jurado de morte por desonrar uma jovem noiva, ocasionando o assassinato dela pelo próprio noivo. Embora Moura perceba vários sinais da personalidade controvertida do rapaz, aceita a incumbência de mantê-lo em segurança enquanto fosse necessário e cobra por esse serviço.

¹⁰⁷ QUEIROZ, R. Op. cit., p. 202.

¹⁰⁸ Id., p. 298.

¹⁰⁹ Id., p. 324.

O que a levou a aceitar foi a manutenção da boa vizinhança. O senhor Tibúrcio era bastante rico e influente; indispor-se com ele seria arriscado. Além disso, o orgulho e a ambição representavam boa parte do caráter de Moura. Sentia-se bem em ser procurada por ser mulher de palavra e de confiança, dona de uma casa respeitável e poderosa. E o ouro constituía paga indispensável para garantir tudo isso. Uma vez mais, ela prova sua inteligência e bom senso.

Cirino era refinado, galanteador, belo – loiro, olhos claros. O fato é que ele representava o tipo de homem que ela desejava desde menina: “Nos meus sonhos de menina, eu esperava que o meu noivo chegasse, todo vestido de branco, de bigode louro como o de Pai, montado no seu alazão”¹¹⁰, isto é, um verdadeiro príncipe encantado. Fisicamente, ele correspondia ao padrão desejado, mas quanto ao caráter, não. Por isso, Moura resistiu a aceitar sua corte. Então, ele resolveu conquistá-la à força. Finge estar doente e ela, temendo sua morte e, portanto, um desentendimento com o senhor Tibúrcio, visita-o:

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

(...)

Mas a 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 eu estava gemendo, baixinho, no compasso dele. E não era gemido de dor, muito menos de raiva. Nem sei bem o que era.¹¹¹

A experiência com Cirino, embora iniciada com violência, representava a plenitude sexual para Moura. Ela havia encontrado a reciprocidade que procurava; é interessante observar que ela era estéril, de forma que o objetivo do contato sexual consistia apenas na satisfação dos desejos físicos. Observe-se, também, a liberdade verbal de Moura no trecho citado. É a personagem feminina que mais detalhada e claramente relatou o contato sexual com o parceiro. Ainda que se entregasse à paixão completamente, Moura mantinha a racionalidade, consciente de que era seu poder, sua força que impressionavam o rapaz. Na

¹¹⁰ Id., p. 227.

¹¹¹ Id., p. 359.

trajetória de décadas de produção literária, considero que em *Memorial Rachel* de Queiroz trata mais abertamente da questão sexual da personagem feminina.

Todavia, Cirino era desobediente (não só em relação a Moura como também ao pai), ambicioso e inseqüente. O senhor Tibúrcio havia deixado um parente aos cuidados de Moura; Cirino descobriu e seqüestrou-o a fim de entregá-lo ao inimigos e receber recompensa. O plano não dá certo e Cirino é preso. Moura, sabendo de tudo, resolve resgatá-lo e puni-lo pela traição. Intimamente, ela se sente capaz de perdoá-lo, o que não faz por astúcia: seu nome jamais voltaria a ser respeitado se não encontrasse forma de comprovar a firmeza de sua palavra e a segurança da Casa Forte. O fato é que o amante havia tripudiado sobre ela e seu orgulho estava ferido: “(...) tinha de enfrentar aquela traição. Não de amor, que se pode perdoar, mas de fé. Traição à Maria Moura, à mulher de quem Cirino se gabava, na casa das raparigas, que comia na palma da mão dele.”¹¹². Antes de saber do atrevimento do rapaz, Moura afirmou: “Que é que ele pensava da vida? Que era meu dono, só porque andava dormindo comigo? Maria Moura não tem dono, fique sabendo”¹¹³.

Era ele, ou eu. Apesar disso, a senhora da Casa Forte não consegue eliminá-lo de imediato. Deixa-o preso no *cubico*, uma espécie de calabouço disfarçado engenhosamente entre as paredes dos quartos da casa, cujo projeto havia sido conservado pelo pai de Moura. Como sempre, ela planeja a morte de Cirino de forma que fosse associada aos parentes do seqüestrado e não à Casa Forte. Astuciosamente, convence Valentim a realizar o serviço, seduzindo-o com a promessa de tornar o filho dele – o qual era seu primo e afilhado – seu herdeiro universal. Apesar de relutar, Valentim concorda e atinge o coração de Cirino com uma faca atirada à distância. O corpo é deixado próximo ao Garrote. Posteriormente, Moura soube que o senhor Tibúrcio havia se vingado no chefe de outra família, julgando-o o responsável. Dela, ninguém desconfiou.

