



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN**  
*Campus Avançado Prof<sup>a</sup>. Maria Elisa de Albuquerque Maia – CAMEAM*  
Departamento de Letras – DL  
**Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL**  
**Mestrado Acadêmico em Letras**



**EDVÂNIA MARTINS LOPES**

**AS (IN)SUBORDINAÇÕES DAS MULHERES PROTAGONISTAS EM *O QUINZE, DÔRA, DORALINA E MEMORIAL DE MARIA MOURA***

**Pau dos Ferros - RN**

**2016**

**EDVÂNIA MARTINS LOPES**

**AS (IN)SUBORDINAÇÕES DAS MULHERES PROTAGONISTAS EM *O QUINZE, DÔRA, DORALINA E MEMORIAL DE MARIA MOURA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, do Departamento de Letras – DL, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, *Campus Avançado Prof.<sup>a</sup> “Maria Elisa de Albuquerque Maia” – CAMEAM*, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Estudos do Texto e do Discurso

**Linha de Pesquisa:** Texto literário, Crítica e Cultura

**Orientador:** Dr. José Vilian Mangueira

**Pau dos Ferros - RN**

**2016**

**EDVÂNIA MARTINS LOPES**

**AS (IN)SUBORDINAÇÕES DAS MULHERES PROTAGONISTAS EM O QUINZE,  
DÔRA, DORALINA E MEMORIAL DE MARIA MOURA**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador Prof. Dr. José Viliam Manguiera – UERN  
Presidente da Banca

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Lígia Regina Calado de Medeiros - UFPB  
Membro Externo

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Aparecida da Costa – UERN  
Membro Interno

---

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa - UFCG  
Suplente Externo

---

Dr. Charles Albuquerque Ponte - UERN  
Suplente Interno

## **AGRADECIMENTOS**

A Daniel Silva Costa, por ter idealizado comigo esse sonho;

À minha mãe, Maria das Graças, pelo apoio incondicional nessa empreitada;

A Ana Leanne, pela compreensão das ausências;

À Dr<sup>a</sup>. Raimunda Gomes de Carvalho, por acreditar comigo que a realização desse sonho seria possível;

A Francisco de Assis, por ter viabilizado minha liberação do emprego;

Ao professor Dr. José Vilian Manguiera, pela dedicada orientação a esse trabalho;

À Liliane Viana da Silva, pelo incentivo na continuação do curso;

À Liliane Carla Freire de Sousa, pela ajuda prestada nesses dois anos de curso;

Aos colegas de turma, pelas alegrias partilhadas;

Aos professores das disciplinas, pelos ensinamentos transmitidos;

Em especial a Deus, por ser o socorro bem presente nos dias de tribulação!

“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...”

(RACHEL DE QUEIROZ, *O Quinze*)

“Senhora tinha um dizer : ‘Certas mulheres nascem pra donas, e outras nascem pra ter dono!’ ”

(RACHEL DE QUEIROZ, *Dôra, Doralina*)

“E eu gosto de ser a senhora deles. Eu gosto de comandar: onde eu estou, quero o primeiro lugar. Me sinto bem, montada na minha sela, do alto do meu cavalo, rodeada dos meus cabras; meu coração parece que cresce, dentro do meu peito. Mas, por outro lado, também queria ter um homem me exigindo, me seguindo com um olho cobiçoso, com ciúme de mim, como se eu fosse coisa dele.”

(RACHEL DE QUEIROZ, *Memorial de Maria Moura*)

LOPES, Edvânia Martins. **AS (IN)SUBORDINAÇÕES DAS MULHERES PROTAGONISTAS EM O QUINZE, DÔRA, DORALINA E MEMORIAL DE MARIA MOURA.** (Dissertação de Mestrado em Letras, 103 páginas). Pau dos Ferros (RN): Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN/ Departamento de Letras – DL/Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, 2016.

## RESUMO

Nesta dissertação, pesquisamos os romances *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*, da escritora Rachel de Queiroz, apresentando uma análise das (in)subordinações de suas mulheres protagonistas. A escolha desses três livros se deu porque a análise do comportamento de suas personagens protagonistas se caracteriza como uma profícua oportunidade de discutirmos a realidade da mulher no contexto do patriarcado. Intentamos apresentar discussões acerca das representações de gênero que se corporificam nas vivências de Conceição, Dôra e Maria Moura por acreditarmos que elas apresentam traços peculiares de subversão e/ou reduplicação da cultura patriarcal. O nosso estudo se divide em quatro momentos: no primeiro, revisitamos a fortuna crítica da escritora para compreendermos sua trajetória de mulher inserida com questões polêmicas que se materializam nessas narrativas, confrontamos juízos de valor emitidos pela crítica sobre a literatura produzida por Rachel e inserimos uma breve discussão a respeito das características da escrita literária. Num segundo momento, detemo-nos a analisar *O Quinze*: apresentamos nessa parte um estudo sobre as estereotipias de outras personagens femininas desse romance como um pré-requisito para melhor compreendermos o comportamento da protagonista Conceição. No terceiro, refletimos sobre o discurso da personagem Dôra, do romance *Dôra, Doralina*, e no quarto momento, discutimos o comportamento de Maria Moura, em *Memorial de Maria Moura*, com vistas a refletirmos sobre os (des) caminhos do gênero feminino. Como subsídio teórico a nosso trabalho, utilizamos fortuna crítica sobre Rachel de Queiroz, teorias da crítica feminista e alguns teóricos que estudam a relação entre os comportamentos engendrados pelos discursos sociais e suas implicações no contexto do patriarcado. Pelas análises, podemos perceber o caráter transgressor das protagonistas dos romances mesmo em aparente estado de domesticidade.

**Palavras-chave:** Rachel de Queiroz. Gênero. Patriarcado.

LOPES, Edvânia Martins. **AS (EN) SUBORDINACIÓN AGENTES DE LA MUJER EM O QUINZE, DORA, DORALINA Y MEMORIAL DE MARIA MOURA.** (Disertación en Letras, 103 páginas). (). Pau dos Ferros (RN): Universidade do Rio Grande do Norte - UERN / Departamento de Letras - DL / Programa de Pós-Graduação em Letars- PPGL de 2016.

## RESUMEN

En esta tesis, investigamos las novelas *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* y *Memorial de Maria Moura*, la escritora Rachel de Queiroz, que presenta un análisis de la (in) subordinación de sus protagonistas femenina. La elección de estos tres libros se debía a que el análisis del comportamiento de sus personajes protagonistas se caracteriza por ser una buena oportunidad para discutir la realidad de las mujeres en el contexto del patriarcado. Intentamos actuales discusiones sobre las representaciones de género que están incorporados en las experiencias de Concepción, y Dora Maria Moura para creer que tienen rasgos peculiares de la subversión y / o reduplicación de la cultura patriarcal. Nuestro estudio se divide en cuatro etapas: la primera, revisar la fortuna crítica del escritor para entender la carrera de su esposa insertado con temas polémicos que se materializan en estas narrativas, que enfrentan juicios emitidos por la crítica de la literatura producida por Rachel e inserte un breve análisis de las características literarias de escritura. En segundo lugar, nos detenemos a examinar los Quince: presentamos en esta parte de un estudio sobre los estereotipos de otros personajes femeninos en esta novela como un requisito previo para comprender mejor el comportamiento de Concepción protagonista. En el tercero, se reflexiona sobre el discurso del personaje de la novela Dora, Doralina y cuarta vez que discutimos el comportamiento Maria Moura en el Memorial de Maria Moura con el fin de reflexionar sobre las (des) formas femeninas. Como un beneficio teórico en nuestro estudio, hemos utilizado la fortuna crítica de Rachel de Queiroz, las teorías de la crítica feminista y algunos teóricos que estudian la relación entre los comportamientos engendrados por los discursos sociales y sus implicaciones en el contexto del patriarcado. Para el análisis, podemos ver el carácter transgresor de los protagonistas de las novelas en cuestión, incluso en aparente estado de domesticidad.

**Palabras clave:** Rachel de Queiroz. Género. Patriarcado.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>2 CAPÍTULO I – PERCURSO LITERÁRIO E PROTAGONISMO DE MULHERES EM RACHEL DE QUEIROZ.....</b>	<b>15</b>
2.1 Características da trajetória literária de Rachel de Queiroz.....	15
2.2 Trajetórias da escrita queiroziana.....	20
<b>3 CAPÍTULO II – AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM O QUINZE.....</b>	<b>30</b>
3.1 Discussão sobre as estereotípias: o casamento como modelo de felicidade.....	30
3.1.2 O comportamento de Conceição no contexto do patriarcado.....	37
<b>4 CAPÍTULO III - DÔRA, DORALINA: O DISCURSO SOBRE O CASAMENTO E O AMOR.....</b>	<b>51</b>
<b>5 CAPÍTULO IV - OS (DES) CAMINHOS DO FEMININO EM MEMORIAL DE MARIA MOURA.....</b>	<b>66</b>
<b>CONCLUSÕES - O protagonismo feminino em Rachel de Queiroz: as mulheres nordestinas – Conceição, Dôra e Maria Moura .....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>99</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Rachel de Queiroz é uma escritora comprometida com questões sociais de seu tempo; através de suas obras, materializam-se, dentre outros temas, denúncias de situações de opressão, aviltamento humano e a condição feminina no contexto social. Sua obra, composta por crônicas, peças teatrais e romances, faz dela referência na literatura nacional. Enquanto representante de sua terra natal, essa escritora figura o sertão em seus textos como ambientação de uma escritora que valoriza suas raízes e sabe referenciá-las com linguagem, culturas e comportamentos que acabam por trazer à sua obra uma espécie de retrato daquilo que ela mesma vivenciara.

A autora tem seu destaque no cenário das letras ao lado de escritores regionalistas como José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo e José Lins do Rego, dentre outros. O que houve de comum entre esses escritores, além da ambientação regionalista de suas obras na década de 1930, foi o teor agrário que deram a seus textos. José Hildebrando Dacanal (1986, p. 14), discutindo sobre as características principais do romance de 30, aponta como uma de suas particularidades:

O romance de 30 fixa diretamente estruturas históricas perfeitamente identificáveis por suas características econômicas e sociais. Os personagens são integrantes destas estruturas, aceitando-as, lutando por transformá-las ou sendo suas vítimas. Ao contrário do que ocorre com quase todo o romance brasileiro do século XIX, não é preciso nem 'interpretar' nem desvelar nada. A realidade histórica, em seus elementos econômicos e sociais, é agora parte que integra de forma imediata – sendo muitas vezes a mais importante – o enredo.

O autor acrescenta que o agrário faz parte dessas estruturas narrativas, posto que, se as personagens apresentadas nessas obras, enquadradas no romance de 30, não estão no espaço agrário, procedem de lá. Assim, percebemos o ambiente sertanejo como realidade nas três obras a serem pesquisadas nessa dissertação, pois a escritora Rachel de Queiroz mantém o sertão como um lugar presente nessas narrativas. Dessa forma, cremos que, embora Conceição e Dôra tenham migrado para o espaço urbano, são produto do espaço rural, inclusive mantêm laços com este; Conceição volta ao sertão em período de férias escolares e

Dôra retorna para lá a fim de recomeçar a vida, quando se vê viúva do segundo marido. Dentre as três personagens protagonistas das obras, Maria Moura é a única que nunca saíra dessa ambientação rural, vivenciando suas aventuras sem extrapolar o sertão. Esta personagem nunca alcançou o espaço urbano, o mundo que ela sentia vontade de conhecer ficara mesmo apenas fora das extremas do sítio da família.

Desde a estreia de Rachel de Queiroz no cenário literário em 1930, com a publicação de *O Quinze* até seu último romance *Memorial de Maria Moura* (1992), a escritora nos apresenta uma galeria de personagens femininas, para tratar apenas do interesse de nossa pesquisa, que rumam em busca de adequarem seus destinos a seus próprios anseios.

Num desejo patente por mudança, as personagens procuram um lugar onde possam construir suas vidas com maior autonomia e liberdade de escolha. Por isso, no fluxo das personagens, há sempre a procura por um outro lugar que as integre de uma maneira melhor, onde elas possam atuar pensando não mais nas amarras sociais que as prendem, mas desfrutando do poder de ser mulher, com autonomia para escolher e trilhar seus próprios destinos. Assim nascem as protagonistas analisadas nessa dissertação: Conceição, Dôra e Maria Moura, mulheres que se apresentam na narrativa em constante trânsito, movendo-se em favor de suas próprias vidas.

No contexto do patriarcado, o que mais as diferencia dos modelos esperados para o sexo feminino parece ser os comportamentos que subvertem ideologias propagadas nesse sistema, a exemplo de suas inerentes liberdades de ir e vir. E é por causa dessa emancipação, marca das suas personagens femininas, que Rachel de Queiroz se torna referência nos estudos sobre gênero.

Na perspectiva de estudar as representações de gênero através da análise das protagonistas dos romances *O Quinze* (2004), *Dôra*, *Doralina* (1979) e *Memorial de Maria Moura* (2010), surgem nossos objetivos de pesquisa. Buscaremos nesse trabalho discutir as (in)subordinações das personagens protagonistas dessas obras e suas implicações sociais dentro do contexto do patriarcado.

Tencionamos apresentar discussões acerca das representações de gênero que se corporificam nas vivências de Conceição, Dôra e Maria Moura por acreditarmos que elas apresentam traços peculiares de subversão e/ou reduplicação

da cultura patriarcal. A escolha dessas obras não aconteceu de maneira aleatória, há muitos traços de similaridades entre elas: a presença do sertão surge como algo marcante nesses enredos, as protagonistas apresentam comportamentos de independência, o que as tornam avessas a fragilidades ou passividades, comumente associadas ao sexo feminino. Além disso, há alguns temas que são comuns a essas obras, tais como: o celibato, a transgressão e os mesmos anseios femininos por liberdade. De alguma forma, apesar da momentânea fragilidade que possa aparecer em um dado momento narrativo, as personagens Conceição, Dôra e Maria Moura sempre optam por viver aquilo que acreditam ser seu caminho de felicidade.

Duas constatações chamam a atenção para o romance *O Quinze*: a protagonista Conceição estar envolvida com questões polêmicas para a época, como casamento, profissionalização e maternidade; e a obra possuir uma diversidade de personagens femininas que se tornam importantes elementos de pesquisa para os estudos sobre representações de gênero. Iniciaremos as análises sobre o referido romance pela investigação da condição feminina materializada em algumas personagens como um pré-requisito para obtermos uma melhor compreensão sobre as posturas nada conservadoras da personagem Conceição.

Refletiremos sobre os preconceitos velados e revelados na construção das identidades de D. Inácia, detentora de ideias conservadoras sendo, por isso, antípoda de Conceição; Lourdes e Mariinha, espelhos das ambições das mulheres que assimilavam os conceitos da cultura patriarcal; Doninha e Cordulina, representantes das esposas submissas aos maridos; Mocinha, estereotipada como a mulher errada por assumir uma vida sexual livre. Posteriormente, analisaremos o comportamento de Conceição, destacando os pontos de distanciamento entre ela e as outras personagens anteriormente citadas. Assim poderemos compreender qual modelo de estereótipo essas mulheres refletem na construção narrativa.

Escolhemos também as protagonistas Dôra, do romance *Dôra, Doralina* e Maria Moura, de *Memorial de Maria Moura*, para continuarmos a pesquisa sobre as representações de gênero na obra de Rachel de Queiroz porque acreditamos que essas personagens subvertem conceitos cristalizados pela cultura patriarcal. Da personagem Dôra, analisaremos sua postura face ao casamento e o amor; em Maria Moura seus (des) caminhos na trajetória do comando de sua vida pessoal, chefiando um bando. Ao falarmos em “(des) caminhos” no percurso dessa protagonista, devemos mencionar a autora Loudinha Leite Barbosa, estudiosa sobre as

personagens de Rachel de Queiroz, como uma das pioneiras na utilização desse termo. O livro *Protagonistas de Rachel: caminhos e descaminhos*, lançado em 2011, serviu-nos de fonte basilar nessa pesquisa. cremos que as três narrativas apresentam similaridades em relação a algumas situações vivenciadas pelas protagonistas dos referidos romances e que todas, de uma certa maneira, apresentam esses “descaminhos” apontados por Barbosa (2011).

Optamos por fazer uma análise cronológica das obras porque pretendemos cotejar a primeira personagem protagonista projetada pela escritora em 1930; uma outra protagonista já criada em 1975 e, por último, Maria Moura, publicada em 1992. Acreditamos que uma reflexão ordenada do comportamento dessas três personas da escritora nos permitirá um melhor entendimento da própria trajetória que os sujeitos femininos percorrem na narrativa queiroziana, por isso, após discutirmos o percurso literário empreendido por Rachel de Queiroz, procederemos às discussões sobre *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*.

Nessas análises, discutiremos algumas analogias encontradas nas atuações dessas protagonistas que se incomodam ou se acomodam com valores difundidos no contexto social em que as obras se ambientam. Mostraremos também pontos de distanciamento entre essas mulheres, trazendo para os debates a postura da própria escritora face à escrita de sua obra, supostamente neutra de questões feministas, mas que enriquecem debates sobre gênero no ambiente acadêmico.

Cremos que uma análise literária sobre esses três romances propiciará um estudo mais elucidativo sobre o protagonismo feminino de Rachel de Queiroz e sua relação com a cultura do patriarcado. Não pretendemos com isso encerrarmos as discussões sobre essas personagens; propomos apenas viabilizar um outro olhar sobre os pontos comuns no comportamento dessas três mulheres como uma nova fonte de pesquisa.

Nosso enfoque primeiro será fazer uma leitura crítica das representações de gênero dos sujeitos nessas obras, embasada na Crítica Feminista produzida, na maioria das análises, por pesquisadoras brasileiras. Acreditamos que o Brasil possui um vasto material de teses, ensaios e livros que discutem questões relacionadas a gênero, literatura e obras da escritora Rachel de Queiroz. Esse material apresenta fundamentadas pesquisas que desmistificam o “eterno feminino”, consolidado pelo sistema patriarcal e nos apresenta relevantes discussões sobre a importância de se

entender o texto literário como matéria preñe de concepções sociais e culturais relacionadas a cada sexo.

O fato da representatividade de mulheres ter sido, durante a vigência do patriarcado, textualmente apresentada por homens, construiu uma distorção em torno do universo feminino. Os genuínos anseios, crenças e valores femininos foram renegados, posto que a mulher só era vista como um alter ego do homem, uma personagem que não deveria “negar” sua função biológica de procriação ou seu papel de esposa dedicada, sob pena de ser sentenciada à infelicidade. Por isso o feminismo atribui importância aos textos escritos por mulheres por considerar que desmistificam preconceitos de gênero, apresentados pela literatura misógina que vigorou por muito tempo nas obras literárias.

Não pretendemos dizer que Rachel de Queiroz possui uma escrita feminina, mas, a despeito de a própria Rachel entender que, por ser jornalista, possuía uma escrita masculina, seu texto será vislumbrado como possibilidade de se discutir os comportamentos femininos com vistas a, em boa parte do que está escrito, contestar o sistema patriarcal. Assim a “escrita masculina” da escritora terá propósitos claramente feministas nesta dissertação. Acreditamos que Rachel de Queiroz produziu suas obras sem finalidades feministas, ou atrelar suas publicações a pretensões de discutir gênero; mas a despeito disso, a escritora tornou-se referência nesse tipo de estudo. Nos dizeres de Nelly Novaes Coelho (1993, p. 315),

Embora nunca tenha sido feminista, no sentido de engajamento ou luta pela emancipação da condição feminina, Rachel de Queiroz está entre as romancistas pioneiras que no Brasil focalizaram criticamente o cerceamento à liberdade de pensar e de agir imposto à mulher pela sociedade tradicional.

Por essa postura de Rachel, acreditamos que ela merece destaque nos estudos sobre representações de gênero, consolidando-se como uma mulher que escreve sem finalidade panfletária, mas que suscita discussões em torno da criação de suas protagonistas e/ou personagens que espelham as várias situações vivenciadas pelo sexo feminino no contexto da sociedade brasileira.