Ao meu ver a morte de Cirino constituiu o marco do tempo de Moura na Serra dos Padres, assim como havia existido um tempo para o Limoeiro. A unidade que ela encontrara no relacionamento com o rapaz quebrou-se. Restava-lhe sair pelo sertão em busca de aventuras que preenchessem aquele vazio. Embora haja um tom lúgubre nas páginas finais do romance, o desfecho em aberto, como em todos os romances, permite inferir que Moura, feito Fênix, renasceria daquele golpe. Entrega o testamento ao

¹¹² Id., p. 418.

¹¹³ Id., p. 376.

compadre e determina que Duarte fique na fazenda. Quando ele a alerta que a aventura na qual se lançava era muito arriscada, Moura afirma: “Se tiver que morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando aqui eu morro muito mais”¹¹⁴.

¹¹⁴ Id., p. 482.

CONCLUSÃO

Conclusão

No espaço desta conclusão, desenvolvo ainda algumas reflexões. Sete romances foram analisados sob a perspectiva da Teoria e Crítica Feminista. Essa viagem pela obra raqueliana, iniciada com a leitura de *O quinze* (1930) e finalizada com a de *Memorial de Maria Moura* (1992), objetivou a apreciação da história das mulheres brasileiras da forma como é apresentada nesses romances. Apesar de Rachel de Queiroz ter nascido e vivido em meio social privilegiado, seu contato com pessoas de outros níveis sociais era bastante freqüente – especialmente com mulheres. Sua boa posição social e o apoio da família – promovendo seu acesso a uma educação mais sofisticada do que aquela normalmente oferecida às mulheres – contribuíram para que ela pudesse ser considerada uma mulher à frente de seu tempo. Essa mesma colocação familiar e social (a qual pode ser considerada como algo negativo por alguns analistas, porque limitaria sua visão) foi fundamental para que a escritora conseguisse revelar parte da trajetória feminina por meio de suas personagens, pois permitia-lhe transitar por diferentes níveis sociais e culturais, analisando-os.

Como registrei no primeiro capítulo, há algumas recorrências de temas abordados nos romances iniciais que sofrem um processo de amadurecimento nas obras principais. Esse fato pode ser associado à trajetória da própria escritora: Conceição era jovem, idealista e um tanto insegura quanto ao posicionamento que decide tomar perante sua família, ou seja, permanecer solteira e dedicar-se ao trabalho e à assistência aos necessitados. Também Rachel de Queiroz era jovem e idealista – e, talvez, insegura – na época em que produz o romance. Em *João Miguel e Caminho de pedras* a escritora mostra claramente sua opção política, sua visão de mundo e sua decepção com o Partido Comunista; portanto, a problemática que envolve as mulheres vem ligeiramente diluída nas questões de fundo social. Após um longo intervalo, surge *Dôra, Doralina*, a partir do qual já percebo a premência da questão da mulher, indicando, certamente, o crescimento pessoal da escritora, a qual já havia passado pelo casamento, pelo divórcio e vivia um novo relacionamento – sem mencionar inúmeros outros acontecimentos familiares e sociais.

Já comentei os aspectos que se repetem nos romances iniciais no final do primeiro capítulo; a seguir mencionarei o amadurecimento deles nos romances principais.

Quanto ao trabalho realizado pelas mulheres, em *As três Marias*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura* a mulher também trabalha, porém de maneira diferente. Exceto

Conceição, em *O quinze*, nas obras periféricas as mulheres pertencem a classes sociais desprivilegiadas; o trabalho constitui uma necessidade. Quando não conseguem emprego, prostituem-se. Logo, a prostituição de mulheres constitui mais uma forma de discriminá-las e submetê-las à posição de objeto. A mesma estrutura social que as corrompe é responsável por sua posterior marginalização. Nas três obras supracitadas, Guta e Dôra não precisavam angariar recursos, pois pertenciam a famílias de boa situação financeira e haviam sido preparadas para serem esposas, isto é, dependeriam do marido após depender dos pais. Maria Moura consiste em caso complexo, uma vez que, apesar de possuir recursos, optou por uma ruptura completa com o sistema social ao tornar-se saqueadora. Seu trabalho era formar fortuna própria por meio de saque de recursos alheios.

É interessante frisar que nos romances iniciais, as mulheres desenvolvem profissões desvalorizadas e tidas comumente como femininas: professora, comerciária, costureira, lavadeira, secretária do lar. Devido à submissão inerente a esse tipo de atividade, as mulheres ocupam posição de propriedade do patrão, podendo ser importunadas por eles. Isso ocorre com Filó, de *João Miguel*. Dôra e Maria Moura transgridem: a primeira sobe ao palco mambembe, considerado um antro de perdição, e Moura saqueia. Essa separação entre Moura e quase todos os preceitos dirigidos às mulheres pode significar uma homenagem à força feminina, principalmente porque é uma personagem inspirada em figuras não-ficcionais que conseguiram impor-se a despeito de sua posição vulnerável de mulher.