Dentro dessa perspectiva de análise, objetiva-se discutir as representações dos sujeitos femininos nos romances *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura* e suas implicações no sistema patriarcal. Pretende-se

usar como abordagem metodológica a pesquisa descritivo-explicativa de base bibliográfica, tendo os textos escritos como *corpus* das análises. As linhas temáticas que orientam esse trabalho são a relação entre literatura de autoria feminina e as representações de gênero. Utilizaremos, nas reflexões acerca das representações de gênero e suas implicações no sistema patriarcal, as considerações teóricas da Crítica Feminista Brasileira e outras referências bibliográficas que se fizerem capazes de discutir e analisar a proposta desta dissertação. As autoras Rocha-Coutinho (1994), Xavier (1998) e Barbosa (2011) serão usadas como teorias basilares nesse trabalho.

Os estudos literários que focam as relações de gênero são necessários para discutirmos temáticas que envolvem o protagonismo feminino e seus desdobramentos no contexto de uma cultura canônica misógina que, durante muito tempo, creditou às mulheres funções domésticas e maternais como destino natural.

Da inferioridade que lhe foi atribuída, desde tempos antigos, a mulher pôde, através de seus textos, trazer à tona o universo feminino, sob o olhar feminino. Não entrando no mérito da questão de se há ou não uma escrita feminina, acreditamos que existe uma literatura feminina, materializada por textos que propõem tematizar a mulher. Assim, a literatura de Rachel de Queiroz pode ser lida como obra de arte que tematiza a mulher, trazendo em seu bojo o protagonistas que subvertem a moral tradicional do patriarcado. Em relação às mudanças que se realizam no contexto social, a partir da obra da referida escritora, Eduardo Assis Duarte (2005, p. 106) acredita que

Num tempo em que a grandiosa maioria da população feminina estava relegada ao lar, ou, quando muito, à literatura dos colégios de freiras; tempo no qual os livros 'que tinham umas ideias' eram considerados impróprios para os olhos das donzelas, Rachel não só marcou sua presença nos territórios masculinos, mas neles deixou a força de uma experiência que, sem dúvida, abriu caminho para as que vieram depois.

Ao protagonizar enredos que contrariam a forma estereotipada de representação da mulher, as protagonistas rachelianas saem da acomodação aos papéis preestabelecidos para os sujeitos femininos e lançam-se na tentativa de se realizarem como seres que buscam a liberdade como condição necessária à realização de seus desejos. Os anseios femininos, tão silenciados pela literatura canônica masculina, ganham destaque sob o domínio da escritora e as questões

sobre as vivências femininas vêm para o centro dos debates, tornando-se motivo de reflexão sobre as relações de gênero, historicamente cristalizadas nos discursos sociais.

Esses discursos, quando pautados nos ideais do patriarcado, desconsideravam o sujeito feminino como ser autônomo e permitiam à mulher atuar apenas na esfera doméstica. Lúcia Osana Zolin (2009, p. 106) lembra que na literatura canônica sexo e poder estão associados: “[...] as relações de poder entre casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral; a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública”. Assim sendo, as relações circunscritas no lar acabavam se estendendo para a rua. Quer em casa ou no ambiente público, o poder fica centralizado nas mãos dos homens, cabendo às mulheres uma atuação limitada. Pretendemos, com este estudo, discutir o modo como Rachel de Queiroz subverteu essas representações a começar por protagonizar os enredos com personagens femininas e levar essas personagens a atuarem no espaço público.

Para entendermos esse protagonismo feminino, estruturamos a dissertação em quatro capítulos compostos de subdivisões com vistas a tematizar as discussões propostas em cada parte dessa dissertação. No primeiro capítulo, faremos uma discussão sobre a trajetória literária de Rachel de Queiroz, abordando as maneiras peculiares como essa escritora caracteriza seu percurso literário. No segundo capítulo, analisaremos as representações de gênero do romance *O Quinze*, procurando compreender como a personagem Conceição se comporta à luz da cultura patriarcal. Nesse mesmo capítulo, discutiremos os estereótipos (re)velados na construção das personagens femininas D. Inácia, Lourdinha, Mariinha, Mocinha, Cordulina e Doninha com o propósito de discutir como o tema do casamento é abordado nessa obra.

Já no terceiro capítulo, faremos a análise do romance *Dôra, Doralina*, para entendermos o comportamento de Dôra, personagem protagonista, que no início da narrativa se apresenta com subordinação aos preceitos patriarcais, mas no decorrer do enredo exhibe algumas evidências que contrariam certos preceitos desse sistema. Por fim, no quarto capítulo, investigaremos o romance *Memorial de Maria Moura*, com intenções de entender os (des) caminhos que a protagonista trilha ao adotar comportamentos subversores à luz da cultura patriarcal.

## 2 CAPÍTULO I – PERCURSO LITERÁRIO E PROTAGONISMO DE MULHERES EM RACHEL DE QUEIROZ

### 2.1 Características da trajetória literária de Rachel de Queiroz

Muitas são as discussões que se fazem em torno da existência de uma possível diferença entre as formas de escrever literatura, como se a escrita da obra se diferenciasse em função do sexo de quem a produz. Pretendemos aqui refletir sobre esse assunto, não com vistas a esgotá-lo, mas tão somente de entrar, mesmo que de forma superficial, na questão para nos certificarmos do que pensam algumas críticas feministas sobre a relação entre construção literária e sexo do escritor.

Cremilda de Araújo Medina (1989) acredita que, por ser a literatura assexuada, não podemos falar em uma escrita feminina, pois a qualidade singular do texto literário é humana, a condição de ser humano antecede a condição sexual de quem escreve: “O artista singular é um artista que sabe trabalhar com o ser humano e tem visão de mundo sobre o ser humano que ultrapassa a barreira sexual” (MEDINA, 1989, p. 39). Ela cita Manuel Bandeira e Cecília Meireles como sendo detentores de uma mesma singularidade artística, não havendo possibilidade de o artista contemporâneo trabalhar em função de seus sexos, por isso a “visão de mundo” da qual fala a autora seria “humana” e não “sexualizada” (cf. MEDINA, 1989).

Seguindo vertente similar, Vera Queiroz (1962) assegura que se, em um primeiro momento, existiu uma relação entre mulher e feminino que suscitou uma possível escrita feminina, hoje não se tem mais como teorizar em favor desse argumento, posto que femininos são os textos que apresentam certas marcas e isso independe de ter sido escrito por homens ou por mulheres. Os escritos “femininos” ligam-se, portanto, a características semânticas de

falta, silêncio, indizível, confessional, subjetivo, íntimo, prevalência do eu-narrador, visão de dentro, esgarçamento do sentido da palavra e da ordem do discurso, dilaceramento da escrita, busca da identidade, descontínuo, atópico, atemporal, extático, etc. (QUEIROZ, 1962, p. 6).

Nessa concepção, os textos de Clarice Lispector e Proust são citados como possuidores de marcas do feminino na literatura. A ensaísta cita também que



a produção e recepção de textos literários, dificilmente, estão associadas ao sexo do escritor. Como a produção da mulher-escritora pretendeu desvincular-se dos sexismos, visto que essa associação geraria uma marca de um possível desprestígio pela crítica, a mulher-escritora buscou se desassociar de um suposto modo de ser feminino, “dito de outro modo, dificilmente elas têm consciência de sentirem-se mulheres quando escrevem. Algumas recusam mesmo o vocábulo de poetisa, preferindo a neutralidade do termo *poeta*” (QUEIROZ, 1962, p. 6).

Rosiska Darcy de Oliveira (1962), em seu ensaio “A Cicatriz do Andrógino”, comenta sobre as formas de inserção feminina no mundo literário dominado pelo universo masculino que geraram dois questionamentos confusos: existe uma escrita feminina, feita de temas e estilos como aqueles de autoras mulheres? Ou uma escrita feminista que pretende levar para o campo literário a busca da identidade social e sexual das mulheres de nosso tempo? (OLIVEIRA, 1962, p. 157-158).

Em resposta à primeira indagação pressupõe-se haver um Feminino que, desconhecendo qual razão o move social, cultural, histórica e biologicamente, agiria de forma consciente ou inconsciente de uma maneira determinista e se faria visível no texto. Haveria, pois, uma “cultura feminina” diferenciadora da masculina. Oliveira(1992) fala da crise que essa busca pelo Feminino acarreta na vida das mulheres e se materializa como uma crise até existencial, pois:

O Feminino literário se procura ambíguo como as mulheres do tempo que estamos vivendo. Nele cabem o sim e o não, a igualdade e a diferença. Esses polos existem como núcleos isolados, assim como na experiência cotidiana das mulheres que vivem ora como homens, ora como mulheres, e entre eles oscila a identidade em crise(OLIVEIRA,1992,p.159).

A autora fala que essa crise se dá em decorrência da busca que as mulheres empreenderam em se igualar aos homens. Desse modo, na tentativa de desfazerem o equívoco da inferioridade feminina, promoveram o segundo equívoco de quererem uma pretensa igualdade com o sexo masculino. Assim, a identidade feminina sofre na tentativa de deixar de ser *o segundo sexo* (BEAUVOIR,1967) para tentar reivindicar outros direitos, sobretudo de existir fora dos padrões de associação com os sujeitos masculinos, tomados como paradigma, para se tornarem possuidoras de identidades que existem por si mesmas, nem com, nem sendo o outro.

No segundo questionamento sobre a presença de uma escrita feminista, Oliveira (1992) afirma que o movimento neo-feminista buscou imprimir nos textos marcas que se pretendiam “indelévels do Feminino”. Com isso, tem-se como proposta escrever o corpo da mulher como uma ação política e erótica. Elas mesmas devem se autorrepresentar em seus textos. Oliveira (1992, p.160) conclui que escrever o corpo é uma das maneiras de referenciar a crise do feminino, trazendo o mérito de dar visibilidade à libido feminina, “ocultada pela libido masculina autorreferente”, mas que traz o risco da pretensão de tentar limitar o feminino “polimorfo e inesgotável”.

Constância Lima Duarte (1987) acredita que as mulheres são mesmo diferentes dos homens, mas, para ela, em nome dessa diferença, “supervalorizar o corpo feminino e pensar que este poderá nos dar uma nova visão de mundo, há uma distância” (DUARTE, 1987, p. 18-19). Ela adverte ainda para o perigo que há nessa tentativa de diferenciar a escrita feminina. Com essa tentativa de definir o quase indefinível, pode-se promover um reforço do preconceito em torno da escrita feminina. Sendo assim, arrogar-se diferença na forma de materializar o texto literário geraria o reforço ao mito da inferioridade artística da mulher.

Opinião contrária a essa, apresenta Bella Jozef (1989) ao creditar às mulheres uma forma específica de escrever. Segundo ela, “dizer que a literatura não tem sexo é não levar em conta que o resto da vida tem” (JOZEF, 1989, p. 46). Para essa autora, mesmo a literatura não sendo reflexo da sociedade, as mulheres possuem uma escrita específica porque viveram situações econômico-sociais particulares. Jozef (1989) afirma que tendo como marca a submissão nos discursos, algumas mulheres procuraram “seguir os códigos masculinos”, evitando que lhes inculcassem a marca da diferença no processo de criação literária. De acordo com a autora:

Isso fez com que, ultimamente, a literatura escrita por mulheres se tenha caracterizado por um desejo de transgressão a esses códigos: não só falar do proibido, do sexo, seu desejo, do seu erotismo, da libertação política, mas, também transgredir ao nível da linguagem (JOZEF, 1989, p. 48).

A ensaísta comenta que as escritoras não são invenção do século XX, elas só não eram conhecidas antes dessa época porque não podiam dar publicidade a suas criações. Sendo assim, dentro do confinamento literário que viveram as

mulheres, suas produções foram mascaradas sob pseudônimos, muitas vezes masculinos, para evitar o preconceito da suposta inferioridade artística. De acordo com o pensamento dessa autora, quando se adentra ao universo da escrita “[a] mulher se lança no mundo duplamente negativo: um ofício de escrever dentro de parâmetros masculinos e ela, como pessoa, marginalizada” (JOZEF, 1989, p. 49).

Essa marginalidade artística confinou a produção intelectual das mulheres ao anonimato. Foram escritos que permaneceram isolados e abandonados pelo cânone literário estabelecido. Somente a partir do feminismo e de seu olhar revolucionário em relação à condição social das mulheres, é que estes textos passaram a ser resgatados e divulgados. Duarte (1987, p. 15) assegura que:

A ênfase do enfoque sobre a mulher nas diversas áreas de estudo é resultado direto do movimento feminista de 60 e 70, e pretendeu/pretende principalmente, destruir os mitos da inferioridade ‘natural’, resgatar a história das mulheres, reivindicar a condição de sujeito na investigação da própria história além de rever, criticamente, o que os homens até então, tinham escrito a respeito.

Assim, os estudos feministas surgem como legitimadores da existência das mulheres enquanto sujeitos a serem inseridos nos debates acadêmicos. Desnudar suas histórias - contadas muitas vezes pelo olhar masculino -, resgatar seus escritos, considerados inferiores pelos críticos literários, são pretensões do feminismo. Para algumas feministas, essas discussões devem se iniciar pela análise da situação de opressão a que a mulher foi historicamente submetida. Bila Sorj (1992) assegura que à semelhança do Marxismo que elaborou uma teoria a respeito do “[...] desenvolvimento histórico da sociedade calcada na ideia da luta de classes, a teoria feminista colocará a opressão da mulher no centro de suas formulações, dando-lhe, finalmente, um estatuto teórico equivalente ao da exploração de classe”. (SORJ, 1992, p. 16).

Sorj (1992) destaca, na construção teórica do feminismo, “a universalidade da categoria gênero”; a construção de uma “identidade coletiva das mulheres” e a “criação de uma utopia emancipatória das mulheres” como sendo os três elementos centrais que marcam as teorias sociais modernas. Partindo desses elementos, a autora acredita que “[...] pode-se identificar a teoria feminista como um típico movimento intelectual e social moderno” (SORJ, 1992, p. 18). Esses questionamentos estão no centro do feminismo desde seu surgimento até os

estudos mais contemporâneos. Como unanimidade nesses estudos, surge a tentativa de explicar as relações sociais a partir das concepções sobre gênero. Nas palavras de Sorj (1992, p. 15-16), a categoria gênero envolve duas dimensões:

A primeira compreendia a ideia que o equipamento biológico sexual inato não dá conta da explicação do comportamento diferenciado masculino e feminino observado na sociedade. Diferentemente do sexo, o gênero é um produto social, aprendido, representado, institucionalizado e transmitido ao longo das gerações. E, segundo, envolve a noção de que o poder é distribuído de maneira desigual entre os sexos, cabendo às mulheres uma posição subalterna na organização da vida social.

A recorrência à anatomia dos corpos como forma de situar a mulher nas relações sociais tem mistificado o sujeito feminino. Desse modo, representada na literatura pelo olhar masculino, a mulher não é vista como sujeito de sua própria representação, figura nos textos como objeto de uma visão masculina. Nesse debate, o biológico tem sido usado para justificar a universalização dos opostos homem X mulher; aceita-se, assim, a correspondência entre sexo/gênero para explicar as relações sociais que envolvem o masculino e o feminino.

E nessa representação sociocultural, o masculino é tido como modelo falocêntrico. Sobre esse assunto, Liane Schneider (2000, p. 119-120) faz a seguinte afirmação:

Um dos aspectos problemáticos das organizações de gênero do sistema patriarcal reside em sua organização assimétrica. O sujeito masculino é sempre definido a partir de uma posição central, de maneira mais positiva e independente do que o feminino. Essa relação desequilibrada é resultado direto de uma visão filosófica de opostos absolutos, onde o masculino é tomado como paradigma da existência humana.

O sistema binário das diferenças tem sido usado para legitimar culturalmente a pretensa superioridade masculina. Quando nos sistemas sociais o que é cultural é aceito como natural, a dominação se constrói como algo nato, inerente ao poder que o mais forte exerce sobre o mais fraco. E nessa relação polarizada, cabe às mulheres aceitar os discursos androcêntricos que propagam o adestramento feminino. Elas mesmas assimilam tais discursos e os aceitam, agindo assim como cúmplices nesse processo de alienamento.

## 2.2 Trajetórias da escrita queiroziana

A própria Rachel de Queiroz acreditava nos diferentes modos de escrever, materializados por homens e mulheres. Quando fora entrevistada por Antonio Fernando De Franceschi e Rinaldo Gama para composição dos *Cadernos de Literatura* (1997), ao comentar a frase do escritor português Camilo Castelo Branco, 'Toda mulher que escreve é um homem por dentro', afirma que a linguagem traz em si as marcas do feminino e do masculino. Na ocasião, a escritora alega possuir uma "linguagem masculina" porque vem do meio jornalístico.

A sua escrita, como ela mesma afirmou, foge aos moldes da literatura açucarada comumente associada a textos produzidos por mulheres. Dona de um estilo sóbrio e objetivo, Rachel de Queiroz evitava os floreios linguísticos e através de diálogos muito claros ou, pela própria voz narrativa, tecia seus enredos num realismo que envolvia o leitor. Com isso, avessa ao sensacionalismo, o social e o psicológico convivem em suas obras sem necessidade de se sobrepujarem.

Assim sendo, a obra de Rachel pode ser considerada regional, social e psicológica. Dizemos ser regional por representar aspectos inerentes ao estilo regionalista, retratando o sertão; social, por apresentar dramas humanos; psicológica por se deter nas vivências interiores de suas personagens. Não lhe faltam elementos representativos desse tripé sob o qual a escritora desenvolve seus enredos. De tal modo constrói-se *O Quinze*, por exemplo, onde o drama da seca e as vivências de Conceição se harmonizam formando um romance que trata de aspectos regionais e sociais, entremeados pela psicologia da personagem.

Eduardo de Assis Duarte (2005) acredita que Rachel de Queiroz escrevia sem pretensões de agradar ao público burguês, uma vez que apresenta em suas obras uma literatura de viés político na qual são denunciados alguns dos modos de opressão vivenciados pela sociedade. O tema da mulher, segundo o autor, é o que torna seu trabalho inovador:

Tal perspectiva imprime aos textos de Rachel a marca de um duplo desrecale, pois neles falam tanto a classe, quanto o gênero oprimido. No rol dos dramas camponeses ou lúmpem (-proletários) vemos desfilar igualmente as vidas das flageladas, das viúvas, das que perderam seus filhos. E vemos também a trajetória das encarceradas, ou das (militrizes), que pagam suas penas na prisão social (DUARTE, 2005, p. 108).

Por sobressair na obra da escritora um olhar crítico sobre alguns problemas que afligem homens e mulheres, a vertente social é uma das mais aceitas como representativa de sua produção. Patrícia Alcântara de Souza defende, em sua dissertação de Mestrado, que a forma como Rachel aborda os aspectos sociológicos diverge dos contemporâneos regionalistas da década de 30: “O viés recorrente nos romances regionais se firmava na preocupação com o depoimento, de forma que o social abafava o pessoal” (SOUZA, 2008, p. 45). Em Rachel de Queiroz, o psicológico se projeta em nível de igualdade com o sociológico na abordagem dos temas, pois, de acordo com Souza,

[...] o interior das personagens é explorado de maneira a desnudar seus traumas, angústias, medos e certezas, Rachel, ao fazer romance social, põe-se no limiar da obra intimista; numa linha de sondagem interior de indagação dos problemas humanos (SOUZA, 2008, p. 45).

Sendo assim, como uma autêntica regionalista, o sertão figura na obra da autora como uma espécie de personagem, pois, da forma com é descrito, mobiliza-nos numa tentativa de imaginar a própria composição do ambiente como parte da obra, não se constituindo, pois, como mero efeito figurativo. Sobre a relação entre o sertão e a escrita racheliana, Laile Ribeiro de Abreu (s/d, p. 5) defende que:

[...] a presença do sertão na escrita de Rachel de Queiroz não se faz apenas por ser esse o seu tom de discurso ou por se inserir no segmento regional, mas por ela ser testemunha dessa região e ser uma das escritoras que sempre se ocupou em divulgar o sertão, principalmente o sertão pobre, rude, seco longe de um Nordeste de engenho, mas perto de um Nordeste genuíno.