A sexualidade é paulatinamente descortinada – nos quatro romances periféricos, esse assunto parece ser verdadeiro tabu. Os momentos de contato físico e sexual são antes insinuados què retratados. As mulheres não conseguem encontrar reciprocidade na relação; na realidade, representam objetos de desejo/satisfação. Em *Dôra e Memorial*, as mulheres discutem de modo mais seguro *se, quando e como* desejam relacionar-se com os homens e as cenas de sexo tornam-se gradativamente mais claras. Em *As três Marias* ainda há certo receio em se descrever a intimidade, mas Guta já apresenta algumas reflexões a respeito do relacionamento homem-mulher que são abertamente expressas por Dôra.

Diretamente ligada a essa questão, encontra-se a crise masculina. João Miguel, Mariano e Beato Romano constituem as figuras de homens que mais se destacam nos romances. Na construção dos três, há inversão dos papéis socialmente pré-definidos para homens e mulheres: eles sofrem profundamente a desventura amorosa. Os dois primeiros são substituídos por outros; o terceiro permanece em posição de seduzido e recrimina-se por não ter sido capaz de salvar a amante. As personagens masculinas, de modo geral, são

frágeis, esmorecidas, dependentes, passivas. Mesmo o fazendeiro Vicente, de *O quinze*, ou o Comandante, de *Dôra*, encaixam-se nesse perfil. A diferença é que ocultam sua fraqueza na rudeza, valentia ou brutalidade. Outra característica das figuras de homens é a dificuldade de compreender e acompanhar as mudanças que ocorrem nas personagens femininas. Normalmente, recriminam as mulheres que questionam os papéis a elas destinados dentro da estrutura social.

Quero destacar que as mulheres sempre ocupam a posição de domínio, utilizando para tanto um raciocínio mais sofisticado. Desse modo, às vezes aparentam retroceder à posição subalterna apenas como estratégia para impor seus desejos. Exemplo disso é Nazaré, em *O galo de ouro*, e Dôra, em *Dôra, Doralina*. Esse *modus operandi* aparece timidamente nos romances iniciais para atingirem o auge nos dois últimos romances publicados. Creio que esteja aí a explicação para certa resistência de estudiosos/as de gênero, da crítica e dos/as leitores/as em geral quanto à obra de Rachel de Queiroz, os/as quais chegam a classificar suas representações de mulheres como masculinizadas: a escritora iniciou sua obra sob um enfoque preponderantemente social e, aos poucos, mergulha na problemática de mulheres; todavia, faz isso de modo discreto.

Essa atitude dos/as leitores/as igualmente demonstra como as categorias masculino e feminino são estereotipadas, isto é, as pessoas tendem a considerar certas características e atitudes como masculinas ou femininas porque existe uma construção ideológica que normatiza essa percepção. Entretanto, espero que as análises realizadas ao longo da dissertação tenham conseguido ampliar a maneira de ver essas personagens.

Suponho que a autora pretendia denunciar a mesquinhez dos valores socioculturais cultivados à respeito das mulheres, revelando com isso os inúmeros prejuízos pessoais e sociais resultantes dessas limitações. Reconheço essa intenção no fato de as personagens raquelianas operarem pequenas e freqüentes transgressões até alcançarem grandes inversões de papéis ou profunda discussão deles. Considero que essa estratégia de Rachel de Queiroz possa ser associada ao próprio movimento de suas protagonistas: trata-se de uma gradual saída do espaço privado em direção ao espaço público. Assim, a discrição presente nos romances iniciais corresponde ao primeiro momento de contato com o ambiente público; era preciso ter cautela. O atrevimento dos romances principais, especialmente os dois últimos, associa-se a um substancial domínio desse ambiente. Ela não só denunciou como também ofereceu possibilidades de transgressão e conquista.

Outro ponto de reflexão consiste na maternidade. Como demonstrei nos romances periféricos e em *As três Marias*, as personagens femininas sentiam-se incomodadas em

relação a esse tópico. Tornar-se mãe ou não ainda era uma questão não resolvida e causava angústia – afinal, até hoje persiste o mito da vocação maternal para todas as mulheres. Em *Dôra*, a protagonista perde o filho recém-nascido, porém não se sente fracassada por isso nem pelo fato de ter ficado estéril. Maria Moura nascera estéril, o que lhe parece algo favorável. Ao contrário de Conceição, Moura mal consegue pegar o afileado no colo. Considerando-se essas duas personagens, pode-se afirmar que a maternidade foi sublimada em benefício de outros desejos – tanto em nível social quanto público. Assim sendo, Dôra e Maria Moura tornam-se fazendeiras; administram, gerenciam suas posses e seus moradores; os companheiros que tiveram não eram vistos como candidatos a pais, mas sim como amantes.