É curioso notar que a própria escritora detestava o movimento feminista, no entanto tornou-se uma figura emblemática quando se pretende discutir as subjetividades femininas dentro dos textos literários: “Eu tenho horror das feministas; elas até me acham machista. Eu acho o feminismo um movimento mal orientado. Por isso sempre tomei providências para não servir de estandarte para ele” (QUEIROZ, 1997, p. 26). A autora pretende, com esse discurso, dissociar sua obra de qualquer vínculo panfletário em relação às lutas feministas. Apesar de ela acreditar numa escrita feminina, por considerar que “O mundo da mulher não é o mundo masculino”, opta por fazer parte de uma “literatura de homens”. Em entrevista publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira* em 1997, a autora afirma:

As marcas da escrita feminina estariam principalmente na linguagem. O meu caso é diferente: talvez eu tenha uma linguagem masculina porque venho do jornal. Quando eu comecei a escrever, a literatura brasileira ainda se dividia entre o estilo açucarado das mocinhas e a literatura masculina (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1997, P. 26).

Coelho (1989), discutindo as tendências brasileiras da literatura de autoria feminina na atualidade, insere *O Quinze* (1930), *A Sucessora* (1934), *Floradas na Serra* (1937) e *Praia Viva* (1944) como obras representantes de um “1º Momento de Conscientização (anos 30/40)”. Ela acredita que:

Nos romances pioneiros dessa conscientização inicial, temos nas heroínas a constatação, entre resignada e melancólica, do bloqueio imposto pela Tradição patriarcal à liberdade de escolha de sua própria vida. Frustração amorosa. Tentativa de valorização da capacidade intelectual da mulher. Irrealização sentimental. Como exemplares dessa atitude que oscila entre o endosso ao sistema e o questionamento aos valores consagrados [...] (COELHO, 1989, p. 6).

Conceição, protagonista de *O Quinze*, está muito bem caracterizada pelas palavras de Coelho, posto que não se realiza sentimentalmente com o primo Vicente em nome de seu crescimento pessoal – como voluntária num campo de refugiados da seca – e profissional – como normalista. Dessa forma, a protagonista frustra-se amorosamente em nome de agir por si mesma, pois se optasse pelo casamento, abriria mão de seus direitos de atuar de maneira tão livre, trabalhar fora de casa e andar sozinha pelas ruas. Pensar questões sociais e escrever, por exemplo, seriam ações das quais ela, provavelmente, deveria abdicar se tivesse escolhido casar-se com Vicente e com ele morar no sertão.

Analisando a inserção de quatro escritoras brasileiras que apresentam uma “revisão do gênero masculino” e abrem o espaço para a literatura escrita por mulheres, Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 29) assegura que:

Miguel Pereira, Queiroz, Lispector e Fagundes Telles pertencem à classe média e enfocam em suas obras questões que tipicamente afetam mulheres dessa classe. Ao mesmo tempo, são mulheres excepcionais, porque se dedicam a atividades consideradas ‘masculinas’ na época em que nelas se iniciam: a crítica literária (Miguel Pereira), a atuação política no Partido Comunista (Queiroz), o jornalismo (Lispector), o Direito como profissão (Fagundes Telles). Elas são, porém, extraordinárias principalmente porque escrevem, produzem literatura visando a um público, *ao espaço público* e não ao privado, ‘forçam’ um lugar para a mulher escritora num cânon marcadamente masculino.

O crédito inicial da escritora Rachel de Queiroz parece mesmo ter sido relacionado à sua atuação jornalística, contudo, não se pode ignorá-la quando se pretende estudar problemas e situações enfrentados pela mulher na busca de sua autonomia. Vale destacar que suas protagonistas apresentam traços de emancipação, saem da condição de tuteladas e trilham seus destinos num eterno anseio pela liberdade ou felicidade, que muitas vezes parecem inconciliáveis na vida destas mulheres “danadas”. Com isso, essas mulheres ficcionais trazem situações e inquietações vivenciadas por mulheres reais, assim a “escrita masculina” de Rachel de Queiroz gira em torno da condição social dos sujeitos femininos. Pinto (1990), ao falar sobre o romance escrito por mulheres, no Brasil na década de 1930, faz a seguinte colocação:

De um modo geral, o romance feminino brasileiro gira em torno de figuras de mulheres e trata de temas que dizem respeito à condição e às experiências femininas na sociedade. [...] Mesmo em obras que discutem questões sociais mais amplas como, por exemplo, *O Quinze*, de Raquel de Queiroz (*sic*), a condição da mulher na sociedade continua sendo o tema essencial (PINTO, 1990, p. 43-44).

Com essa afirmação, a autora lembra que o estilo racheliano é mais tradicional, quando comparado à escrita de Clarice Lispector, tida como uma escritora mais ‘lírica’; mesmo assim, existe em ambas um ‘caráter feminino’ revelado através de alguns temas e questionamentos levantados que culminam em registros sobre a presença da mulher enquanto sujeito e “[...] não como objeto de outro (do Outro)” (PINTO, 1990, p. 20).

A maior excepcionalidade de Rachel de Queiroz talvez resida na sua inserção no mundo das letras. Ao tornar-se escritora aos 19 anos, em um meio dominado por homens, ela encarava o fato com naturalidade e não se deixou afetar. Ela mesma afirmava: “Não tenho mesmo o menor entusiasmo pelo que escrevo” (QUEIROZ, 1997, p. 25).

De personalidade simples e modesta, Rachel de Queiroz reclamava para si o posto de jornalista. Não se creditava posto de grande escritora:

Eu não dou muita importância a esse negócio de ‘minha obra’, acho que de minha boca nunca saiu essa expressão – ‘minha obra’. Eu fiz uns livrinhos,



estão aí, tomara que as pessoas continuem gostando, só isso (QUEIROZ, 1997, p. 36).

A despeito da despreensão, Rachel de Queiroz torna-se referência nos estudos sobre a inserção das mulheres escritoras na literatura no Brasil. Ribeiro (2012, p. 135) assegura que: “[...] Rachel de Queiroz no âmbito acadêmico foi considerada como uma peça chave na consolidação da escrita feminina no Brasil e na história da profissionalização da mulher como escritora.”<sup>1</sup>

Heloísa Buarque de Hollanda (1997), contribuindo com os *Cadernos de Literatura* que homenagearam a escritora cearense em 1997, diz ser imprudência não estudar Rachel de Queiroz quando o assunto é a mulher no Brasil e na literatura. A professora comenta ter havido uma resistência aos estudos sobre a obra racheliana, partindo da década de 1960. O que causou um “sombreamento” em torno da escritora consagrada nos anos 1930 e 1940, mas renegada à época em que se estabelecia o cânone literário. Hollanda (1997) julga que esse fato ocorreu por causa do “medo” da crítica brasileira de enfrentar os conflitos entre a obra de Rachel de Queiroz e o movimento feminista ou com a literatura de autoria feminina, que tem seu início na era do Modernismo.

Sobre essa “aversão” de Rachel de Queiroz ao movimento feminista, Hollanda (1997) acredita ter sido adquirida posteriormente, pois em 1928, no jornal *O Ceará*, a então jornalista de 17 anos, Rachel de Queiroz, promove um “acalorado” diálogo com uma das figuras de maior importância no movimento feminista, Maria Lacerda de Moura. Na ocasião, as publicações da cearense vinham em defesa dos ideais feministas em favor do voto feminino; em contrapartida, a líder feminista, Maria Lacerda de Moura, “[...] louvava a combatividade da jovem jornalista e apostava em seu comprometimento com a causa social” (HOLLANDA, 1997, p. 114).

Assim, é possível dizer que Rachel de Queiroz molda sua ficção sob uma visão pessoal, feminina e arraigada no próprio nordeste: “Eu assumo isso em todos os meus personagens. Eu não sou uma pessoa deslocada, sou aquela que não sai de lá mesmo quando sai [...]. Realmente meu ângulo é feminino, é pessoal” (QUEIROZ *apud* HOLLANDA, 1997, p. 114). E o que Hollanda (1997) pontua como interessante nessa afirmação é, em primeiro lugar, o fato de a escritora cearense ter

---

<sup>1</sup> No original: “[...] Rachel de Queiroz en el ámbito académico estuvo considerada como una pieza clave en la consolidación de una escritura de mujeres en Brasil y en la historia de la profesionalización de la mujer como escritora.”

se firmado no ambiente literário com essa representatividade feminina e individualizada, mas que percorre um caminho avesso ao da exclusão dos sujeitos femininos no contexto político e social no Brasil.

Em segundo, ela destaca as personagens rachelianas como detentoras de uma capacidade de evadirem-se das fronteiras locais para integrarem-se no deslocamento, lançando-se no mundo através do “jogo de lentes”. Elas se encontram fora de seus espaços e por isso distanciam-se da cena da qual são protagonistas. Para não cair na enfadonha revisão da biografia e bibliografia da autora, recorreremos à citação de Ângela Harumi Tamaru (2004) que sintetiza muito bem algumas das excentricidades ou excepcionalidades de Rachel de Queiroz:

Rachel de Queiroz, desde os seus primeiros escritos sob o pseudônimo de Rita de Queluz, acumulou inúmeras vitórias. Obteve consagração profissional pelo premiado *O quinze*, reconhecido pela crítica literária modernista, incluindo-se aí importantes homenagens. Com um excepcional e constante sucesso de mercado, que lhe garantiu reedições em massa e traduções em quase todos os países, por mérito, conseguiu, na grande imprensa, uma carreira independente e largamente prestigiada, que se manteve por mais de 70 anos. Teve uma atividade prolífica como tradutora, dramaturga, cronista, radialista. E, finalmente, sua vitória mais simbólica: ter sido a primeira mulher a se eleger como membro da Academia Brasileira de Letras, tomando posse numa grande festa nacional (TAMARU, 2004, p. 28).

A chegada de Rachel de Queiroz à Academia Brasileira de Letras, em 1977, ocorre após a publicação de mais um romance, *Dôra, Doralina* (1975). À época, a autora já se consagrara na literatura com seus romances *O Quinze* (1930), *Caminho de Pedras* (1937), *As Três Marias* (1939), lança *A Donzela e Moura Torta* (1948), *O Galo de Ouro* (1950), ao estilo folhetinesco, e duas peças teatrais, *Lampião* (1953) e *A Beata Maria do Egito* (1958). Ademais, havia ingressado na literatura infantil com *O Menino Mágico* (1969), além de ter se dedicado à carreira de jornalista.

Em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura* em 1997, Rachel de Queiroz responde a questionamentos que vão de literatura, política a religião. Indagada sobre a temática da seca, presente em sua obra, ela fala que, no Nordeste, a seca é “[a] presença mais constante” (QUEIROZ, 1997, p.22). Para Afrânio Coutinho (2004, p. 29):

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 seus preconceitos morais e sociais. As figuras femininas em seus livros são esboçadas com finura psicológica, situadas em posição de reação contra a dependência e a inferioridade da mulher. Os romances contam história de rebelião individual contra o ambiente doméstico e social, que junte a mulher à condição de prisioneira de uma tradição arcaica.

De estilo “enxuto”, “sem bordados” (CONY,1997, p.16), a autora de *O Quinze* se denomina um produto da terra onde nascera. Assim, o seu regionalismo seria espontâneo e nato: “Eu sou produto de minha terra, não é? Não teria como ser diferente. E falo a linguagem que o povo fala na minha região; neste sentido, estou longe daquele regionalismo fabricado que hoje já contamina até o cordel” (QUEIROZ, 1997, p. 26). Por descrever fatos que vivencia, Rachel de Queiroz consegue uma admirável naturalidade na forma de abordar o enredo, que, segundo ela afirmara, propositadamente foi escrito de maneira mais suave para evitar os sensacionalismos. Apesar de sua literatura ser considerada partícipe da literatura do “ciclo do romance nordestino”, sua obra se distancia em alguns aspectos daquelas produzidas por seus contemporâneos. Coutinho (2004, p. 280) acredita que:

Os romances de Rachel de Queiroz não têm o cunho político de literatura de propaganda revolucionária. A autora expõe a situação, sem sugerir soluções. Há mesmo nos três primeiros romances, certa complacência com a narrativa linear, sem complicações psicológicas e metafísicas, o que empobrece a tessitura da trama e sua visão de realidade.

Sabemos que não houve excentricidade temática na concepção de seu primeiro romance, pois a seca já figurava no romance de José Américo de Almeida. Mas, de acordo com Carlos Heitor Cony (1997), em *A Bagaceira* a seca se apresentava como paisagem, não chegava a se constituir personagem da obra, ademais, construída sob axiomas em vários trechos, traz à obra uma erudição destoante para a representação do ambiente do Nordeste: “[...] um erudito falando do sertão, dos engenhos, das plantações, da patética vivência de uma humanidade que tinha como símbolo e expressão o próprio bagaço” (CONY, 1997, p. 16). Talvez por isso, ele, de certa forma, desconsidere essa obra como representativa do romance regionalista e eleja a obra de Rachel de Queiroz um marco desse tipo de literatura, tanto em conteúdo quanto em forma. De acordo com Wilson Martins (1997, p. 82):

O regionalismo nordestino dos anos 30 de onde ela provinha era uma literatura de homens, não só pela exclusividade masculina entre os autores, mas, ainda, pela intriga e pelos protagonistas: a 'luta de classes' em perspectivas pastorais e milenaristas, envolvendo revolucionários implacáveis e grevistas intransigentes, senhores de engenho e cabras de eito, proletários e meninas de família infelicitadas por burgueses sem escrúpulos, lutas violentas de cangaço e conquistas épicas das terras de cacau, e, claro, a decadência inevitável da 'sociedade feudal'.

A despeito da temática da seca não ser novidade literária, Rachel de Queiroz imprime um novo olhar sobre o tema, que não aparece como mero aspecto figurativo, afinal ela falava daquilo que vivenciara e o faz sem apresentar “exageros sensacionalistas”. Por isso, percebemos no enredo da sua obra uma extrema naturalidade e sobriedade na apresentação do sofrimento que a seca causara na vida das pessoas. Tamaru (2004, p. 43-44), discutindo sobre a inserção da escritora no ambiente literário, conclui que:

Rachel de Queiroz não pode ser vista sob o mesmo prisma com que se veem os demais representantes do chamado romance nordestino, porque, em suas obras, o fenômeno da região e dos homens aparece filtrado, pelo olhar feminino que o atenua, delimitado pela formação característica da mulher de posição destacada no ambiente rural da cana e do gado.

Quando nos detemos à análise sobre os aspectos temáticos do romance *O Quinze*, fica evidente que o enredo gira em torno do feminino e do social. As questões femininas são materializadas, sobretudo, na personagem Conceição e nos aspectos sociais, bem como nas situações apresentadas pelas agruras da seca que nos são apresentadas pelos dramas vividos no Sertão. Tamaru (2004), em sua tese de doutorado, descreve muito bem o recurso formal e conteudista usado por Rachel de Queiroz para compor *O Quinze*:

Através de uma estética neorrealista, Rachel de Queiroz mostra, em *O quinze*, personagens degradadas pelo flagelo da seca e baixas condições socioeconômicas. O que temos é uma tentativa de análise do destino do homem com a consciência da conjuntura em que se situa – a seca. Avulta, porém, a posição da mulher, tendo, como pano de fundo, os problemas geográficos e sociais nordestinos, cuja temática sistematiza-se com base nos cenários e nos costumes, sem minimizar o papel da imaginação criadora perante esta nova personagem feminina emancipada. Deste modo, confluem, nesta obra, duas vertentes do romance de 30, a questão social e a modalidade mais “intimista” (TAMARU, 2004, p. 25).

Por evitar os excessos, a autora tece uma prosa enxuta, que não forçou nos aspectos do conteúdo nem da forma quando construiu a trama narrativa. Somado a isso, a temática feminina recebe um novo olhar através de Conceição, personagem antípoda, que contrasta com as ideologias patriarcais de sua avó Inácia, carinhosamente chamada “Mãe Nácia”.

No que diz respeito à irrealização amorosa das personagens, Cony (1997) vê analogias na forma como Rachel de Queiroz e Machado de Assis constroem seus enredos: “O amor de Conceição por Vicente é narrado de forma que transcende o romance regional e que revelaria em Rachel a poderosa influência de Machado. É um amor que não se realiza, que cada um guarda consigo [...]” (CONY, 1997, p. 17). À semelhança das narrativas machadianas, Carlos Heitor Cony acredita que o amor é sacrificado e, no caso da literatura de Rachel, o sacrifício se dá em nome do “drama maior da seca”. Comparando-a com outros escritores contemporâneos, o autor afirma:

O que difere Rachel de seus irmãos regionalistas (Zé Lins, Graciliano e Jorge) é justamente esse claro-escuro, a penumbra com que trata os seus casos de amor. Tanta fome, tanta sede, tanto sol – a única e contida queixa do livro – seria o resumo e a perenidade de um dos mais importantes e queridos romances de nossa história literária (CONY, 1997, p. 17).

Podemos afirmar que desde a inserção da escritora Rachel de Queiroz no cenário das letras, o feminino se configura num misto de dupla subversão: no plano ficcional, suas personagens apresentam comportamentos que transgridem códigos preestabelecidos às mulheres e, no plano real, a própria escritora comete a transgressão ao desfazer o mito da suposta inferioridade artística da mulher, revelando-se capaz de produzir literatura à altura do que escreviam os homens.

Dado o preconceito em relação à escrita feminina, considerada pelo cânone como inferior, a autoria de *O Quinze* suscitou dúvida. Houve quem achasse que “Rachel de Queiroz” fosse um pseudônimo feminino mascarando uma autoria masculina: “‘É homem’, concluiu um desconcertado Graciliano Ramos ao fechar o livro de mais ou menos cem páginas que acabara de ler, ali por meados de 30”. (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1997, p. 5).

Mas os incrédulos da façanha de um romance bem elaborado ser fruto de uma imaginação feminina logo tiveram de se acostumar a terem em seu meio uma dama, que soube transitar num ambiente masculinizado, tecendo suas ideias em

acordo com esse universo, mas que sutilmente destoava dos preconceitos acerca da mulher. Com isso, muda-se o discurso, a mulher passa a ser o centro do enredo, saindo de sua posição marginalizada.

Considerando essa temática essencialmente sobre o feminino, Coutinho (2004, p. 280) assegura ser “[o] amor, a concepção, o nascimento, o destino da criança, o amor materno, o direito ao amor e os direitos do amor, o casamento” os pontos cruciais sobre os quais gira “a psicologia de suas análises”. Parece que Rachel de Queiroz elege essas temáticas ligadas às vidas das mulheres para dar visibilidade ao universo feminino e levantar alguns assuntos que ela mesma experimentou, assim o nível de realidade que permeia suas obras torna-se o motivo maior das análises de suas obras.

### 3 CAPÍTULO II – AS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EM O QUINZE

#### 3.1 Discussão sobre as estereotipias: o casamento como modelo de felicidade

Nessa parte do trabalho, faremos uma breve discussão sobre as atuações femininas de algumas personagens com vistas a identificarmos se elas foram pensadas como seres afeitos ao casamento, se assimilaram os ensinamentos patriarcais de naturalização de suas funções restritivas ao enclausuramento doméstico. Essas reflexões servirão como maneira viável para uma melhor compreensão sobre até que ponto as mulheres retratadas na obra se deixaram influenciar pelos discursos sociais do patriarcado e também poderão ser utilizadas como parâmetro para melhor compreendermos o que diferencia a personagem protagonista Conceição das outras personagens: D. Inácia, Lourdinha, Mariinha, Mocinha, Cordulina e Doninha.

Iniciamos a discussão relembando que nos discursos literários e sociais materializam-se formas de valorações acerca das mulheres, difundindo estereótipos que valorizam sempre a postura da mulher que representa a imagem de santidade, domesticidade, docilidade e repudiam às associadas a posturas contrárias a esses modelos.

Sabemos que, durante muito tempo, Maria e Eva foram formas usadas como figuração ao ideal que a mulher deveria perseguir e o que a mulher precisaria evitar, ou seja, a mulher deveria desenvolver uma postura de santidade, a exemplo da virgem Maria, e evitar atitudes erradas como fez Eva, figura bíblicamente conhecida como responsável pela perdição do homem e maldição da humanidade. Guacira Lopes Louro (2007) aponta essa dicotomia como uma “não-escolha” a que as mulheres eram submetidas, visto que:

A escolha entre esses dois modelos representava, na verdade, uma não-escolha, pois se esperava que as meninas e jovens construíssem suas vidas pela imagem da pureza da virgem. Através do símbolo mariano se apelava tanto para a *sagrada missão* da maternidade quanto para a manutenção da pureza feminina (LOURO, 2007, p. 447).

Confirmando a existência das estereotipias femininas, Lúcia Osana Zolin (2009) fala da recorrência de estereótipos utilizados na representação das

personagens femininas pelos agentes legitimadores de papéis e valores difundidos na sociedade, através da literatura canônica. Segundo essa autora, nesse tipo de texto a conotação positiva da imagem da mulher acontece quando ela se apresenta como inocente e incapaz; a mulher megera, adúltera ou que é independente financeiramente está associada à rejeição e à antipatia, exposta, portanto, com aceção negativa.

Quando analisamos as estereotipias presentes em *O Quinze*, constatamos que as personagens femininas apresentam comportamentos condizentes com uma conduta feminina moldada dentro dos preceitos que eram difundidos durante a vigência do período patriarcal. Com exceção de Conceição, que desistira de encontrar alguém com quem valesse à pena casar, as mulheres ficcionais desse romance assimilaram o discurso do casamento como destino nato. Lourdinha, irmã de Vicente, casa-se com Clóvis, “[...] um moço alourado, enfatiotado, caixeiro da loja do pai, com uns modos distintos de homem de salão, e um pequeno bigode louro que há muito constituía todo o enlevo de Lourdinha” (QUEIROZ, 2004, p. 141). A personagem Mariinha vivia idealizando o casamento com Vicente como condição necessária à obtenção de um futuro feliz. Apesar de Vicente não partilhar desse mesmo desejo com a moça:

[...] a pobre Mariinha já alinhavava risonhamente as primeiras peças da futura felicidade, e todas as noites sonhava com uma casa muito grande e muito branca, com uns braços fortes de lutador e de apaixonado, com um largo peito de homem onde pousaria a cabeça (QUEIROZ, 2004, p. 141).

Pelas disposições das cenas, percebemos que essas duas personagens, Lourdinha e Mariinha, necessitariam de um protetor e provedor para felicitarem seus destinos. A construção da imagem dos futuros maridos colabora com esses anseios das heroínas, posto que os pretendentes são descritos como homens belos, fortes e corajosos, confirmando a ideia de que eles seriam capazes de sustentar o lar e dar proteção à pretensa fragilidade feminina. Dessa forma, o casamento é almejado ou valorizado pelo sexo feminino porque as próprias mulheres se veem como pessoas que necessitam da presença do sexo masculino para lhes garantir sustento e proteção e, em troca disso, elas se tornariam apenas donas de casa.

Das observações desses enredos, podemos afirmar que contrariar essa propensão feminina ao casamento, na obra, tem desfecho negativo. Citamos a



personagem Mocinha como estereotípia da infelicidade da mulher que não casa. Por essa não realização do casamento, ela vira “mulher da vida” (QUEIROZ, 2004, p. 148) e passa a ter uma existência de sofrimento, torna-se mãe solteira e vive mendigando nas ruas para garantir o sustento dela e do filho. Já que não teria um esposo para sustentá-la, como era costume às mulheres na sociedade da época, ela mesma seria responsável pela sobrevivência da família. Na citação que reproduziremos a seguir, a própria personagem descreve o estado de infelicidade em que se encontra por ter virado “mulher da vida” (QUEIROZ, 2004, p.148) ao assumir sua sexualidade fora dos padrões de comportamento de mulher casada:

- Desgraçada de vida, minha madrinha! O Chico tinha me deixado no Castro, em casa duma mulher que tem uma venda na Estação. Mas eu não aturei muito lá e vim vindo de mão em mão, cada dia pior, até que fiquei nesta desgraça, e ainda por cima, com um filho no peito... O pobrezinho ainda não tem nem um mês... Não sei como não morri, por aí aos emboléus, sofrendo tudo quanto é precisão... (QUEIROZ, 2004, p. 147).

Podemos perceber, sublimada aí, a ideia que se as mulheres contrariassem o sistema proposto, pagariam um preço por sua escolha. Se Mocinha tivesse apresentado um comportamento que fosse coerente com seu nome e tivesse permanecido “moça”, exercendo seu trabalho em uma casa de família no Castro, em vez de ter vivido sua sexualidade de forma livre, talvez não teria se tornado uma pedinte.

Pela própria construção dos episódios narrativos em *O Quinze*, parecemos que a infelicidade é comum àquelas personagens que não seguiram os moldes do casamento como destino. Alegamos isso porque verificamos que Mocinha leva uma vida “desgraçada”, como ela mesma afirma na citação exposta anteriormente; Conceição não deixa de apresentar um certo sentimento de angústia, porque, a começar de sua própria casa, tem de se justificar o porquê de não ter escolhido o casamento como destino. Sua avó vivia lhe perguntando: “E para que você torceu sua natureza? Por que não se casa?” (QUEIROZ, 2004, p.131).

Guacira Lopes Louro (2007) afirma que essa versão da natureza feminina estar propensa ao casamento e à maternidade era propagada pela sociedade tradicional: “O casamento e a maternidade eram efetivamente constituídos como a verdadeira carreira feminina. Tudo o que levasse as mulheres a se afastarem desse caminho seria percebido como desvio da norma” (LOURO,

2007, p.454). Internalizado esse discurso na vigência do patriarcado, as mulheres que se desviassem dessa tendência seriam taxadas de “aleijão” (QUEIROZ, 2004, p.14). Por isso Conceição teve de conviver com as constantes cobranças de uma sociedade que não entendia seu modo diferente de viver.

No decorrer das observações de algumas cenas, podemos perceber, pela voz do narrador, pela exteriorização das falas de Vicente, ou até mesmo pelo comportamento de outras personagens, que as mulheres estão padronizadas pelos moldes do patriarcado, tendo suas imagens associadas a perfis de incapacidade de viver por si só, despertando estranheza ou antipatia quando buscam instruir-se ou sofrem penas quando cometem o “desvio da norma” (LOURO, 2007, p. 454).

Apesar de as personagens masculinas não serem foco de nossa pesquisa, usaremos uma cena que envolve Vicente e sua irmã para mostrar que ele é uma das personagens masculinas que mais apresenta conduta preconceituosa em relação às mulheres. O vaqueiro nutria o pensamento de que a mulher deveria limitar-se ao espaço privado, visto ser *persona* frágil que necessitaria de proteção. Em uma de suas idas ao campo, sua irmã Lourdes insiste muito para acompanhá-lo alegando sentir desejo de ver a rama. Após muito insistir, ele concede-lhe o desejo e, ao chegarem ao destino, ela desmaia por causa do forte calor que fazia. Nisso ele, taxativamente, exclama: “Mulher lá é gente para andar no mato!” (QUEIROZ, 2004, p. 123). Com o desmaio da irmã, fica confirmada, segundo a crença do vaqueiro, a fragilidade feminina.

Esse tipo de pensamento pode ser encontrado nas próprias mulheres em análise nessa parte do trabalho, posto que elas elegem a figura masculina como necessária para o bom andamento de suas vidas. A ideia de ser a mulher o sexo frágil fica sublimada no comportamento das personagens: D. Inácia, Lourdinha, Mariinha, Mocinha, Cordulina e Doninha, quando acreditam que, sendo a mulher um ser destinado ao casamento, só teriam uma vida feliz se não fugissem desse destino ou até mesmo que elas só estariam seguras se fossem amparadas pela presença de um homem que as protegesse.

Nas observações feitas, encontramos também, além de um discurso que legitima o casamento como norte da vida das mulheres, uma subserviência feminina nas personagens que já estão casadas, confirmando o sentimento de fragilidade que possuíam as mulheres. Ao observarmos o comportamento de Cordulina, mulher de Chico Bento, constatamos que, no desenrolar da trama narrativa, ela deveria se

submeter à autoridade do marido, deixando que dele fosse a última palavra nas decisões a serem tomadas sobre a vida da família. Mesmo diante de assuntos domésticos, Cordulina tem de perguntar a opinião do marido e aceitar aquilo que ele decidir. Afirmamos isso porque constatamos que ela está sempre à mercê do que ele determina.

Algumas cenas servem como exemplificação ao que afirmamos acima, por exemplo: Chico resolve migrar da fazenda para Fortaleza, Cordulina tem que acompanhá-lo; é ele quem toma todas as decisões que antecedem a viagem como a venda de animais, compra de alimentos e data da viagem. Ela está sempre restrita ao ambiente doméstico, à espera de cumprir um destino que não é escolha sua, mas de seu marido.

Tomemos outro exemplo: a possibilidade de Conceição adotar o filho deles, o Duquinha. Mais uma vez Cordulina não pôde opinar sobre o assunto, teve de perguntar o que Chico tinha por decisão. Ao que ele prontamente responde: “É... dê... Se é da gente deixar morrer, pra entregar aos urubus, antes botar nas mãos da madrinha, que ao menos faz o enterro...” (QUEIROZ, 2004, p. 108). Com essas palavras do pai, estava selado o destino do filho que iria morar, mesmo sem querer, com a madrinha. Essas constatações evidenciam que a mulher e os filhos, no contexto do patriarcado, eram considerados seres incapazes, tendo, portanto, que se submeterem ao domínio do homem.

Daisa Lilian Fonseca Dias (2008), refletindo sobre quais seriam as origens da imagem submissa da mulher na literatura do Ocidente, assegura que a forma de representar as mulheres neste século não difere muito daquelas cultivadas nas tragédias gregas. Nas palavras da estudiosa:

O que se percebe é que essas personagens da literatura grega clássica foram transportadas para várias culturas, onde foram revestidas de roupagens novas, na tentativa de compreensão por parte de leitores, autoras e escritores em geral, sobre a forma de representação da mulher, seus problemas, seus anseios, seus erros, seus acertos. Observa-se que elas continuam falando às gerações além das contradições dos mitos, suas proibições e silêncios obrigatórios. Essas personagens parecem implorar por um destino próprio, fora das imagens distorcidas que muitas vezes elas representam (DIAS, 2008, p. 6).

Complementando essa discussão, a autora teoriza sobre as possíveis causas dessas representações de gênero que atribuem os papéis de homens e mulheres difundidos na literatura e conclui que as mulheres continuam sendo motivo

de temor, até mesmo na literatura do século XXI, e o casamento seria uma forma de controle do masculino sobre o feminino, pois, através dele, o homem poderia controlar a sexualidade feminina e mantê-la sob domínio. Dessa maneira, o poder masculino também estaria assegurado, uma vez que a mulher, no ambiente doméstico, não iria rivalizar-se com o homem, mas tão somente obedecê-lo. Transcrevemos abaixo uma citação da autora que vem ao encontro do que estamos afirmando:

[...] o que importa salientar é que, através dos tempos, as ideias de poder e resistência – perpetuadas pela literatura – promoveram uma postura de passividade feminina, felizmente sem sucesso absoluto e eterno, e trabalharam para marginalizá-las enquanto mães, filha, cidadãs, líderes religiosas, esposas, castrando suas vozes e suas possibilidades de ação em qualquer área de atuação (DIAS, 2008, p. 6).

A marginalidade feminina de que trata essa citação encontra validação no romance *O Quinze*, pois as mulheres casadas retratadas na obra possuem uma existência, digamos, coisificada, somente existem através de seus maridos ou para executar as funções domésticas. Comprovamos isso quando percebemos que além desse silenciamento que a mulher casada vivencia, à espera da palavra do marido nas decisões domésticas, também lhe é destinada a cozinha como parte que lhe cabe na casa, materializando o ditado popular “Lugar de mulher é na cozinha”. Essa é uma realidade vivenciada por Doninha, mulher do delegado, a quem Chico Bento fora recorrer na tentativa de achar Pedro, seu filho que sumira na estrada.

Quando a família de Chico chega à casa do delegado: “[o] homem chamou a mulher: - Eh! Doninha! Venha falar com uns conhecidos! Entre, comadre, ela está na cozinha. Vá entrando!” (QUEIROZ, 2004, p. 89). Doninha estava na cozinha da residência e Cordulina é convidada a entrar para lá. Na continuação da cena, quando o delegado quer noticiar à Cordulina que já mandara fazer uma busca para ver se acham o filho dela, ele vai até a cozinha, pois era lá que estavam as duas mulheres. Sobre essa divisão dos espaços domésticos, destinados aos sexos, Pierre de Bourdieu (2009, p.17) analisa:

A divisão entre os sexos parece estar ‘na ordem das coisas, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetificado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas ‘sexuadas’, em todo o mundo social e, em estados incorporados, nos corpos e nos *habitus* dos agentes,

funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamentos e de ação.

Pelo exposto, fica claro que os caracteres biológicos demarcam os espaços do feminino e do masculino no interior da casa, gerando uma naturalização das diferenças sociais que limitam as mulheres aos cômodos mais ligados às tarefas domésticas. Embutida nessa prática, há uma naturalização nas relações de gênero que legitima a hierarquia culturalmente aceita na sociedade.

Na cena representada anteriormente, encontramos esse modelo de convivência social descrito por Bourdieu (2009) posto que o homem transita em todo o interior da casa, mas fixa-se no alpendre, já que o seu meio é o universo público; a mulher enclausura-se na cozinha, pois é lá que se encontra uma de suas maiores responsabilidades domésticas: preparar os alimentos a serem consumidos pela família. Essa limitação feminina ao trabalho doméstico reforça a visão androcêntrica, comum à época do patriarcado. Comungando desse mesmo pensamento de Bourdieu (2009), Dimen Muriel (1997, p.46) assegura que:

No patriarcado, o gênero denota uma estrutura de poder político, disfarçada em sistema de diferença natural. Fulcro invisível do mito da horda primitiva, ele constrói, com base em dados biológicos altamente variáveis e interpretativos, a diferença anatômica entre os sexos.

O poder político mencionado na citação é constantemente reforçado pelas próprias mulheres quando se assujeitam e concordam com naturalidade que seus espaços são mesmo os do interior da casa. Aceitando o silenciamento que lhes é imposto, elas procuravam viver pelo casamento ou para o casamento. Declaramos isso porque, como já foi falado, as mulheres ficcionais da obra assimilaram o discurso do patriarcado e chegaram até a reproduzi-lo, como pudemos constatar nas vozes das personagens. Excetuando Conceição, as cenas em análises, apontadas nessa discussão, confirmam a existência feminina voltada para a idealização de um lar onde a mulher teria que se reprimir social e sexualmente, passando a viver à sombra de um tutor, o marido.

Passaremos agora à análise da conduta da personagem Conceição, que parece se comportar de forma destoante das demais personagens da obra, dadas as suas convicções sobre a atuação das mulheres no espaço público e suas

liberdades de escolha. Com essas reflexões, poderemos elucidar melhor o quanto a atuação dessa heroína não mantém semelhanças com as demais que acabamos de analisar.

### **3.1.2 O comportamento de Conceição no contexto do patriarcado**

De acordo com Coelho (1989), a literatura de autoria feminina registrada no século XIX, nos poucos romances e na muita poesia, ainda apresenta certo reforço ao sistema patriarcal, uma vez que a imagem das heroínas está atrelada

[...] a queixas e lamentos devido à impossibilidade de autorrealização, como decorrentes de um destino pessoal, infeliz, nunca como possível consequência de falha no sistema (COELHO, 1989, p. 5-6).

Para a estudiosa, os primeiros romances nas décadas de 1930 e 1940 apresentavam, de certa forma, a resignação à imagem feminina consolidada pelo Romantismo, posto que a temática do amor ainda era o motivo desses textos. Coelho (1989) afirma que, posteriormente, quando os dramas amorosos cederam espaço aos conflitos humanos, a literatura de autoria feminina rompe com a forma tradicional de narrar.

Entretanto, segundo a autora, só em 1960 houve a superação da imagem tradicional da mulher e a consciência criadora da palavra se consolidou como veículo propulsor das vivências femininas e, em lugar do amor, surge a preocupação com as sondagens da existência feminina. A própria obra *O Quinze*, segundo Coelho (1989, p. 6), “[...] oscila entre o endosso ao sistema e o questionamento aos valores consagrados”. Pelo pensamento da autora, quando as heroínas optam pela liberdade nas escolhas pessoais e profissionais, resta-lhes o sofrimento causado pela frustração da irrealização no amor e essa forma de narrar endossa o sistema patriarcal, uma vez que evidencia a infelicidade pessoal como destino das personagens que não se enquadram no modelo de comportamento feminino desse sistema.

Conceição pode ser citada como exemplo para a afirmação acima, pois, na busca pela autorrealização, ela vai perdendo as chances de obter êxito na relação afetiva com Vicente. Tomando essas teorias citadas anteriormente, afirmamos que, à luz do patriarcado, Conceição representa a revolução no

comportamento feminino: avessa ao casamento, amante de boas leituras – algumas até consideradas masculinas – escritora e ela ainda exercia atividade profissional.

Assim, percebemos que a descrição da personagem destoava das outras figuras femininas de *O Quinze* por apresentar desejos de emancipar-se e também porque ela se preocupava com a “situação da mulher na sociedade” (QUEIROZ, 2004, p.131), conforme podemos constatar na seguinte fala: “[a]costumada a pensar por si, a viver isolada, criara para o seu uso ideias e preconceitos próprios, às vezes ousados e que pecavam principalmente pela excessiva marca da casa” (QUEIROZ, 2004, p. 14). Lígia Regina Calado de Medeiros (2010, p.18) ao discutir sobre a atuação dessa personagem, afirma:

Conceição é uma mulher de ideias e isto contradiz o espírito feminino “legítimo” representado por sua avó. Depois, fugir ao padrão das moças casadoiras e trair a vocação maternal, aparentemente inscrita no próprio nome, faz a heroína deslocar-se socialmente; suas dúvidas em muito se aproximam das crises existenciais a que têm “direito” personagens masculinas já conhecidas.

Não há, nesse romance, nenhum outro comportamento feminino com características semelhantes às de Conceição. Ela mesma afirmava: “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...” (QUEIROZ, 2004, p. 131). Justifica-se com esse pensamento da protagonista sua necessidade em estar sempre ocupada dentro ou fora de casa. Fora com ações de solidariedade aos retirantes, ou no exercício de sua profissão no magistério; dentro com atividades que fermentassem seu intelecto e alimentassem suas ideias.

Para Elódia Xavier, Conceição desvia-se do que era comum às mulheres porque investe em sua “formação cultural” (XAVIER, 1998, p. 35). O exercício da profissão e o hábito de ler a afastam do universo doméstico, tradicionalmente destinado às mulheres. Assim as leituras de Conceição, além de proporcionar-lhe conhecimento acerca de assuntos que não eram, costumeiramente, de interesse ao sexo feminino, possibilitam-lhe preencher o vazio causado pela ausência das atividades domésticas, destinadas às esposas e que ela desconhecia. E nisso reside o pioneirismo da personagem, que adquire atitudes incomuns para as mulheres representadas à época do romance, por isso a falta de um marido não lhe privou do direito à maternidade; se não pôde gerar filhos, opta por adotar um.

Medeiros (2010), analisando a atuação da personagem Conceição, encontra relações entre as atitudes da personagem e a ideia de concepção sublimada no próprio texto:

Nos limites entre o corpo e a mente, a maternidade para a protagonista permanece no romance enquanto ideia sublimada, no texto, pelo processo de adoção. Do ponto de vista da concepção autoral, Conceição é uma mulher independente, decidida e avançada para a época. A imagem, criada por Rachel, evolui muito em termos de comportamento, se considerado, por exemplo, o perfil romântico das heroínas tradicionais. Ela é uma mulher que lê, que discute assuntos antes só tratados por homem e difere das outras por apresentar opinião formada. É tão decidida que não se entrega ao amor, por força intelectual. (MEDEIROS, 2010, p. 157)

Rocha-Coutinho (1994, p. 116) afirma que até há bem pouco tempo “as mulheres que permaneciam solteiras ou não tinham filhos por opção pessoal eram vistas como incompletas, infelizes ou não femininas”. Esse pensamento que restringe a felicidade feminina ao casamento era comum às personagens de *O Quinze*. A personagem dona Inácia sentenciava: “mulher que não se casa é um aleijão” (QUEIROZ, 2004, p.14) e estranhava a postura incomum da neta.