Curiosamente, os/as protagonistas das obras são filhos/as únicos/as e sua convivência no núcleo familiar é restrita ao pai e a mãe; entretanto, a referência é a figura paterna. Devo fazer uma ressalva em relação a Guta. Como seu pai adquire nova esposa, surgem irmãos para a personagem. No entanto, o relacionamento entre ela e os irmãos (aparentemente, todos meninos) é instável, para ela chega a ser insuportável. Tanto que decide trabalhar fora e morar com a amiga, Maria José. Essa estrutura triangular – personagem, pai, mãe – da narrativa leva a inferir que exista um conflito da/o protagonista com os pais.

Nesse aspecto, percebo que a mãe quase sempre é descrita de forma negativa, ou seja, as atitudes dela são contestadas e indesejáveis. Beato Romano, por exemplo, na única menção à genitora, recrimina-a por tê-lo obrigado a tornar-se padre devido a uma promessa. A rivalidade entre Dôra e Senhora ilustra o conceito freudiano denominado Complexo de Electra, baseado em uma das famosas personagens da mitologia grega, Electra. Sucintamente, o mito refere-se a uma jovem que arquiteta a morte da própria mãe para vingar o pai assassinado; portanto, o complexo afirma que o pai constitui modelo, referência para a filha, de modo que a mãe é considerada rival. Novamente é necessário ressaltar que Guta guardava uma imagem imaculada de sua mãe. Nesse caso, o pai sofre recriminação por ter-se anulado e perdido a aura de ícone, cedendo espaço para que a esposa morta o ocupasse. Essa rivalidade mãe-filha desfaz-se à medida que a filha amadurece, deixando de considerar a genitora uma ameaça e desfazendo sua dependência com relação à figura paterna / patriarcal.

Na pesquisa ora em conclusão, não considero que a negação da maternidade e a rivalidade/perda da mãe representem frustração para as personagens femininas conforme

afirma Nelly N. Coelho¹. Como procurei demonstrar, essas duas atitudes ilustram o amadurecimento gradativo da mulher em relação ao próprio corpo e à sua posição dentro das construções socioculturais. Trata-se de um processo demorado que envolve dor, angústia e receios, mas não necessariamente frustração.

Os aspectos examinados até aqui certamente estão relacionados à dimensão específica dos espaços público e privado. Em todos os romances, as mulheres são preparadas – ou percebem a premência dessa exigência – a serem esposas e mães, restando-lhes tornarem-se boas donas de casa. Os homens são livres para assumirem a profissão que desejarem e para viverem quantas aventuras quiserem – e há os que sofrem a reversão de papéis, ocupando a posição de oprimidos tanto social quanto individualmente. A grande luta empreendida pelas mulheres consiste justamente em destruir esses papéis pré-determinados e ainda cultivados pela sociedade; então, abandonam o espaço privado (lares, orfanatos) e lançam-se ao espaço público. Esbarram nas interdições e nos limites criados, o que aguça sua astúcia com a qual procuram atingir o objetivo pretendido. A maioria das personagens femininas retorna ao espaço privado, porém sua visão de mundo é bem outra. Isso vale também para Maria Moura; é fato que não retorna ao povoado de onde partira, mas constrói seu próprio lar após vagar pelo mundo do sertão – ambiente tradicionalmente propício aos homens.

A instância narrativa consiste em outro aspecto fundamental nessa travessia por que passam as personagens de Rachel de Queiroz. Como minha pesquisa não visa ao estudo biográfico, apenas a máscara narrativa será considerada. Todos os romances periféricos apresentam narração impessoal ou narrador/a onisciente. Essa visão universal e onipotente é conveniente ao escritor, pois a personagem pode ser completamente dominada; seus limites apresentam-se bem nítidos. Entretanto, conforme consta no capítulo dois, a própria escritora confessa que sua produção literária é muito pessoal, de maneira que o uso da narração impessoal transforma-se em um empecilho.