Mesmo destoando do comum, Conceição seguia em seu celibato, ocupando-se em suas tarefas como uma espécie de fuga. Este era o destino de uma mulher que não se enxerga debaixo dos mandos de um marido, de quem não se subordina a comportamentos sociais que anulam a existência subjetiva de um sexo em detrimento de outro. Barbosa (2011) afirma que a personagem tem consciência que suas opções não lhe trazem prestígio social, mas, mesmo assim, constrói sua vida seguindo o que acredita ser o melhor para ela mesma, sem se preocupar em se adequar ao que a sociedade espera de uma moça. A citação transcrita abaixo representa bem esse pensamento da pesquisadora:

Conceição, ao fazer opção pelo celibato, tem consciência do desprestígio que cerca a palavra ‘solteirona’ e está preparada para resistir à intolerância dos que não aceitam a diferença de opinião, por isso comenta com sua avó a necessidade de redefinir seu espaço, criando um ambiente que a proteja da solidão e da angústia (BARBOSA, 2011, p. 37).

Diante dessa realidade, a personagem teria que lutar para que as exigências sociais não lhe trouxessem um certo sentimento de frustração face a sua escolha pessoal de permanecer solteira. Já que desistira de tentar achar alguém com quem valesse a pena casar, Conceição opta por manter uma vida casta, e



mesmo “solteirona” adota um filho, talvez para preencher, pelo menos, o vácuo da maternidade: “[a]final, o verdadeiro destino de toda mulher é acalantar uma criança no peito...” (QUEIROZ, 2004, p. 156).

Por causa dos preconceitos difundidos nos discursos sociais, a emancipação da personagem era mal vista tanto por Vicente quanto por sua avó Inácia. Das diversas atitudes estranhas de Conceição, a que mais surpreendia Vicente era o fato de ela andar sozinha nas ruas. Indagada por ele sobre o porquê de andar desacompanhada, ela responde que por ser “uma professora velha” (QUEIROZ, 2004, p. 80) pode ir ao trabalho sozinha. Mas ele assevera: “Pois mesmo assim, sendo *professora velha*, como você diz, se eu lhe mandasse, só deixava sair com um guarda de banda...” (QUEIROZ, 2004, p. 80). Vale mencionar que ela tinha apenas 22 anos e já se autodeclarava “velha”, posto que, para a cultura do casamento como “natureza” da mulher, ela com essa idade já deveria ter se casado.

Guacira Lopes Louro (2007), ao abordar a situação da mulher no contexto da sociedade brasileira tradicional, afirma que: “O casamento e a maternidade eram efetivamente constituídos como a verdadeira carreira feminina. Tudo que levasse as mulheres a se afastarem desse caminho seria percebido como um desvio da norma” (LOURO, 2007, p.454). Por isso, Conceição, exemplifica um comportamento oposto às normas sociais de seu tempo.

Rocha-Coutinho (1994), discutindo a situação da mulher no contexto do casamento à maneira tradicional, comprova que:

A atuação da mulher no mundo público deveria ser apenas indiretamente, através dele (*o marido*) ou, mais tarde, através do sucesso de seus filhos, uma vez que seu reino era sua casa. Afinal ela era a ‘rainha do lar’ (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.103; *grifo nosso*).

Por esse aspecto, a mulher só se realiza na vivência para o outro, dedicando-se a seguir o que seu sexo “pré-determina”. Assim, o casamento, no contexto patriarcal, sempre fora um meio de ascensão social para a mulher, pois só se casando, ela conseguiria inserir-se com respeito nesse modelo de sociedade.

Sabemos que há uma hierarquização escondida nessas relações de gênero que destina os papéis de homens e mulheres dentro desse sistema: o homem mantém o poder provendo as necessidades do lar e protegendo a família; a

mulher, confinada ao espaço doméstico, possui papel secundário. E os privilégios masculinos em detrimento dos femininos se apresentam como naturais, pois o “destino da mulher” é agir como ser de “segunda ordem”. Nesse imaginário coletivo, o sujeito feminino só se realiza plenamente assumindo seu papel de esposa e mãe.

O processo identitário feminino, dentro de uma cultura centrada nos preceitos patriarcais, resume-se à subserviência matrimonial. Porque Conceição não se subordina às ideologias cristalizadas por esse sistema, podemos dizer que ela não se mantém sob o domínio patriarcal, não cumpre nenhuma das imposições que são feitas às mulheres por essa cultura. Entretanto, essa “fuga” do tradicional destino feminino trouxe à vida da personagem uma sensação de vazio, de incompletude: “Seria sempre estéril, inútil, só... seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma. Mulher sem filhos, elo partido na cadeia da imortalidade...” (QUEIROZ, 2004, p. 156).

Talvez pela lacuna da maternidade, Conceição tenha se tornado tão solidária, tão sensível aos problemas sociais. Sendo assim, quando resolve adotar Duquinha, seu afilhado, ela age não só em prol de ajudar a família de Chico Bento, que se encontrava sem condições financeiras de criá-lo, mas, sobretudo, para amenizar seu “*Vae solis*” (QUEIROZ, 2004, p. 156) que às vezes a deixava melancólica. De acordo com Barbosa (2011, p. 38):

Muitas mulheres que, como a personagem, viam na maternidade a função primeira de toda mulher e que, por algum motivo, não conseguiram casar, tiveram que sufocar seus sonhos maternos e contentar-se com o exercício de atividades ligadas à educação de crianças ou à assistência de desamparados, doentes e idosos.

A opção de Conceição em permanecer solteira e atuando no mundo público antecipa uma realidade feminina vivida pelas mulheres na década de 1960, que através dos movimentos feministas, puderam vislumbrar outras alternativas para suas vidas, desvinculadas do tradicional papel da mulher: tornar-se mãe, esposa e dona de casa. Com essas atitudes, Conceição desloca o foco de uma vivência que, em vez de voltar-se para os ditames sociais, volta-se para seu crescimento como pessoa.

De acordo com Alexandra Kolontai (2011, p. 95): “A maior tragédia para a mulher do passado era a perda ou traição do homem amado. Para a nova mulher, a maior desgraça é a perda de si mesma, a renúncia ao seu próprio eu, sacrificado ao

homem amado, à felicidade do amor”. A heroína Conceição pode ser enquadrada nessa citação à mediada que não se permitiu perder a individualidade. Ao contrário, preferiu dispensar as possibilidades de vida a dois com seu primo Vicente a ter que abrir mão de desfrutar de sua liberdade feminina. Essa protagonista opta sempre por insubordinar-se aos padrões patriarcais, posto que à época retratada nesse romance ainda é comum que a mulher se sacrifique em função da família ou viva em função de formar uma. Segundo Rocha-Coutinho (1994), somente pelo casamento a mulher poderia adquirir certa liberdade e a atuação fora do espaço doméstico estava atrelada ao trabalho no magistério:

A única chance de atuação da mulher fora do lar se dava através do magistério primário, carreira que, [...] além de desvalorizada, estava reservada preferencialmente àquelas moças com menos recursos e que se viam obrigadas a trabalhar (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 83).

A personagem se torna uma mulher à frente de muitas, uma vez que ela não se entregava à domesticidade de suas “funções”, pois, como cita Barbosa (2011, p. 33), na época retratada pelo romance (1915), “[...] a maioria das moças frequentava apenas o curso primário no qual, aprendia algumas noções básicas de gramática, aritmética, trabalhos manuais e regras de comportamento, o que era suficiente para o desempenho do futuro papel de mãe e esposa [...]”. A realização profissional e pessoal parece fazer parte de um projeto maior na vida de Conceição. Enquanto ela se ocupa com as atividades do trabalho remunerado na escola ou voluntário no campo de concentração, não lhe sobra tempo para se lembrar de sua frustração amorosa.

A esse respeito, Louro (2007), no ensaio “Mulheres na sala de aula”, pontua que concepções propagadas pelos discursos sociais defendiam uma educação da mulher em prol dos outros, pois não seria pautada na necessidade da própria mulher, mas visava tão somente “[...] sua função social de educadora dos filhos ou, na linguagem republicana, na função de formadora dos futuros cidadãos” (LOURO, 2007, p. 447). As opiniões defendiam que a preocupação da mulher deveria ser a educação em vez da instrução, assim a ela seria necessária uma “formação moral” para atuar como esposa e mãe.

Outro conceito difundido nessa concepção do século XIX era que o magistério era uma profissão a ser seguida pelas mulheres. Louro (2007, p. 449)

discute a “feminização do magistério” como um processo que legitimava o magistério como um trabalho feminino, uma vez que os homens deveriam se dedicar a profissões financeiramente mais rendosas. O trabalho como professora seria para a mulher uma extensão de sua função materna, pois nele estaria representada a função educadora da mulher. O autor pondera que:

Se o destino primordial da mulher era a maternidade, bastaria pensar que o magistério representava, de certa forma, ‘a extensão da maternidade’, cada aluno ou aluna, vistos como um filho ou uma filha ‘espiritual’. O argumento parecia perfeito: a docência não subverteria a função feminina fundamental, ao contrário, poderia ampliá-la ou sublimá-la (LOURO, 2007, p. 450).

Esses eram discursos da virada do século XIX, se pensarmos que a obra *O Quinze* ambienta-se ainda no início do século XX, compreendemos bem que Conceição representaria, então, as poucas mulheres de seu tempo a ter acesso ao curso secundário, exercer uma profissão, além de ser exceção à realidade feminina, uma vez que desfrutava da liberdade de ir e vir sem se preocupar em contrariar as regras sociais.

Louro, discutindo sobre os afazeres destinados à mulher, também destaca que o trabalho feminino, fora do ambiente doméstico, era visto como algo transitório, uma vez que, chegado o tempo de a mulher assumir sua “verdadeira missão feminina de esposa e de mãe” (LOURO, 2007, p. 453), esta deveria dedicar-se apenas aos afazeres domésticos: “[o] trabalho fora seria aceitável para as moças solteiras até o momento do casamento, ou para as mulheres que ficassem sozinhas – as solteiras e viúvas” (LOURO, 2007, p.453).

Essa transitoriedade, destinada ao trabalho feminino, já deixava claro que a ocupação feminina restringia-se a um tempo pré-determinado, visto que, chegada a hora de assumir seu lar, a mulher deveria abdicar de sua atuação no espaço público. Mas como Conceição assumira sua vida profissional como algo definitivo, ela adotara o comportamento das mulheres que se viam sozinhas perante a sociedade. Não lhe passava pela cabeça deixar de trabalhar quando encontrasse o verdadeiro amor para casar, pois, na realidade, ela nem acreditava realmente na existência desse sentimento:

- Ora o amor!... Essa história de amor, absoluto e incoerente, é muito difícil de achar ... eu, pelo menos nunca o vi... o que vejo por aí, é um instinto de aproximação muito obscuro e tímido, a que a gente obedece conforme as

convivências... Aliás, não falo por mim... que eu, nem esse instinto... Tenho a certeza de nasci para viver só... (QUEIROZ, 2004, p. 155-156).

Por causa dessa descrença no amor ou até mesmo do descrédito do modelo de casamento como ideal de felicidade à mulher, Conceição escolhe viver só. Percebemos que, como forças proporcionalmente inversas, a autorrealização pessoal da protagonista vai gerando frustração amorosa e ela se vê dividida entre buscar a realização pessoal, através de uma vida voltada para suas próprias escolhas, ou realizar-se socialmente, pela concretização do casamento com seu primo Vicente.

Com esse comportamento, Conceição contraria o modelo de felicidade imposto à mulher à época do patriarcado. Sua postura emancipada causava tanta estranheza a seu pretendente que ele se desagradava até da forma que Conceição usava para se expressar: “E ele foi descobrindo uma Conceição desconhecida e afastada, tão diferente dele próprio, que, parecia, nunca coisa nenhuma os aproximara” (QUEIROZ, 2004, p. 83). Constatado o abismo que havia entre os dois, no imaginário de Vicente, a prima só seria sua se ele a raptasse daquele ambiente citadino que a instigava às atitudes avançadas: trabalhar fora de casa, andar sozinha na rua, exercer sua autonomia de mulher que dita seu próprio destino.

Em momento de profunda tristeza com o que estava lhe acontecendo, numa espécie de pesadelo ou num misto de delírio

[p]ensou em trazê-la à força, roubada talvez, passando por cima de preconceitos e protestos, vendo-a chorar, com os grandes olhos cheios de água, os cabelos escuros rolando soltos nas costas cobrindo-lhe a face assustada (QUEIROZ, 2004, p.127).

Na idealização desse rapto, de acordo com Osmar Pereira Oliva (2004, p. 6),

O vaqueiro constrói uma visão romântica da professora, a fim de destituir-lhe os atributos de independência e intelectualidade, o que a tornaria frágil, delicada e, portanto, mais fácil de ser subjugada.

Mas o desejo do rapto logo se dissipa, pois o personagem reconhece que a amada não se deixaria prender. Tendo consciência de que Conceição não se submeteria à força masculina, Vicente: “[q]ueria somente que a lembrança dela se sumisse, como se some um peixe que foge por entre as malhas da tarrafa e mergulha de vez na água revolta...” (QUEIROZ, 2004, p.127).

O recurso estilístico usado para representar a fuga de Conceição (peixe) aos padrões de tornar-se esposa (malhas da tarrafa), lançando-se num universo em que ela mesma escolhe seu destino (água revolta), mostra-nos a associação entre a imagem da protagonista e um ser que luta por obter liberdade e escapar de imposições. O peixe não se deixa capturar, preferindo aventurar-se no desconhecido destino a acomodar-se às malhas de um que não foi escolha sua. Para Barbosa (2011, p. 34-35), apesar da paixão pela prima, “[...] o fazendeiro não difere dos demais homens de seu tempo e de sua região, reprodutores da ideologia dominante, que impõe restrições à mulher, a fim de limitá-la ao espaço privado”.

Após leitura dessa idealização de raptó, constata-se que Vicente comunga do pensamento da inferioridade feminina, difundido pela ideologia dominante, da qual falou a autora, pois vislumbra a possibilidade de, pela força, dominar Conceição, ignorando sua autonomia enquanto mulher que escolhe abrir mão do casamento para dedicar-se a sua ascensão pessoal.

Há que se advogar em favor do personagem, não como forma de justificar seu desejo de cercear a liberdade de Conceição, mas de tentar entender esse desejo extremado de posse da amada como consequência de seu sentimento de impotência diante da mulher inacessível em que ela se transformara. Uma mulher que revoluciona padrões comportamentais, jamais se deixaria prender no mito da domesticidade feminina.

E essa marca parece acompanhar as protagonistas analisadas nessa dissertação, posto que, mesmo de maneiras diferenciadas, todas apresentam a insubmissão aos padrões como um marco diferenciador em suas personalidades. Ribeiro (2013, p. 246) confirma o estilo revolucionário das personagens rachelianas:

Rachel de Queiroz buscou refletir e escrever sobre protagonistas que não se conformam com a situação a que são submetidas. Nesta narrativa, muitas vezes Conceição se nega a casar-se ou manter-se casada para fugir ao tradicional papel destinado ao feminino. Estudar, trabalhar e escolher um homem que a respeite é a meta da protagonista.<sup>2</sup>

Não era fácil para um homem aceitar esse tipo de emancipação feminina: a profissão, a vivência na cidade, a forma didática que ela usava para se expressar,

---

<sup>2</sup> No original: Rachel de Queiroz buscó reflejar y escribir sobre protagonistas que no se conforman con la situación de sumisión a que son sometidas. En esta narrativa, muchas veces Conceição se niega a casarse o mantenerse casada para huir al tradicional papel destinado al femenino. Estudiar, trabajar y elegir un hombre que a respete es la meta de la protagonista.

as ideias, tudo causava a Vicente um profundo sentimento de desolação. Diante dessas maneiras, ele não enxergava em Conceição nenhuma atitude condizente com o perfil de uma moça preocupada em manter os costumes sociais em nome de se adequar aos preceitos de uma jovem solteira com vistas a se casar. Ele observava seu modo de falar, suas ações e com isso constatava o abismo que havia entre eles.

Em vão procurou naquela moça grave e entendida do mundo, a doce namorada que dantes pasmava com a sua força, que risonhamente escutava os seus galanteios, debruçada à janela da casa-grande, cheirando o botão de rosa que ele lhe trouxera” (QUEIROZ, 2004, p. 83-84).

Parece que à proporção que Conceição se intelectualizava, o distanciamento entre o casal acontecia, pois ela se destituía de seus romantismos e ele adquiria certo horror à superioridade evidente em seus modos de se portar. Nas análises de algumas cenas da narrativa podemos encontrar uma postura preconceituosa de Conceição em relação à outra mulher. Na cena, Conceição não admite, sob nenhuma hipótese, que Vicente tenha um caso com “Zefa do Zé Bernardo” por ser: “[u]ma cabra, uma cunhã à-toa, de cabelo pixaim e dente podre” (QUEIROZ, 2004, p. 64).

Apesar das veementes explicações de D. Inácia que seria uma “Tolice de rapaz” (QUEIROZ, 2004, p. 66), um comportamento natural e comum a todos os homens brancos do sertão, Conceição sentencia: “Tolice, não senhora! Então Mãe Nácia acha uma tolice um moço branco no sertão andar se sujando com negras?” (QUEIROZ, 2004, p. 66). A avó ainda tenta amenizar a situação lembrando à neta que a moça “é uma caboclinha clara”. Pelas discussões entre a avó e a neta, fica evidente que Dona Inácia reflete a mulher acostumada aos deslizes masculinos, justificados pela necessidade de satisfazer desejos sexuais com outras mulheres que não aquela destinada ao casamento, pois essa deveria se manter casta até o matrimônio. Analisando esse episódio, Barbosa (2011, p. 36) afirma que:

Da mulher exigia-se, obrigatoriamente, a preservação da virgindade até o casamento; porém o homem nada se cobrava, nem abstinência antes do casamento, nem fidelidade depois e, como nenhum deslize era permitido à mulher de classe social média e alta, o homem recorria a mulheres pobres ou prostitutas.

Conceição não concorda com esse modo de permissão ou naturalização dessa prática masculina de procurar as mulheres negras para se satisfazerem sexualmente. Como a personagem possui comportamentos que a diferenciam das demais figuras da obra, não comunga do mesmo pensamento de sua avó Inácia que concorda com a moral de uma sociedade que se torna permissiva para o sexo masculino e controladora com o sexo feminino. Tamaru (2004) também discute esse evento, mas ao contrário de focar nas relações de gênero, prefere comentar a conduta de Conceição como discriminativa de classes, que envolve o juízo de valor preponderante na época e acredita ser um ponto negativo na postura da protagonista:

Não se pode deixar de notar a contradição presente na sua postura: embora avançada para as mulheres de seu tempo, conquistando maturidade política e colocação no trabalho, demonstra, na distinção racial, a sua posição de classe, quando se refere ao episódio que envolve Josefa. Aponta a classe a que pertence a filha de Zé Bernardo, mas, acima de tudo, identifica sua própria posição na hierarquia social, com uma fala preconceituosa, determinando os limites de sua consciência [...] (TAMARU, 2004, p. 45).

De fato, a fala de Conceição distingue as pessoas pelos caracteres sociais e raciais. Parece que ela se sente mais incomodada com a suposta traição pelo fato de a mulher ser uma negra. Em outros pontos de análise, no que diz respeito aos aspectos sociais retratados em *O Quinze*, temos uma divisão de classes que nos faz perceber as consequências da seca vividas de forma bastante diferenciadas. Vicente luta contra ela, mas apesar da labuta, vai conseguindo suportá-la. Chico Bento se “animaliza” no esforço de tentar vencê-la, passa fome e sede com a família, percorre um longo trajeto a pé; sofre com a morte de um filho e desaparecimento de outro, chega a comer vísceras de um animal, sem sequer poder lavá-las, e quando chega à Fortaleza, ainda tem que contar com a solidariedade da comadre Conceição para continuar o êxodo em busca de dias melhores.

Vilma Arêas (1997) fundamenta muito bem a diferenciação que as marcas do sofrimento da seca impingem nas personagens. Segundo argumenta, para a classe popular, há perdas e para a classe mais abastada, há ganhos:

Assim é que a ‘viagem’ que o texto aponta, em relação às classes populares, se define por um progressivo despovoamento, uma perda contínua: bens, filhos, honra, finalmente os traços do próprio rosto, mascarados pela fome e pela sujeira, homogeneizados todos pela mesma



miséria. Em relação à outra classe, a viagem é sugerida em termos de lucro: Vicente consegue teimar com a seca, Conceição ‘ganha’ um filho dado por Cordulina, Lurdinha se casa, tem um filho, em suma, no correr da narrativa, os traços individuais dos personagens sugeridos no início, se aprofundam e se resolvem (ARÉAS, 1997, p. 91).

Até as cores são dispostas nas cenas de uma maneira em que se evidenciam as diferenças sociais. Conceição é retratada como uma espécie de santa pela ajuda prestada no campo de refugiados da seca. Em quase toda a narrativa se apresenta vestida de branco, como símbolo de pureza, de higiene. A seqüidão do ambiente não lhe deixou nenhuma mancha. Já a mulher de Chico Bento, Cordulina, vai sendo descrita com as seguintes características: “A pele, empretecida como uma casca, pagueava nos braços e nos peitos, que o casaco e a camisa rasgada descobriam” (QUEIROZ, 2004, p.69). As roupas da personagem são apresentadas com marcas de sujeira, roídas, de forma que só lhe foi permitido o uso da roupa branca no dia do casamento ou em um momento de delírio em que os olhos de Chico

[...] visionaram uma Cordulina fantástica, magra como a morte, coberta de grandes panos brancos, pendendo-lhe das orelhas duas argolas de ouro, que cresciam, cresciam, até atingir o tamanho do sol (QUEIROZ, 2004, p. 69-70).

E nesse delírio, o branco não tem a conotação positiva que tem para a personagem Conceição. Enquanto para Conceição a cor está associada à pureza, para Cordulina, serve como prenúncio de morte.

Feitas essas observações, constatamos que há na obra um preconceito no que diz respeito às classes menos e mais favorecidas. O enredo corrobora com a construção de felicidade para os ricos e agrura para os pobres. Na verdade, o sofrimento acomete também as pessoas da classe mais abastada, mas ele tem desfecho de forma positiva. Aos pobres destina-se uma intensificação no padecimento por causa da seca.

Assim, numa disposição gradativa, os pobres vão mergulhando em níveis mais profundos de sofrimento; precisam migrar, passam fome e sede, pedem esmola, morrem em decorrência da falta de alimento, transfiguram-se, perdendo até mesmo, a aparência de seres humanos. E como desfecho, o pobre torna-se miserável e segue sua sina de retirante, rumando de navio em busca da sobrevivência, a exemplo da família de Chico Bento. Enquanto isso, o rico tem para

onde voltar, alegra-se com a chegada da chuva e retorna do seu êxodo citadino, carregado por seus caboclos em regresso à fazenda:

Dona Inácia perguntava a cada um pela família, pelos parentes: - a mulher, os irmãos, a comadre fulana, como estavam... E quase todos respondiam tristemente às interrogações consecutivas...

- Morreu...

- Embarcou...

Quando, depois de descansar um pouco, conduzida pelo Major e por dona Idalina, dona Inácia veio se sentar na cadeirinha, admirou-se:

- Que é dos jumentos? Vocês não sabem que eu só gosto de andar de cadeirinha levada por jumento?

O vaqueiro acudiu:

- Minha madrinha não tem os caboclos pra carregarem a senhora? Por que se havia de botar animal, tendo nós? (QUEIROZ, 2004, p.150).

Essa citação evidencia bem o que afirmamos anteriormente. Algumas pessoas com condição desfavorável morreram ou viraram retirantes e as que sobreviveram continuariam suas lidas submetendo-se a condições inferiorizadas, assemelhando-se até mesmo a animais de carga. Enquanto aquelas, que dispunham de condição financeira melhor, continuariam a viver uma situação favorável em conformidade com suas posses.

Se tomarmos como exemplo a atuação feminina, também constataremos uma infelicidade como destino à mulher pobre. Afirmamos isso porque, observando o desfecho da história de Mocinha em oposição ao de Conceição, percebemos que, apesar de ambas apresentaram comportamentos subvertedores aos padrões patriarcais, a personagem Mocinha sofreu mais por atuar de maneira contrária a esses padrões. Quando essa personagem opta por isso, torna-se “mulher da vida”, (QUEIROZ, 2004, p.148), mãe solteira e é fatalmente lançada à rua como pedinte, já que, por não ter se casado, não tem quem a sustente financeiramente.

Já para Conceição o destino é outro; o filho que não lhe vem através do casamento é escolha própria, não fruto de um destino desgraçado como o de Mocinha. Por isso dizemos que a maternidade se apresenta como um marco diferenciador na vida da personagem Conceição que, solteira, adota um filho e é capaz de sustentá-lo com sua profissão de normalista. Assim, o comportamento diferente do que se esperava das mulheres transforma Conceição em uma “mulher moderna” (KOLANTAI, 2011, p.15), que, segundo Alexandra Kolontai (2011), seria aquela possuidora de independência financeira, o que só foi possível através do trabalho feminino remunerado.

Podemos concluir, por essa afirmação, que o trabalho feminino no espaço público foi um marco importante nos avanços de seus direitos e a falta dele limita a mulher a viver em função de quem a mantém. Se a personagem Mocinha tivesse uma profissão remunerada, não teria se tornado uma pedinte, pois seria capaz de prover suas necessidades e as de seu filho. Isso nos faz crer que a situação de independência é necessária às mulheres que destoam da tradicional postura de sujeição esperada das mulheres.

Conceição tornou-se pioneira em comportamentos atípicos à sua época, mas essa postura também pode ser encontrada em muitas outras mulheres ficcionais criadas pela escritora, por isso analisaremos no capítulo seguinte a personagem Dôra com pretensão de verificar em quais aspectos ela apresenta esse traço diferenciador.

#### 4 CAPÍTULO III - *DÔRA, DORALINA*: O DISCURSO SOBRE O CASAMENTO E O AMOR

O romance *Dôra, Doralina* (1979) traz uma protagonista órfã de pai e em constante conflito com a mãe, mulher autoritária a quem ela chama de “Senhora”. Essa relação conflituosa parece começar pelo nome “Maria das Dores”: “[e]sse nome – esse nome – a senhora só botou em mim pra me castigar. Maria DAS DORES! Como dizendo que eu sou as suas dores!” (QUEIROZ, 1979, p. 13). Dôra não se conformava porque acreditava que, com essa escolha, Senhora quis puni-la por ter tido problemas na hora do parto. Mesmo a mãe explicando que a escolha do nome se deu em cumprimento a uma promessa: “Me vali de Nossa Senhora das Dores pra não morrer de parto” (QUEIROZ, 1979, p. 13), Dôra não aceitava a escolha, pois o nome já continha em si algo de negativo, como se predestinasse a personagem às dores e ao sofrimento.

Como ficara órfã de pai muito cedo, Dôra não construiu nenhuma memória sobre a figura paterna, por isso ela esperava que Senhora pudesse suprir essa falta, falando-lhe sobre o pai; mas como Senhora se recusava, o silêncio sobre o assunto também era motivo de dissidência entre mãe e filha. Assim, cresce a protagonista educada sob o rígido domínio materno, o que a fazia se sentir indesejada e estranha em sua própria casa, localizada na fazenda Soledade. O nome da fazenda parece fazer jus ao sentimento que acometia Dôra de se sentir sozinha no mundo, tamanha era a sensação de desamparo que a acompanhava.

O romance traz uma divisão em três capítulos que narram as vivências de Dôra em três momentos distintos. O primeiro, intitulado “O Livro de Senhora”, apresenta o sofrimento da personagem no período em que morava com a mãe na fazenda Soledade e seu relacionamento mal sucedido com Laurindo – homem com quem se casa, mas que acaba dividindo com a mãe. O segundo, “O livro da companhia”, apresenta-nos o êxodo da personagem em busca da obtenção de sua liberdade pessoal e sua atuação como atriz em uma companhia teatral. “O livro do comandante” é o terceiro; revela-nos uma mulher que, através dos sentimentos passionais, devota-se a um homem com quem conhece os prazeres da sexualidade, o amor e a verdadeira felicidade.

Falando sobre a relação entre Senhora e Dôra, Patrícia Alcântara de Souza (2008) acredita em representações bastante distintas para mãe e filha como marcos de posturas que redundam e refutam a cultura patriarcal. Sendo assim,

Senhora é a típica representante de uma ideologia patriarcal, enquanto Dôra, ao migrar para o urbano, representa a mulher nova que encarna os problemas na tentativa de conciliar uma vida afetiva aos anseios que fora buscar na rua (SOUZA, 2008, p.51).

A pesquisadora também chama a atenção para o tipo de relação “colidente”, estabelecida entre mãe e filha baseada em rivalidades. As duas estão sempre disputando e, no caso de Dôra, a disputa maior centra-se em existir como pessoa com desejos e vontades próprias, já que a mãe faz questão de impor-se como autoridade inquestionável da casa.

Nesse ambiente de hostilidade, aparece a Dôra a possibilidade de ela se casar com Laurindo, um aparentado agrônomo que viera à fazenda para fazer umas medições de terra e acaba se interessando por ela. A facilidade com que ocorrera aquele interesse causa-lhe estranheza: “Era a primeira vez na minha vida que uma coisa pra mim vinha de graça, sem que eu lutasse por ela, pois tudo partia dele: ele que me procurava com a mão ou com os olhos, disfarçado sempre mas constante.” (QUEIROZ, 1979, p. 23). O casamento enfim acontece, Dôra já estava com 22 anos e confirma a naturalização do destino das mulheres à sua época.

De acordo com Rocha-Coutinho (1994, p. 82-83):

O casamento coloca-se, portanto, quase como a única possibilidade de carreira aberta à mulher. Permanecer solteira, além de pouco atraente e financeiramente inviável na maioria das vezes, implicava um desprestígio para a mulher.

Se a protagonista era herdeira de terras e não necessitava financeiramente de marido para lhe sustentar, a presença de um homem ainda lhe seria socialmente útil, já que, como assegura a autora, casar torna-se uma questão de prestígio social, pois “Apenas através do casamento e da criação de uma família a mulher podia instituir uma área de atividade própria, ainda que esta área fosse carente de poder político e econômico” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 83).

Pode-se dizer que esse romance apresenta certa reduplicação da concepção patriarcal, posto que a personagem Dôra mantém desejos de encontrar

um homem para realizar os anseios tão comuns às mulheres: casar e ter filhos. Assim, na visão apresentada pela narrativa, quando a mulher deseja, através do matrimônio, encontrar um protetor, adapta-se ao que culturalmente foi repassado a ela. De acordo com Simone de Beauvoir (1967, p. 66), o casamento seria uma “trama”, traçada às mulheres e “para qual o tempo a arrasta”. Em relação ao que se convencionou como destino às mulheres, essa filósofa assegura que:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade, é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

A partir dessa afirmação, a pensadora existencialista adverte para o caráter cultural do que é transmitido para os sexos feminino e masculino. As mulheres são sentenciadas ao casamento porque se interioriza um discurso de uma essência feminina que a destina ao lar para cuidar dos filhos e do marido; esse seria o estado de imanência que privaria a mulher de portar-se como um ser autônomo. Ao homem destinou-se a transcendência, a ação, rumo à exterioridade:

Ele precisa produzir, criar, progredir, ultrapassar-se em direção à totalidade do universo e à infinidade do futuro; mas o casamento tradicional não convida a mulher a transcender com ele; confina-a na imanência. Ela não pode nada se propor, a não ser construir uma vida equilibrada, em que o presente prolongando o passado escape às ameaças do dia seguinte, isto é, precisamente, edificar uma felicidade (BEAUVOIR, 1967, p. 194).

Dessa forma, as relações estabelecidas culturalmente para o sexo feminino concebiam uma naturalização entre o corpo da mulher e sua “realização pessoal” dentro de um lar, gerindo a administração doméstica e se preparando para gestar e educar os filhos. A partir da naturalização do casamento para as mulheres, surgem outras ideologias que precisavam ser disseminadas: o trabalho feminino deveria ser restrito ao espaço privado, já que o marido seria o mantenedor das despesas do lar.

Rocha-Coutinho (1994, p. 33), analisando as consequências do isolamento das mulheres no âmbito familiar, comenta: “Elas passam a ser e a viver para os outros e não para si mesmas e sua afirmação pessoal consiste precisamente em negar-se como pessoa”. Dessa maneira, as mulheres possuem

uma existência sombreada, vivem pelo marido e para os outros (filhos), o que as priva do direito de serem elas mesmas.

Podemos afirmar que essa concepção da mulher restrita ao espaço doméstico, apesar de ser uma imposição desde os primórdios da humanidade, encontra também validação nas próprias mulheres, quando incorporam o desejo de se realizarem amorosamente com um parceiro a quem devotam suas vidas. Esse comportamento é materializado na personagem Dôra, pois sua atuação, no desenrolar da narrativa, esteve sempre atrelada à busca pela realização amorosa através do casamento. Não fosse assim, ao ficar viúva do primeiro casamento, ela poderia ter escolhido não mais recorrer à presença de um homem para dar sentido à sua vida.

Como já apontamos anteriormente, essa concepção de ser a vida feminina destinada ao casamento é difundida no imaginário coletivo, convencionando-se para a vida das mulheres certo determinismo, posto que os aspectos biológicos acabam ditando comportamentos sociais. A esse respeito, Pierre de Bourdieu assegura que:

O mundo social constrói o corpo como sendo realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele quem constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com divisão do trabalho, na realidade da ordem social (BOURDIEU, 2009, p.18-20).

Pela citação do autor, podemos concluir que a relação entre homens e mulheres é estabelecida também pelos fatores biológicos, sendo imposto que haja coerência entre o sexo que se tem e o padrão de comportamento que deve ser adotado perante a sociedade. E foi essa a visão usada no contexto das representações de gênero na cultura patriarcal que naturalizou espaços, poderes e atribuições para homens e mulheres com base nas peculiaridades físicas. Por essas concepções antigas, até a forma que a mulher adotaria como destino já lhe seria traçada no seu nascimento. Sendo assim, em face à naturalização do biológico, a realidade que se apresenta às mulheres, dentro desse contexto que privilegia a “visão androcêntrica” a leva a aceitar sua suposta inferioridade nata.

Nas assimilações desses discursos, temos que a mulher está fadada a vislumbrar seu projeto de felicidade no espaço privado, devendo adotar uma postura de feminilidade, que será sacramentada através do casamento. A respeito dessa naturalização do casamento na vida das mulheres, Beauvoir (1967, p. 170) confirma que a própria moral tradicional exorta as mulheres a perseguirem o casamento, pois ele “[...] é uma carreira mais vantajosa de que muitas outras”. A autora assegura que na realização do casamento o

[...] corpo da mulher é um objeto que se compra; para ela, representa um capital que ela se acha autorizada a explorar. Por vezes, ela traz um dote ao esposo, amiúde compromete-se a fornecer certo trabalho doméstico: cuidará da casa, educará os filhos (BEAUVOIR, 1967, p. 170).

Poderíamos nos perguntar o porquê de as próprias mulheres interiorizarem esses discursos que legitimam o poder masculino em detrimento do apagamento do sujeito feminino, nas relações que se estabelecem através do casamento. As respostas seriam várias, mas se nos detivéssemos a analisar o comportamento romântico que acomete as mocinhas, o desejo que elas possuem de conhecer o amor, que bem ou mal só lhes será possível tornando-se esposas, diríamos que o casamento se torna um meio pelo qual elas poderão assumir uma vida sexual aceitável na sociedade, terão uma casa para se ocupar e ainda estarão presentificando o futuro de toda mulher.

Giddens (1993, p. 54) afirma que “As ideias sobre o amor romântico estavam claramente associadas à subordinação da mulher ao lar e ao relativo isolamento do mundo exterior”. Essa atitude pode ser constatada na personagem Dôra, que além de se manter na interioridade do lar no primeiro casamento, perde até o desejo de sair de casa sem que seja na companhia de seu segundo marido. Ao pensar sobre esse isolamento voluntário, ela se lembra de uma máxima citada por sua mãe: “Senhora tinha que dizer: ‘Certas mulheres nascem pra donas e outras nascem para ter dono!’” (QUEIROZ, 1979, p. 159). Parece que Dôra nascera mesmo “para ter dono”.

Sobre esse confinamento da mulher ao ambiente doméstico, Giddens (1993, p. 58) acrescenta que “[...] o casamento eficaz, ainda que não particularmente compensador, podia ser sustentado por uma divisão de trabalho entre os sexos, com o marido dominando o trabalho remunerado e a mulher, o trabalho doméstico.”



Nesse sentido, a protagonista, tanto no primeiro quanto no segundo casamento, apresenta o tipo de comportamento exposto pelo autor. Verifica-se apenas que, se no primeiro casamento sua sujeição era por “obrigação”; no segundo, é por “devoção”, conforme explicita o fragmento:

Cobri-o bem, com lençol e cobertor, até lhe aconcheguei a coberta debaixo do queixo. (Me lembrei que, em tempos já tinha feito isso mesmo por outro – mas que diferença, que diferença, da obrigação para a devoção)” (QUEIROZ, 1979, p. 200).

A entrega ao universo doméstico no casamento com o Comandante tinha propósito diferente. Se com Laurindo, Dôra se portara como esposa pela necessidade de atender a padrões preestabelecidos às mulheres na cultura patriarcal, com o Comandante ela agia pelo instinto natural de mulher que se entrega ao outro pela busca da felicidade, por uma busca instintiva pelo prazer:

Ele trabalhava e se agitava muito, entrando e saindo a qualquer hora, e eu tinha sempre o que lidar dentro de casa – além de lhe fazer companhia quando ele vinha da rua; me acostumei até a ficar sentada à mesa enquanto ele bebia seu gim-tônica ou cerveja, mais cerveja; eu bordando e costurando (QUEIROZ, 1979, p. 180).

Educada aos moldes da cultura patriarcal, Dôra só poderia mesmo manter-se subserviente e submissa ao marido, pois segundo discursos que lhe foram passados em sua educação dentro de casa ou no próprio colégio de freiras que estudou, o destino de toda mulher era preparar-se para tornar-se esposa. A aceitação desse tipo de ideologia priva a mulher de pensar em sua vida de outra forma que não seja atrelada à figura masculina, pois sem a presença de um marido as mulheres seriam mal vistas na sociedade patriarcal.

Sabemos que os discursos do patriarcado distorciam a representatividade da mulher, construindo as diferenças de poderes através das oposições binárias: o corpo feminino destinado ao casamento, ao espaço privado; o masculino à exterioridade, ao espaço público. De acordo com Beauvoir (1967), o corpo masculino é adequado ao externo, enquanto o feminino, feito para a procriação, traz limitações que aprisionam a mulher no espaço do lar impedindo-a de ser sujeito das ações, conforme já mencionado anteriormente.

Dôra manteve esse enclausuramento do qual fala Beauvoir (1967), cultivando uma vida de restrição ao espaço doméstico e submissão às ações de

seus maridos, nos dois “casamentos” que teve. No casamento com Laurindo, seu primeiro marido, ela aceitou as constantes ausências e bebedeiras dele. Até justificou a decisão dele de passar a dormir em uma rede fora do quarto do casal, dizendo que afinal a alcova com todo o seu mobiliário “[...] não dava lugar para armar uma rede”. (QUEIROZ, 1979, p. 41)

Dôra compreendia quando o marido dizia que “[...] cama era um traste que só prestava ‘pra amar, parir e morrer’” (QUEIROZ, 1979, p. 41). O trecho a seguir evidencia a situação descrita:

E as distâncias que Laurindo ia tomando de mim, eu, inocente, achava que devia ser ‘coisa de homem’, como Xavinha dizia. Como também a bebida. Às vezes em que ele chegava da rua tão bebido em que quase caía do cavalo, na minha mente aquilo era natural em homem; tratava de o deitar na rede, lhe tirava as botas, desabotoava a roupa, lhe refrescava o rosto com uma toalha molhada, pra mim eram essas as obrigações de uma boa mulher (QUEIROZ, 1979, p. 41).

Ao analisar o sentimento de Dôra em relação a Laurindo, Barbosa (2011, p. 62) acredita que o

[...] que ela pensa ser amor é o desejo de ter alguém só para si, já que à vida inteira tivera que dividir tudo com Senhora, principalmente o amor do pai. E mais uma vez sofrerá decepção, ao descobrir que também o marido é compartilhado com Senhora.

Acreditamos que o fascínio que ela sentia resumia-se a uma acomodação à ideia do casamento, pois através dele ganharia certa autonomia em relação à figura opressora da mãe. Se não se livrasse da condição de subordinada a alguém, pelo menos deixaria de ter que obedecer às ordens maternas para obedecer às do marido.