Acredito que a utilização da técnica do discurso indireto livre, conceituado no segundo capítulo, tenha sido uma tentativa de a autora abolir a desconfortável posição de total detentora de poder dentro da narrativa. A utilização dessa técnica discursiva faz com que a autoridade narrativa seja dividida com as personagens, propiciando o acesso dos/as leitores/as ao mundo íntimo de cada uma delas. Esse procedimento confere às análises

¹ “Frustradas como mães, a maioria dos personagens (*sic*) femininos de Rachel o são também como filhas, pois ao perderem a mãe, perdem com esta o ponto de apoio ou de ligação com a vida autêntica que permite ao indivíduo alcançar sua plena auto-realização.” COELHO, N. N. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, p. 318.

feitas pelo/a narrador/a no interior da obra um tom confessional e pessoal bastante utilizado nas narrativas de mulheres, as quais raramente ousavam delegar para si a autoridade do narrador/a onipresente/onisciente. Quero frisar que o ponto de vista onisciente cria a ilusão de objetividade e de domínio total sobre atos e pensamentos das personagens, ao passo que a presença do *eu* evidencia que cada ângulo de visão permite uma determinada apreensão dos fatos.

Essa dualidade discursiva presente nas obras periféricas não ocorre nas obras principais, pois nelas a escritora optou pela narração pessoal, ou seja, narrador/a-personagem. É significativo que essa estrutura narrativa seja utilizada precisamente nas obras que mais desvelam o universo das mulheres. Por um lado, devido ao tom confessional próprio dessa técnica, a narrativa pode penetrar no mais íntimo das personagens e, assim, permitir a compreensão dos desejos e das interdições impostas às mulheres. Por outro, essa técnica narrativa direciona a visão dos/as leitores/as, uma vez que a personagem seleciona o que vai revelar, além de omitir o que lhe convier. Assim, a presença de um/a narrador/a-personagem evidencia que a parcialidade de quem narra é inevitável, desconstruindo a ilusão da universalidade do/a narrador/a.

Dos romances principais, destaco o *Memorial*, porque a sofisticação da instância narrativa torna as afirmativas anteriores mais complexas. O que levou Rachel de Queiroz a fragmentar ainda mais a autoridade narrativa, distribuindo-a entre várias personagens? Uma resposta possível está no desejo de dinamizar o enredo. Todavia, o mais provável é que tenha sido uma estratégia para fornecer destaque a Moura, colocando-a tanto na posição de objeto quanto na de sujeito da narração. Como se sabe, nas obras literárias em geral a mulher constitui o objeto da narração de escritores (isto é, majoritariamente homens ainda), os quais muitas vezes perpetuam estereótipos para as personagens femininas bastante distanciados das aspirações da mulher. Dessa forma, nos discursos de seus primos, Moura aparece como uma mulher frágil, perfeito alvo para aproveitadores ou pretendentes, os quais não teriam dificuldade em dominá-la. Nas vozes das outras personagens, ela já é vista como voluntariosa, independente e astuta. O testemunho de diferentes vozes narrantes a respeito de Maria Moura certamente serve para enaltecê-la ou marcar sua singularidade, sua força. Ao narrar as próprias experiências, ela se revela perseverante e inteligente; tem consciência de seus limites, mas luta para manter sua posição de liderança.

Gostaria de ressaltar que uma característica marcante tanto por parte das personagens quanto do/a narrador/a consiste na oralidade. Esse recurso não é exclusivo da obra raqueliana; trata-se de uma proposta estética do Modernismo, sobretudo da Fase

Heróica (1ª Fase). O interesse da escritora a esse respeito vem de longa data. Já em 1959, lê-se o seguinte em uma crônica:

Conseguir uma linguagem literária que se aproxime o mais possível da linguagem oral, naturalmente no que a linguagem oral tem de original e espontâneo, e rico, e expressivo. E essa linguagem oral pode ser fala de nordestino ou gíria de carioca, pode ser qualquer fala de brasileiro que meus ouvidos escutem e apreciem.²

Embora seja feita essa menção, não se pode ignorar que – com relação à perspectiva de gênero – boa parte da cultura de mulheres fez-se oralmente. Músicas, poemas, receitas, orações e outros gêneros literários cultivados no mundo feminino foram preservados oralmente. O acesso à cultura escrita ficou interdito para mulheres por muito tempo como mais uma forma de dominação e submissão. A própria escritora confessa que sua literatura é muito oral, talvez não apenas por ser mulher. Provavelmente sua convivência com pessoas do sertão, ouvindo *causos*, tenha influenciado sua maneira de criar. De uma forma ou de outra, posso inferir que tanto a inexistência de uma educação apropriada para mulheres quanto o longo confinamento delas em espaços privados e, conseqüentemente, seu alijamento social constituíram situações nas quais a modalidade oral representava sua única maneira de preservar fatos e conhecimentos. A valorização da oralidade por parte de Rachel de Queiroz pode ser compreendida até mesmo como forma de preservar essa cultura feminina. Não se pode ignorar que todas as protagonistas são letradas, entretanto, preferem claramente a vertente oral da língua.

Diante de um percurso literário tão instigante, acredito ser necessário retomar algumas questões e atualizá-las embora tudo o que escrevi já represente uma resposta (ainda incompleta).

Como mencionei, a temática da mulher esteve presente desde o primeiro romance. Gradativamente ocorre um aprofundamento de análise. Logo, a abordagem raqueliana do tratamento historicamente dispensado à mulher é crítica e eficaz, ainda que se faça em sua maior parte por meio de sutil ironia. O fato de falar de uma posição social e culturalmente favorável não impede Rachel de Queiroz de apreender as reações de mulheres de diferentes classes e culturas.

Quanto à relação homem-mulher, quero frisar que a mulher é retratada como muito mais astuta e flexível, sabendo lidar com as situações mais desfavoráveis e conseguindo

² Apud LUCAS, F. *Leitura*, p. 11.

superá-las. As barreiras dos estereótipos masculino e feminino são abaladas, pois as mulheres chegam a tomar atitudes consideradas masculinas sem deixar de serem mulheres – e bem femininas. Talvez o final em aberto de todas as obras analisadas represente um indício de que a situação ainda não é estável, está em processo. O fato de as protagonistas permanecerem sozinhas pode ser compreendido da mesma forma.

No plano cultural, a inversão de papéis promovida pela escritora não deve ser compreendida como utopia ou demagogia. Os romances raquelianos não servem como ópio; não se trata, igualmente, de ficção piegas. Considero esse extenso conjunto literário como uma enorme pesquisa empreendida pela escritora e que, portanto, merece ser estudado cuidadosamente. Essas obras possuem um valor singular: nelas, o tempo narrativo corresponde ao tempo histórico vivido pela escritora (exceto *Memorial*); isso confere a elas características próprias do testemunho. Desse modo, é possível não só identificar reais estratégias de repressão contra as mulheres como também lutar contra tais estratégias. O conhecimento possibilita um ataque mais eficaz.

No plano literário, constata-se a existência de variada galeria de personagens femininas bastante singulares: elas não repetem umas às outras, todavia podem ser entendidas como versões amadurecidas da mesma matriz. Em lugar de empobrecer a produção literária, essa espécie de evolução confere ao conjunto da obra um valor inestimável. Trata-se de um documentário das conquistas de mulheres brasileiras ao longo de décadas.

Esse posicionamento de Rachel de Queiroz persiste. Do alto de seus noventa anos de idade, a ilustre cearense prossegue incansável. Cronista dedicada, concedeu a seus/suas leitores/as um texto intitulado “O eterno feminino”³. A despeito de ter afirmado, certa vez, que escreve as crônicas para os jornais na última hora, de modo que o tema também surge repentinamente, a escritora revela com esse texto algo bastante significativo para o estudo que agora se conclui. A problemática relativa às mulheres continua merecendo suas observações e reflexões.

Os parágrafos iniciais parecem desmentir o título promissor. No entanto, servem para lançar uma tese: a vida atual anda complicada. Em seguida, a cronista introduz o elemento feminino e tece comentários saudosistas, tais como: “Nos tempos felizes em que a mulher não se tinha libertado e era ‘a escrava do lar’, os homens se apressavam em ceder o lugar no ônibus a uma senhora (...)” ou, adiante, “Muita mulher acha até que virou

³ *Correio Braziliense*, Brasília, sábado, 18 de dezembro de 1999, p. 35. (v. Anexo).

homem. Para isso, só se veste de calças, tão masculinas, que da cintura para baixo não se sabe o sexo do portador”, e outros. Considerando tais frases, seria pertinente questionar: todo aquele percurso romanesco não passava de mera ficção? Essa não passa de pergunta retórica, uma vez que a resposta já se encontra linhas acima – e ao longo de toda a dissertação.

Trata-se, isso sim, de um recurso estilístico da escritora a fim de instigar reflexões e preparar os/as receptores/as para sua chave de ouro, a qual mostra-se perfeitamente adequada para encerrar esse estudo:

Fazendo-se um inquérito entre homens e mulheres de hoje em dia, descobre-se uma resposta singular: as mulheres estão muito mais satisfeitas do 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 enganada (*sic*). Sabem 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.⁴

⁴ Id., ib.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

A) De Rachel de Queiroz

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. São Paulo: Siciliano, 1993. [1ª edição – 1930].