Assim, temos que a relação matrimonial acontece dentro de uma representação de poderes. No enredo da narrativa, a superioridade de Laurindo é confirmada por todas as personagens femininas. Mesmo ele causando sofrimento a Dôra, Xavinha, uma parenta longe e empregada da fazenda, ainda lhe dizia: “Ora, dê graças a Deus que ele bebe e dorme. Tem homens que dão é surra na mulher e quebram as coisas dentro de casa” (QUEIROZ, 1979, p. 41).

Com esses ensinamentos sobre o que pode um homem fazer e o que deve uma mulher aguentar, no contexto do casamento tradicional, só restava mesmo à protagonista suportar a embriaguez do marido e ainda ficar feliz por não

estar sofrendo violência física. Sendo assim, por ter assimilado esses discursos socialmente cristalizados, Dôra se esforça por manter esse casamento a qualquer preço, nem mesmo a descoberta de que sua mãe estava tendo um caso com Laurindo foi capaz de fazer com que ela se separasse.

Após enviudar, Dôra adquire sua liberdade e parte para o Rio de Janeiro, onde se torna atriz de teatro. Segundo Patrícia Alcântara de Souza (2008, p.48),

O casamento apenas tornar-se-á para ela uma forma de liberdade a partir do momento em que fica viúva. Agora tanto os grilhões que a prendiam a sua mãe, Senhora, como a seu esposo Laurindo, são desfeitos.

De fato, a viuvez proporciona à personagem uma atuação livre de convenções sociais, pois a personagem sai do Sertão, no período que deveria ficar reclusa sofrendo a dor do luto, junta-se a uma companhia de teatro e começa a viajar pelo Brasil para exercer sua profissão de atriz.

Em suas viagens com a Companhia, conhece, em um bar no Juazeiro, o homem que lhe desperta um interesse imediato. De acordo com Barbosa (2011, p. 62), “[...] Dôra conhece o homem que vai torná-la realmente mulher. Logo à primeira vista, ela sente que ele será o homem de sua vida. Foi como se costuma afirmar: ‘uma questão de pele’”. A fala da personagem Dôra já demonstra um comportamento feminino liberado. Sem se preocupar com padrões de comportamento, ela se entrega a essa paixão e a vivencia de maneira livre. Segundo Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 76), “*Dôra, Doralina* mostra que existe a possibilidade de novos caminhos, desvinculados daqueles estabelecidos pela sociedade, através dos quais a mulher pode chegar à verdadeira realização pessoal [...]”. Essa “realização pessoal” está relacionada, sobretudo, ao fato de ela desfrutar dos prazeres que o relacionamento com o Comandante lhe proporcionava sem se preocupar em ser mãe ou tornar-se, oficialmente, esposa.

Levando em conta todas as considerações já feitas, é possível dizer que romances como *Dôra, Doralina*, que abordam questões relacionadas às vivências femininas, são muito válidos para pensarmos a questão da mulher no contexto do patriarcado. Se a protagonista não se impôs contra o casamento, destino que se apresentava às mulheres, conseguiu subverter algumas ideologias propagadas acerca da sexualidade feminina e do propósito da relação conjugal, posto que não reproduziu a imagem de recato associada ao sexo feminino e pôde mostrar seus

desejos sexuais sem se preocupar em ser condenada por isso. A relação de gênero que se estabelece entre ela e o comandante a torna servil às vontades de um homem, mas também proporciona-lhe poder de atuar na liberação de seus desejos sexuais.

Nesse ponto, a passividade, comumente associada ao feminino no contexto do patriarcado, transforma-se em permissividade e ela mesma atua com liberdade na busca por dar e obter prazer. E talvez este tenha sido o motivo de ela ter se afeiçoado ao papel de esposa do Comandante, porque ele a tornou uma mulher plena, despertando sua sexualidade, acendendo seus desejos. O amor que ela sentia por ele era tão intenso que cuidar apenas da casa e dele já seria bastante para deixá-la feliz. Por isso, não foi sacrifício nenhum para ela deixar de trabalhar fora, por imposição dele, porque ser apenas esposa a completava. Essa satisfação fica evidente na seguinte fala:

Mas só se eu fosse uma louca e tentasse botar na balança – num prato o Comandante, no outro a Companhia. Corresse tudo de água a baixo, carreira de artista e luz de palco, que é que me valia nada disso em comparação com ele? E nem me parecia sacrifício era só a escolha entre o maior e o menor, com perdão de Carleto (QUEIROZ, 1979, p. 165).

Tomando como base o que foi exposto anteriormente, entendemos que Dôra se enclausura no ambiente doméstico, assumindo uma postura de passividade e sujeição porque reconhece o marido hierarquicamente superior a ela. Nos dizeres de Guacira Lopes Louro (2007, p. 454), “A incompatibilidade do casamento e da maternidade com a vida profissional feminina foi (e continua sendo!) uma das construções sociais mais persistentes”. Nessa construção ideológica, a atuação da mulher seria restrita ao lar; propagava-se, então, o “culto da domesticidade”, destinando-se espaços de exterioridade, para o masculino, e interioridade, para o feminino. Para Rocha-Coutinho (1994, p. 43): “[...] a partir da demarcação dos dois setores – público e privado –, diferenças biológicas entre homens e mulheres foram tomadas pelo discurso social para explicar e manter diferenças sociais e profissionais”.

Na aceitação desse discurso, a mulher aceita o papel de “anjo do lar”, imposto pela ideologia patriarcal, tornando-se cúmplice no processo de dominação de um sexo sobre o outro: masculino controla e o feminino se submete àquele. Podemos encontrar exemplos na literatura de personagens que abrem mão de sua vida

pessoal para integrar-se ao modelo de esposa perfeita, que abdica de sua vida própria e vive em prol do lar e do marido. Entretanto, não deixa de haver, nessa aceitação, certo alheamento da subjetividade feminina. Discutindo esse “domínio”, imposto na cultura patriarcal, Dimen (1997, p. 45) assegura que:

A experiência feminina é amiúde uma experiência na qual a mente e o corpo, a mente e a matéria, são associados e, juntos, são explorados. Às vezes, somos coniventes com essa evisceração de nossa subjetividade, mesmo quando resistimos. O processo pelo qual a vida pessoal escapa ao nosso controle, quando a dominação a arranca de nós, está enredado na experiência das mulheres. A dominação torna possível a alienação.

Dôra tanto se deixa dominar quanto se aliena e enxerga nesse comportamento uma opção inteligente para não perder o amado. Para ela, naquela vida que o casal levava residia a verdadeira felicidade: “Nós assentávamos a vida e, se aquilo não era felicidade, tinha tudo para enganar” (QUEIROZ, 1979, p. 227). Rocha-Coutinho(1994) discute sobre a busca feminina de tentar entender seu papel na sociedade, ela acredita que as mulheres pensam em agir por si mesmas querem “mas seu planejamento de vida ainda inclui a antiga identidade feminina, o que faz com que sua vida realize no conflito de expectativas contraditórias como ter uma formação profissional e uma carreira ou adaptar-se ao ciclo familiar” (COUTINHO,1994,p.62). A autora assegura que o declínio do *pater familias* se deu a partir do crescimento de outras instituições e figuras “como o interesse e o apoio da família real que aqui se instalou deslocando o centro de poder, até então nas mãos dos senhores patriarcais, para essas novas figuras e instituições [...] ( ROCHA-COUTINHO, 1994,p.67). Mas como já explicitamos anteriormente, a protagonista Dôra opta por abandonar a carreira, preferindo, portanto, investir na relação amorosa com o Comandante, afeiçoando-se assim ao que rezava o sistema do patriarcado.

Anthony Giddens (1993, p.73) atesta que a postura das mulheres, quando vivenciam o amor de uma maneira romântica, é de se lançar a um estado de submissão ao espaço doméstico: “Muito frequentemente, os sonhos de amor romântico das mulheres têm conduzido a uma severa sujeição doméstica”. Assim, elas deixam o espaço público, naturalmente destinado aos homens, e se devotam ao lar com uma preocupação única de se tornarem uma esposa perfeita. A esse

respeito, Xavier (1998), discutindo essa relação entre casamento e constituição familiar no contexto do declínio da estrutura patriarcal, afirma:

O padrão marital burguês, baseado nas ideias tradicionais do homem protetor e provedor e, acima de tudo, no mito da felicidade conjugal através do amor, surge no Brasil em meados do século XIX, substituindo o casamento como vínculo político, econômico, articulado à procriação (XAVIER, 1988, p. 115).

Dôra assimila essa ideia descrita por Xavier ao transformar-se de mulher independente em dependente. Mostrando-se afeita aos afazeres domésticos, a protagonista se preocupa por desempenhar bem seu novo papel de esposa: esmera-se em deixar impecável o lar, aprender receitas culinárias para agradar ao marido e fazer-lhe companhia até quando ele estava em momentos de bebedeira. O encantamento com o casamento é tão grande que a protagonista fantasia sua realidade doméstica e prende-se a ela como condição necessária à obtenção da verdadeira felicidade:

Agora a minha cozinha parecia de casa de boneca com as suas painéis de alumínio pequeninas, só para nós dois, e o fogão de gás esmaltado como porcelana que eu trazia espelhando, e o mosaico do chão branco que nós mandamos botar com seus desenhos azuis (QUEIROZ, 1979, p. 184).

Ao adotar esse comportamento de servilismo, Dôra assenta a vida aos moldes da cultura patriarcal, aceitando as imposições que esse sistema convencionou para mulheres e homens, em que enclausuravam a mulher na interioridade do ambiente doméstico, mais precisamente na cozinha. Rocha-Coutinho (1994) assegura que nesse sistema “a autoridade do marido e o pai era reforçada e permaneceu social e juridicamente suprema e intocável durante todo o Brasil colônia, nos anos do Império e da República, perdurando quase até nossos dias” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.73). Entendemos que a personagem Dôra aceita as imposições do marido, mas não como uma penitência, há uma certa naturalidade dela em aceitar a imposição de ter que abandonar o emprego para dedicar-se ao lar, pois esse pensamento vigora no imaginário de muitas mulheres. Sobre esse assunto, Mary Del Priore (2009, p. 35) comenta:

O casal e a vida conjugal eram valorizados também pela repartição criteriosa de tarefas. Esta divisão de encargos no seio da vida doméstica e privada delimitava também os papéis sociais de gênero, e os moralistas do

período são os primeiros a pleitear uma função para a mulher no interior da vida privada.

Podemos perceber certa idealização amorosa de Dôra em relação ao Comandante, uma postura romantizada de donzela que encontra seu príncipe e por causa dele assujeita-se aos padrões de feminilidade, apregoados à época do contexto patriarcal. Del Priore (2009, p. 26), quando analisa a situação da mulher no Brasil colonial, afirma que a “[...] relação de poder já implícita no escravismo reproduzia-se nas relações mais íntimas entre marido e mulher”, pois, segundo a autora, condenava-se a mulher a uma existência escravizada a tarefas domésticas e a uma servidão sexual que resultasse na geração de filhos, assim a sociedade familiar com a qual sonhava a Igreja estaria reproduzida. Dôra vivenciou essa existência escravizada, da qual nos fala a autora, mas, nessa existência, o jugo sofrido pela personagem não possuía sentido de pena. Tanto que a morte do Comandante causa-lhe um profundo estado de tristeza. Para exteriorizar sua perda, ela adota o luto e retorna à fazenda para assumir o posto que fora de sua mãe:

[...] luto, ali, ainda era o passaporte da viúva; me garantia o direito de viver sozinha sem ninguém me perturbar em nada, de mandar e desmandar no meu pequeno condado – tão feio e tão decaído. O condado de Senhora! – sendo que agora a senhora era eu (QUEIROZ, 1979, p. 240).

Com essa fala, fecha-se o ciclo, a personagem voltara para assumir o posto que fora da mãe. Não desfrutando de iguais condições econômicas, nem físicas, resta a Dôra a sensação de vazio, de estar faltando sua melhor parte, pois a “[...] perda do objeto amado só pode ser vivida pelo sujeito como a subtração de um pedaço de si mesmo” (FERREIRA, 2004, p. 22). Nesse retorno, Dôra volta com a sensação de que lhe falta uma parte sua, a parte que fora com a morte de seu marido.

Ao regressar ao Sertão, podemos dizer que a personagem cumpriu sua missão como aprendiz nas vivências femininas. Adquiriu maturidade suficiente para assumir um relacionamento satisfatório, desfez-se de seus complexos de inferioridade, desenvolveu-se pessoal e profissionalmente. Agora a protagonista, já destituída de seus velhos preconceitos, retorna ao lar, de forma que o ponto de partida vira o ponto de chegada. Usando a expressão autoral de Rachel de Queiroz para descrever o fechamento cíclico na vida de Dôra, diríamos que: “a cobra mordeu

o rabo” (QUEIROZ, 1979, p. 236). Sobre a trajetória percorrida por algumas personagens de Rachel de Queiroz, dentre elas Dôra, Souza (2008) assegura que:

As protagonistas em análise 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 retorno ao ponto de partida (espaço privado), ocasião em que se apresentam transformadas, representando o processo de amadurecimento gradual por que passam as personagens em cada obra (SOUZA, 2008, p. 21).

O ciclo que a personagem percorre acaba trazendo-a ao ponto de partida: o sertão. Temos nesse percurso um ponto interessante na representação dos espaços *casa* e *rua* na obra de Rachel de Queiroz: a casa que deveria ser ponto de apoio e de aconchego inverte-se e é a rua mesmo que fez às vezes de ambiente acolhedor à personagem. Roberto da Matta contribui de maneira significativa para compreendermos esse dois espaços, que segundo esse autor, são mais que espaços geográficos, posto que extrapolam o plano físico e se constituem entidades morais, esferas de ação social, tornam-se, portanto, “categorias sociológicas” (DA MATTA, 1997, p. 14). Para compreendermos a trajetória das personagens estudadas nessa dissertação, fez-se necessário observar o que a rua e a casa representavam para elas. Percebemos que elas estavam melhor ambientadas na rua, posto que era lá que elas se autoafirmavam como mulheres independentes. Conceição precisava extrapolar o lar para exercer sua autonomia, Moura da casa, intitulada “Casa Forte”, decidia suas ações a serem reconhecidas na rua, assim sua atuação em casa se fazia em função de torna-la forte na rua e Dôra, segundo Souza (2008, p. 67) aprendera a viver no espaço estranho no qual foi lançada, assim: “[...] a rua autentica sua maturidade, mas não a desvincula de suas raízes”.

Por esse vínculo com o sertão, após sua travessia na rua, chega-se o momento de voltar ao lar, só que agora “feio” e “decaído”, posto que já não existia mais a matriarca Senhora para administrar. Essa volta, na compreensão de Xavier (1998), é algo positivo na vida da heroína, não se apresenta com nenhuma conotação de fracasso, pois: “[...] a ‘rua’ não foi fonte de desilusão, mas de vida e crescimento, ao contrário da ‘casa’ – esta sim vinculada à dor e ao desengano” (XAVIER, 1998, p. 38). O retorno ao sertão a leva agora ao período de passar pelo sofrimento da morte do Comandante, pois essa era a única morte que doía em Dôra. Já em relação à perda da mãe, ela sentia uma sensação de alívio,



[p]ois a mesma Senhora, que eu pensei que ia carregar comigo, encravada em mim pelos séculos dos séculos, nem precisou morrer para ir passando, foi morrendo para mim cada dia um pouco, e quando veio a notícia da morte de verdade quase dei um suspiro aliviada [...] (QUEIROZ, 1979, p. 5).

Pela citação, conhecemos que a personagem fez questão de aniquilar as lembranças ruins, mágoas e remorsos que havia dentro de si enquanto esteve no seu exílio no espaço urbano. Antes que houvesse a morte física de Senhora, Dôra já a havia “matado” dentro de si, afinal o apagamento da figura materna era uma das condições necessárias à libertação da personagem. Essa era uma das premissas para que a heroína pudesse vivenciar seu crescimento pessoal, desfrutar de sua liberdade de escolher como queria ou deveria viver. Constatado isso, cremos que quando ela volta ao Sertão, valia-lhe como consolação retornar às suas raízes, ao que era seu por direito. Integrar-se à sua terra, retornar ao seu ambiente e cuidar do que era seu, tudo isso apresentava-se como uma catarse de sua dor:

[...] ali era meu – e, acima de tudo, eu era dali. Não havia uma folha de mato que me fosse estranha, um bicho, um inseto, um passarinho, um peixe que me fosse estranho – e que me estranhasse. Os velhos caducando eram meus para zelar, aturar e acompanhar na hora da morte. As filhas das cunhãs velhas eram as minhas cunhãs novas. O povo me recebia como se não tivesse havido ausência, emendava um tempo com outro e os anos de separação eram esquecidos (QUEIROZ, 1979, p. 239).

Pela voz da heroína, percebemos a sensação de pertencimento ao ambiente sertanejo. Diante da perda da felicidade conjugal, resta-lhe o lar, embora decaído, como lugar de acolhimento, porque, como ela mesma afirmara, ali tudo era seu e nada mais a inferiorizaria nesse espaço que outrora se apresentava como lugar de aprisionamento, mas que agora ela poderia mandar e transitar. Se antes todas as decisões estiveram a cargo de Senhora, era chegado o tempo de Dôra tornar-se a “Sinhá Dona”, com poderes de decidir destinos e tomar decisões e “[...] sem ela atravancando a casa e me tomando a entrada de todas as portas – sem ela – lá é que era o meu lugar” (QUEIROZ, 1979, p. 239).

Pelo que expusemos, constatamos que Dôra vai adquirindo comportamento semelhante ao da mãe, tentando tornar-se forte para viver a sua viuvez e organizar a vida, ou o que restou dela. Endurecendo-se na “couraça” do seu vestido preto, adotado espontaneamente para externar seu sentimento de perda

do Comandante, ela vai retomando o posto que fora de Senhora. No desfecho das buscas ou fugas, restava-lhe a labuta com a fazenda e o desejo de assemelhar-se à mãe para resolver os problemas daquele que era seu verdadeiro lugar.

Nas observações feitas, constatamos que a personagem vivenciou, através do casamento com o Comandante, o verso e o reverso do sistema patriarcal, pois ao passo que subverte as ideologias propagadas pelos discursos centrados na “lei do pai” também reduplica ensinamentos desse sistema. Podemos citar dois comportamentos de Dôra para evidenciarmos essa afirmação: o primeiro é a decisão de abrir mão de seu crescimento profissional para se limitar a ser apenas esposa. Temos nessa postura uma reduplicação dos ideais da cultura patriarcal, pois o papel destinado à mulher nesse sistema a enclausurava no ambiente doméstico através de uma existência coisificada: a mulher só existiria pelo homem e para o homem, não lhe sendo possível nenhum tipo de atuação fora do domínio do lar. E esse foi o padrão escolhido por Dôra para continuar seu relacionamento com o Comandante.

Poder desfrutar da sexualidade dentro de uma união não oficializada e sem fins de gerar filhos é o segundo comportamento da personagem que usaremos como exemplo para demonstrar sua postura de subversão aos padrões do patriarcado. Ao adotar essa conduta, Dôra pôde romper com os ensinamentos tradicionalmente propagados e experimentar uma união sem estar sujeita a determinações sociais que limitassem a obtenção do prazer sexual gerado pelos amantes ou que a colocasse à serviço da maternidade.

Como sabemos, os discursos sociais na cultura patriarcal, além de validar o domínio do masculino sobre o feminino, incutiam no imaginário coletivo crenças que justificavam um corpo feminino a serviço do prazer masculino e com função de aumentar a descendência familiar, pois “[a]penas como mãe, a mulher revelaria um corpo e uma alma saudáveis, sendo sua missão atender ao projeto fisiológico moral dos médicos e à perspectiva sacramental da Igreja” (DEL PRIORE, 2009, p. 27). Somente “vazia de prazeres físicos” a mulher poderia se adequar ao que lhe era conveniente determinado dentro dos ditames do patriarcado.

Del Priore (2009), ao discutir a condição da mulher na vigência do Brasil colônia, assegura que sempre fora uma preocupação dos médicos e da Igreja limitar a sexualidade feminina a fins meramente reprodutivos porque só pela maternidade a mulher assumiria seu papel de “cooperar no ato da criação”. Sendo assim, as mulheres que não tivessem a capacidade de gerar filhos seriam mal vistas, pois só

apagando todas as marcas da carnalidade e animalidade do ato sexual, através da concepção, o coito seria vestido de pureza. Por essa concepção, o casamento e a maternidade são as vias de purificação do corpo feminino. Atendendo a essas ordens, a mulher poderia desfrutar de uma condição elevada na sociedade, caso contrário, seria considerada pervertida.