_____. *João Miguel*. São Paulo: Siciliano, 1993. [1ª edição – 1932].

_____. *Caminho de pedras*. São Paulo: Siciliano, 1992. [1ª edição – 1937].

_____. *As três Marias*. São Paulo: Siciliano, 1992. [1ª edição – 1939].

_____. *Dôra, Doralina*. São Paulo: Siciliano, 1992. [1ª edição – 1975].

_____. *O galo de ouro*. São Paulo: Siciliano, 1993. [1ª edição – 1986].

_____. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992. [1ª edição – 1992].

B) Sobre Rachel de Queiroz

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. “Utopia e ideologia em *O quinze*, de Rachel de Queiroz”, in *Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura* (1993). Natal: UFRN: Editora Universitária, 1995.

ARAÚJO, Antônio Pessoa de. *Rachel de Queiroz – Dôra, Doralina: texto e contexto*. Brasília: TEL/UnB, 1998. Dissertação de Mestrado.

Cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997. N.º 4.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

CÔRTEZ, Celina. “Receitas de vida”, in *Istoé*, 10/05/2000. Edição 1597.

COURTEAU, Joanna. “The problematic heroines in the novels of Rachel de Queiroz”, in *Luso-Brazilian Review*. United States: University of Wisconsin System, 1985. N. 22.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Rachel de Queiroz – literatura e política no feminino”, in *Anais do 5º Seminário...* Natal: UFRN: Editora Universitária, 1995.

ELLISON, Fred P. *Brazil's new novel: four northeastern masters*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954.

GURGEL, Italo. *Uma leitura íntima de Dôra, Doralina: a lição dos manuscritos*. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1997.

LUCAS, Fábio. “Aspectos literoculturais da obras de Rachel de Queiroz”, in *Leitura*. São Paulo, 12 (139) dezembro de 1993. Seção Crítica Literária.

MENDES, Marlene Gomes. *Edição crítica em uma perspectiva genética de As três Marias de Rachel de Queiroz*. Niterói: EDUFF, 1998.

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. Coleção Debates, volume 233.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

C) Sobre gênero

ALMEIDA, Jane Soares de. *Mulher e educação: a paixão pelo possível*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998.

BARQUET, Mercedes. “El estado actual de los estudios de género: um breve recorrido por la teoría feminista”, in *Casa de las Americas*, 183 (abril-junho), 1995. Páginas 19-25.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. “Gender e literatura”, in SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.

ENGELMANN, Magda Shirley C. *O jogo elocucional feminino*. Goiânia: Editora UFG, 1996. Coleção Orfeu, n.º 2.

FUCK, Susana Bornéo. “Da questão da mulher à questão do gênero”, in *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil”, in *Nuevo texto crítico*. Julho 1994-junho 1995, n.º 14-15, volume 7. Páginas 259-69.

LAMAS, Marta. “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, in *La ventana*. (<http://www.udg.mx/notypub/Laventana/agosto95/lamas.html>).

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”, in *Tendências e impasses: o feminismo como crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MACHADO, Lia Zanotta. “Enfoques de gênero e enfoques feministas: desafios metodológicos”, in *Boletim do GT a mulher na literatura – ANPOLL*. Rio de Janeiro, 1998.

- _____. "Campo intelectual e feminismo: alteridade e subjetividade nos estudos de gênero". Brasília: ANTRO/UnB, 1994. N.º 170. Série Antropologia.
- ORTNER, Sherry B. "Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?", in ROSALDO, M. Z. & LAMPHERE, L. *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- QUEIROZ, Vera. "Feminino e crítica", in *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.
- _____. "Sujeito, subjetividade e gênero", in *Crítica literária e estratégias de gênero*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.
- _____. "Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro", in *Boletim do GT a mulher na literatura – ANPOLL*. Rio de Janeiro: UFF, 2000. N.º 8.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. "Mulher e literatura", in SCHÜLER, Donald et al. *Mulher em prosa e verso*. Porto Alegre: Movimento, 1988.
- _____. "Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista", in FUCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.
- SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se – para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres-Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- SHOWALTER, Elaine. "A crítica feminista no território selvagem", in HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino – a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- D) De teoria da literatura, crítica literária e literaturas
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.
- ANDRADE, Almir de. *Aspectos da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1939.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972. Coleção Debates, volume 1.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana S. A., 1970. Volume 5.

FRIEDRICH, Paul. *The language parallax. Linguistic relativism and poetic indeterminacy*. Texas: University of Texas Press, [s.d.]. [1ª edição – 1986].

GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989. Volume 4. Série Princípios.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

E) Sobre Normalização e Preparação de Trabalhos Científicos

CYRANKA, Lúcia Furtado de Mendonça & SOUZA, Vânia Pinheiro de. *Orientações para normalização de trabalhos acadêmicos*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1996. 2ª edição.

MARCANTONIO, Antonia Terezinha et al. *Elaboração e divulgação do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 1993.

ANEXO

O eterno feminino

Rachel de Queiroz

Todo mundo se queixa de que a vida anda difícil. Cada vez mais difícil. Eu já acho que é um pouco diferente: a vida não anda propriamente difícil. O que ela anda, cada dia mais, é complicada. Devem existir códigos que resolvam a complicação. Mas onde estão esses códigos?

De primeiro, tudo era lento. Você não fazia visita à casa de seus parentes: você ia passar o dia. Você não se largava num avião, voava quatro horas ou mais para ir ao Ceará fazer um discurso e voltar na mesma noite. Hoje tem gente que vive fazendo isso e não se queixa. Ao mesmo tempo as facilidades trazem as complicações. Você tem que obedecer a horários rígidos porque o seu motorista não tem onde esperar e vai estacionar o carro a vários quarteirões de distância, quando isso for possível. Aquele sonho de descer do trabalho e encontrar seu carro, de motorista e tudo, à sua espera, é sonho mesmo. Você desce no centro e tem que andar a pé várias quadras até ao local onde o seu carro achou vaga — se achou. Então você desiste e resolve andar de táxi; mas sabe Deus as correrias, as habilidades, o avanço num táxi que alguém chamou à sua frente, fato que você finge ignorar. Então por que não andar de ônibus numa hora de rush? Sem comentários. Por falar em ônibus, eles agora

apresentam uma novidade: os assaltos. E parece que os assaltantes ou são muito fortes ou andam muito bem armados, pois conheço muitos cavalheiros que preferem entregar docilmente a carteira em vez de entrar em luta com o ladrão. E estou falando especialmente em homens: porque passageira mulher, principalmente se for velhusca e gorda, não tem vez nunca — é roubada. As bonitinhas, as jovens ainda se arranjam com um sorriso. Mas nem sempre. A maioria dos homens não se comove mais com sorrisos e olhares implorativos do mulherio. O que ajuda, às vezes, é uma criança. E não tarda haver criança de aluguel para ajudar as fingidas mães nas filas de condução. Ah, é como eu disse: a vida é cada vez mais complicada. Nos tempos felizes em que a mulher não se tinha liberado e era “a escrava do lar”, os homens se apressavam em ceder o lugar no ônibus a uma senhora, fosse ela velha ou gorda como já se disse.

Dado isso tudo, o mulherio aprendeu a se virar. Finge doença, manca, arrasta uma criança pela mão para garantir o fugitivo assento.

É. Não é fácil ser mulher hoje em dia. E qual a finalidade dessa transformação? Muita mulher acha até que virou homem. Para isso só se veste de calças, tão masculinas, que da cintura para

baixo não se sabe o sexo do portador. Circunstância que, aliás, os homens aprovam, pois, quanto mais masculinas elas se mostram, mais liberados se sentem eles dos velhos deveres da cortesia.

Isso tudo se dá na rua, entre homens e mulheres que se desconhecem. Mas dentro de casa, nas lidas domésticas, o que foi que mudou? Mudou muita coisa. Você pode pensar no seu avô, em mangas de camisa e colete, mudando fralda de criança? Hoje em dia creio que eles até fazem cursos dessas habilitações. Lavar panelas, eles gemem, mas aceitam a sua parte mesmo porque a mulher “descobriu”, com toda segurança, que o homem é muito melhor cozinheiro do que ela. As provas disso estão às centenas. Qual o restaurante que se respeite que tenha uma cozinheira mulher. Antigamente ainda havia os pequenos restaurantes familiares onde a mãe cozinhava e o pai servia à mesa. Hoje nem mais isso se encontra. Mesmo nos pequenos restaurantes familiares, é o homem que comanda o fogão.

O que que nós, mulheres, ganhamos com essa transformação? Em primeiro lugar perdemos status: aquela quase reverência de que gozava uma senhora enfrentando a rua. Hoje, eles até nos dão cotoveladas em meio à corrida para chegar ao

ônibus ou ao táxi. Não tem mais nem aquela do homem nos cumprimentar tirando, ou mesmo levantando levemente o chapéu. Tenho certeza que foi só para se livrarem dos cumprimentos que os homens deixaram de usar chapéu.

O nosso último reduto ainda é a maternidade. Os homens ainda se mostram gentis diante de uma mulher grávida. Mas de uma maneira meio irônica, como se dissessem: queria ver se a gente ficasse grávido se vocês nos cederiam a vez nas filas.

E confessemos: tem muito homem que, nas filas, só olha mulher dos ombros para cima, não correndo o risco de ver o que elas podem apresentar dos ombros para baixo.

Fazendo-se um inquérito entre homens e mulheres de hoje em dia, descobre-se uma resposta singular: as mulheres estão muito mais satisfeitas do 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 enganada. Sabem 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.

■ Rachel de Queiroz, da Academia Brasileira de Letras, é escritora