Dando continuidade às investigações do comportamento das personagens rachelianas, analisaremos, no capítulo seguinte, a atuação da personagem Maria Moura com pretensões de descobrir posturas que possam exemplificar sua maneira de (in) subordinar-se ao que se esperava de comportamento feminino.

## 5 CAPÍTULO IV – OS (DES) CAMINHOS DO FEMININO EM *MEMORIAL DE MARIA MOURA*

Rachel de Queiroz apresenta em *Memorial de Maria Moura* (2010) uma narrativa cujo protagonismo principal centra-se na figura de Maria Moura, mulher-guerreira que, apresentando um comportamento transgressor, subverte os códigos morais, modelos esperados para uma mulher no contexto do patriarcado e até mesmo exigidos pelas leis. Por tal postura, a personagem torna-se uma figura emblemática para os estudos sobre o feminino na literatura porque rompe com padrões preestabelecidos para a forma de agir de uma mulher.

Seduzir o caboclo Jardimino para que assassinasse Liberato e atear fogo à própria casa são só duas das muitas atitudes ousadas tão comuns na vida de Maria Moura. O próprio ato de incendiar sua casa já nos mostra a ousadia dessa personagem que se nega a entregar pacificamente seu local de morada aos primos e resolve fugir, lançando-se numa vida de errâncias em busca de se apossar da Serra dos Padres, terra que fora de seu avô e que agora lhe surgia como possibilidade para construir seu legado de poder. Vale mencionar que a obtenção do poder realizada da personagem se dá por meios ilícitos, mas a vivência de marginalidades não a incomodava, pelo contrário, numa completa ausência de crise de consciência, ela usava dos meios que fossem necessários para tornar-se proprietária de gado, ouro e terra e se fazer respeitar pelas pessoas.

Desse modo, a fuga, para a personagem, não representava uma atitude de covardia; na verdade, essa era uma artimanha que fazia parte do seu engenhoso plano de tornar-se poderosa e livre. Como ela lutava contra as imposições que se apresentavam à mulher, libertar-se da submissão dos sujeitos masculinos seria uma primeira condição que a impulsionaria na busca de suas conquistas materiais. Moura pôde exercer atividades, ter padrões de comportamentos que as outras personagens rachelianas jamais ousariam. Lourdinha Leite Barbosa (2011) fala das atitudes de Moura como uma espécie de desforra das heroínas anteriores criadas por Rachel de Queiroz. Para esta autora:

Seu desempenho como mulher guerreira, no comando de si mesma e de seu bando, revela sua independência, a não concessão à moral religiosa e econômica da época, numa flagrante desforra das derrotas sofridas pelas

protagonistas anteriores em seu processo de individuação (BARBOSA, 2011, p. 108).

As ações de Moura na narrativa apresentam-se sempre contrárias à fragilidade ou passividade, geralmente associadas ao comportamento das mulheres. Quando fica órfã de pai e mãe, não sucumbe ao destino de deixar-se governar pela sordidez de seu padrasto Liberato. Nesse tempo de adversidades é que lhe nasce a capacidade para pensar estratégias necessárias à conquista de sua autonomia enquanto mulher, que trazia o desejo de comandar a si e aos outros.

Diante do que apontamos e do que vamos tratar, entendemos que Maria Moura percorre uma trajetória inversa ao que é esperado para o feminino, por isso falamos em “(des)caminhos do feminino”, pois o “caminho” que o feminino deveria percorrer no contexto da cultura patriarcal seria o casamento e a maternidade e essa personagem opta por ter uma vida independente da presença de um homem que lhe pudesse ditar seu destino, subvertendo, pois, as convenções arraigadas nos discursos sociais.

O incesto é uma das primeiras transgressões que Maria Moura comete. Por nutrir certa rivalidade com a mãe, ela não vê nenhum problema em permitir os assédios de Liberato:

E eu só sei que nem cheguei bem a ter remorso. Parecia tudo até natural. Durante o dia não transparecia nada, [...]. O que se passava à noite era uma espécie de mistério; como as coisas que a gente faz sonhando e não tem culpa (QUEIROZ, 2010, p. 23).

Percebemos na fala da personagem uma justificativa para explicar o porquê de ela dividir com o padrasto o mesmo leito que fora da mãe. Não enxergando nenhum tipo de erro, ela permite os “adiantamentos” de Liberato até descobrir que ele fora o assassino de sua mãe. Temendo também ser assassinada, visto que Liberato não escondia o desejo de se apoderar das terras, Maria Moura arquiteta o assassinato do padrasto.

Para conseguir seu intento, usa de estratégias de conquista e consegue que Jardimino, acreditando ser o padrasto o único entrave à união dos dois, acabe com a vida de Liberato. No planejamento dessa morte, Maria Moura, astuciosamente, dispõe do jogo da sedução. Como ela mesma afirmara, o fato de ter

aprendido com Liberato como lidar com homem, facilitou-lhe a farsa da pretensa atração pelo caboclo Jardimino:

E eu não tinha mais nada da mocinha boba do tempo de Mãe. Sabia muito bem o que um homem quer da gente – mesmo sendo um caboclo como o Jardimino.

Logo na primeira ocasião em que pude falar sozinha com ele – era de noite, nós dois sentados no parapeito baixo do alpendre, provoquei Jardimino a tomar algumas liberdades comigo. O Liberato tinha ido à vila, beber e jogar com os parceiros, como fazia sempre. Botei a minha mão em cima da mão de Jardimino, e ele logo virou a mão dele e apertou a minha (QUEIROZ, 2010, p. 27-28).

O fragmento transcrito evidencia o quanto Maria Moura sabia fazer uso de seu corpo para obter benefícios, o quanto essa personagem planejava suas ações dispondo de meio e maneiras bem planejadas, teatralizando situações e assumindo posturas, conforme Barbosa (2011), típicas do sexo masculino. Ao discutir essa atuação de Moura, Barbosa (2011) chama a atenção para a postura de inversão de papéis que a personagem comete nesse jogo de conquista, pois “[a]rdilosamente, ela envolve o caboclo, fingindo-se de apaixonada e prometendo-lhe casamento, numa total inversão dos papéis tradicionais, pois, costumeiramente é o homem que promete casamento à mulher” (BARBOSA, 2011, p. 44).

Ocorre uma conquista maquinalmente encenada cujo desfecho culmina com o aniquilamento do caboclo. Com esse jogo de provocação, Maria Moura livra-se de Liberato, seu primeiro desafeto. Mas restava-lhe livrar-se de Jardimino, que já andava bastante entusiasmado para oficializar a união do casal. Assim, a personagem planeja uma segunda morte: pede que ele a visite à noite e diz a João Rufo, fiel empregado da fazenda, que alguém estava tentando entrar no quarto dela durante a noite. Quando Rufo fica de tocaia, para proteger a honra de sua patroa, assassina Jardimino, que chegava ao quarto de Moura achando que teria ali um encontro amoroso às escondidas. De acordo com Barbosa (2011, p. 44): “[t]odos os crimes arquitetados por Maria Moura resultam da ultrapassagem de obstáculos que se interpõem entre ela e seus objetivos. Quando não é possível removê-los pacificamente, ela manda exterminá-los”.

Assim, a personagem consegue justificar suas sentenças de morte, acreditando serem elas uma espécie de legítima defesa: “Morte que já fiz foi em caso extremo, era sempre ou eles, ou eu” (QUEIROZ, 2010, p. 25). Com esse

pensamento, Moura se desculpa de sua ação criminal e toca a vida em frente sem a presença de dois homens que atravancariam seus planos de vida.

Em total desacordo com o que seria designado como destino para uma órfã, Maria Moura se inicia em busca de se autorrealizar. O estar sozinha no mundo não a fez sucumbir a uma vida infeliz, pelo contrário, imbuída pelo sonho da conquista de ser grande, ruma com seu bando em busca dos bens que lhe trariam felicidade, pois, na concepção da personagem, tornar-se grande e poderosa seriam as condições fundamentais de sua existência:

Eu queria ter força. Eu queria ter fama. Eu queria me vingar. Eu queria que muita gente soubesse quem era Maria Moura. Sentia que, dentro da mulher que eu era hoje, não havia mais lugar para a menina sem maldade, que só fazia o que a mãe mandasse ou o pai permitisse (QUEIROZ, 2010, p. 120).

O desejo de grandeza a inquietava tanto que a orfandade acaba por aguçar-lhe a capacidade de planejar seu novo destino. Analisando as consequências da perda dos pais na vida de Maria Moura, Barbosa (2011, p. 29) afirma que:

A orfandade, ainda que de um modo doloroso, ofereceu-lhe a possibilidade de romper as amarras que a prendiam ao povoado de Vargem da Cruz. A falta de mãe, ao invés de enfraquecê-la, aguça-lhe a determinação de encontrar meios de sobreviver e de, posteriormente, conquistar a fama e o reconhecimento.

Ainda de acordo com Barbosa (2011), a orfandade é um “elemento propulsor”, contribuindo para que as personagens de Rachel de Queiroz tenham maior autonomia na escolha de seus próprios caminhos. De certa forma, esse estado proporciona-lhes algo positivo, posto que sozinhas aprendem pela dor a traçar seus planos de vida e ir em busca de concretizá-los. Maria Moura sentencia o novo rumo a ser dado ao seu modo de viver: “Agora eu estava livre de tudo, sem casa, sem dono, sem família e daí? Pelo menos ninguém me botava o pé no pescoço [...]” (QUEIROZ, 2010, p. 121).

Com a morte de Liberato, Maria Moura livra-se da condição de “tutelada” e com a morte de Jardimino, desobriga-se de casar com alguém por quem sequer sentira atração. Sendo assim, adquirida a liberdade de agir como bem entendesse, ela modifica sua aparência e transforma a sinhazinha em uma guerreira que mais parecia um homem: “[...] puxei o meu cabelo que me descia pelas costas feito uma

trança grossa; encostei o lado cego da faca na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço” (QUEIROZ, 2010, p. 83).

A ação de cortar os longos cabelos com a faca, vestir-se com roupas masculinas e montar a cavalo escanchada já denotam o quanto Maria Moura deseja esconder sua feminilidade. Afinal, para lançar-se fora do espaço doméstico, ela precisava que seus “cabras” esquecessem que o comando do bando estava nas mãos de uma mulher. Ao adotar esse comportamento, podemos dizer que a personagem confirma a visão androcêntrica aceita pela sociedade, que legitima o poder culturalmente dado ao sexo masculino. Segundo Pierre Bourdieu (2009, p. 44),

A visão androcêntrica é assim continuamente legitimada pelas próprias práticas que ela determina: pelo fato de suas disposições resultarem de incorporação do preconceito desfavorável contra o feminino, instituído na ordem das coisas, as mulheres não podem senão confirmar seguidamente tal preconceito.

Percebemos que Maria Moura nutre um conceito prévio em relação ao fato de que uma mulher não despertaria respeito no bando. Para seus homens obedecerem às suas ordens, assujeitarem-se ao seu comando, havia necessidade de uma masculinização e ela a incorpora utilizando-se, para isso, de vestimentas que foram de seu pai e de modos que descaracterizavam sua feminilidade:

[...] vou prevenir a vocês: comigo é capaz de ser pior do que com cabo e sargento. Têm que obedecer de olhos fechados. Têm que se esquecer de que eu sou mulher – para isso mesmo estou usando essas calças de homem” (QUEIROZ, 2010, p. 82).

Para passar uma imagem de liderança, a protagonista procura sempre ocultar seu lado feminino. Pode-se dizer que ela o nega em nome de seu poder como guerreira, por isso as características femininas, concebidas como sinônimo de fragilidade, deveriam ser apagadas na sua vivência. Essa atitude ilustra o quanto a protagonista confirma a visão androcêntrica, sobre a qual Bourdieu (2009) nos fala o seguinte:

Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder e que são produto da incorporação dessas relações de poder e que



se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica (BOURDIEU, 2009, p. 45).

Quando as próprias mulheres assimilam esses discursos de legitimação do poder masculino, cumprem o que Bourdieu (2009) chama de “paradoxo da doxa”. Para o autor, é espantoso observar o quanto na sociedade já se convencionou o domínio de um sexo sobre o outro, e as mulheres mesmas são cúmplices ao aceitarem como natural algo que foi culturalmente criado:

[...] quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão (BOURDIEU, 2009, p. 22).

Nessa propagação de poder de um sexo sobre o outro, o padrão masculino é aceito e reconhecido tanto pelos homens, quanto pelas mulheres como regente nas práticas sociais.

Essa superiorização do sexo masculino é apregoada desde tempos remotos. Segundo Márcia Siqueira de Andrade (2004), desde a antiguidade clássica, houve a inferiorização do sexo feminino. A autora cita que Aristóteles, filósofo influenciador do pensamento no Ocidente, já concebia a mulher como um ser inferior. Ela nos fala ainda que Rousseau (1712-1778) também atribuía à mulher essa mesma desvalorização, concebendo-a como um ser que complementaria o homem. Esse autor concebia a vida doméstica e maternal como sendo a naturalização para o sexo feminino. Seguindo essa mesma trilha, avaliando a situação da mulher na conjuntura social, Andrade (2004, p. 207) afirma que:

Desde a cultura greco-romana, a condição do feminino é representada como passiva e inferior, tomando como parâmetro o padrão anatômico, fisiológico e psicológico masculino. Toda a carga histórica de valores e comportamentos diferenciados e discriminatórios entre homens e mulheres fundou o que se convencionou chamar *relações de gênero*, constituídas e perpetuadas social e economicamente e determinadas pela cultura e pela história.

Já Judith Butler (2010, p. 16) adverte que “[...] o poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como caminho para ir além dela”. Sendo assim, o feminino, durante muito tempo, não se insurgiu contra o que lhe fora passado através dos discursos sociais; pelo contrário, reafirmou esses

discursos, confirmando o pensamento da dominação masculina. De acordo com Butler (2010):

A dominação ocorre por meio de uma linguagem que, em sua ação social plástica, cria uma ontologia artificial de segunda ordem, uma ilusão de diferença e disparidade, e conseqüentemente, uma hierarquia que se *transforma* em realidade social (BUTLER, 2010, p. 171).

Ainda de acordo com o pensamento de Butler (2010), a assimetria da linguagem não deve ser vista como natural. Tomar o masculino como “universal” e o feminino como “particular” não decorre da natureza do homem e da mulher. Eles são, antes de tudo, seres humanos que a linguagem hierarquizou num processo de dominados e dominantes. Quando os dominados reconhecem a dominação como um processo natural, confirmam a relação de submissão e seus atos estão em conformidade com o pensamento pautado nas diferenças como justificadores da supremacia do masculino sobre o feminino.

Desde a infância, Maria Moura já apresentava postura masculinizada. Ela mesma tem consciência de que o comportamento padrão para uma mulher lhe era estranho: “Quando menina, ainda, saía pela mata com os moleques, matando passarinho de baladeira, pescando piaba no açudinho, usando como puçá o pano da saia” (QUEIROZ, 2010, p. 63). Quando adulta, ela incorpora o processo de perda da feminilidade como um pré-requisito para adquirir poder. Esse poder é associado à masculinidade, porque para ser chefe de um bando, a imagem de uma mulher frágil não despertaria respeito em seus comandados. É assim que, segundo Xavier (1998, p. 39), Maria Moura “[...] recusa o destino imposto à mulher pela sociedade. Assumindo os padrões comportamentais masculinos, corta o cabelo, modifica seu visual e dá início a uma existência de aventuras, de marginalidades e de crimes”.

Desse modo, é possível dizer que Maria Moura tinha consciência de que o poder material só lhe chegaria através de riquezas e o poder “social” através da aceitação de sua fama pelo povo. Como sua existência gira em torno da obtenção do poder, ela parte em busca dele:

Eu sentia (e sinto ainda) que não nasci pra coisa pequena. Quero ser gente. Quero falar com os grandes de igual para igual. Quero ter riqueza! A minha casa, o meu gado, as minhas terras largas, a minha cabroeira me garantindo (QUEIROZ, 2010, p. 124).

Porém, é válido ressaltar que as formas usadas pela personagem para empoderar-se tiveram como marca a ilegalidade. Sendo assim, no romance em questão, o feminino adquire poder, mas o faz com atitudes marginais, numa espécie de dupla subversão – além de subverter os padrões comportamentais femininos, ela subverte leis e códigos morais. Considerando essa postura, Barbosa (2011, p. 44) comenta que “Maria Moura busca realizar-se através de poder econômico e, para conseguir seu intento, não hesita em manipular quaisquer pessoas e empregar quaisquer meios”.

Ciente de que o poder aos ricos é dado através do ouro, possuí-lo torna-se o motivo maior da existência dessa protagonista, pois segundo ela mesma afirma: “Mas eu sabia que é ouro que dá poder aos ricos; com o ouro se compra terra, gado, armamento, com o ouro se compra boa vontade, até amizade, com o ouro se paga missa, se faz igreja” (QUEIROZ, 2010, p. 267). Maria Moura desejava ter força, fama, queria ser conhecida e reconhecida por muita gente. Esse desejo criou nela a obstinação em busca do poder. Por isso intenta chegar à Serra dos Padres, onde, de acordo com Xavier (1998, p. 40), “[...] manda construir a Casa Forte e se estabelece como dona absoluta, cujo poder é enfaticamente reconhecido por todos”.

Na busca da personagem pelo reconhecimento das pessoas, os bens materiais se apresentam como extremamente importantes. Por ela ter sido filha de fazendeiro, cresceu valorizando o poderio que o gado e a terra proporcionam a quem os possui. Por isso ela valorizava tanto a Serra dos Padres, por saber que lá seria a legítima dona das terras e poderia construir seu universo protetor. Xavier (1998, p. 34), analisando alguns aspectos na literatura produzida por Rachel de Queiroz, afirma que:

A casa, na ficção de Rachel, inclui a terra, constituindo um patrimônio sólido e seguro. Por isso, a personagem do *Memorial de Maria Moura* investe a própria vida na conquista da sesmaria da Serra dos Padres, aí construindo a Casa Forte.

De fato, a construção da casa proporciona à Moura uma sensação de segurança. E, além dessa função, também se torna sua Fortaleza, que a fazia, dentro de suas próprias leis, (re)conhecida como uma pessoa de muito poder, conforme fala da personagem: “Dizia o povo que a Dona da Casa Forte não carece

de cadeia nem de delegado. Lá mesmo ela julga e dá sentença: eu gostava dessa fama, me sentia forte com o povo tendo medo de mim” (QUEIROZ, 2010, p. 339).

A “aquisição” de terras, gado e ouro vai lhe proporcionando respeito, tornando-a poderosa. As atitudes beligerantes lhe fazem temida e ela se afeiçoa a isso. Assim, a “Sinhazinha do Limoeiro” (QUEIROZ, 2010, p.83) se transforma numa mulher que, na busca pelo poder e pela fama, encontra justificativas para todos os seus atos marginais.

Outro (des)caminho que encontramos no comportamento de Maria Moura é a forma como ela dispõe de seu corpo e de sua sexualidade, posto que desfruta de uma liberdade incomum ao sexo feminino quando o assunto é busca pelo prazer. Ao analisarmos a postura de Maria Moura em relação a seu parceiro Duarte, percebemos uma inversão nos papéis masculino e feminino aceitos pela moral tradicional, pois em vez de o domínio do relacionamento ser posto na mão do homem, é o feminino quem o detém, decidindo sobre quando os encontros amorosos devem acontecer. Esse comportamento não convencional da personagem se apresenta como um aspecto de subversão. O excerto citado abaixo deixa claro que mais uma vez Maria Moura apresenta-se com características incomuns às mulheres:

Duarte e eu, continuava com nossa amizade encoberta. O nosso costume era eu dar o sinal, na hora da ceia, apertando a mão ou o ombro dele, quando achava que a noite ia consentir. Para ser franca só lhe dava o sinal quando sentia saudade; eu não queria assumir obrigação na cama como se fosse casada (QUEIROZ, 2010, p. 348).

Esse é um dos pontos em que a transgressão de Maria Moura acontece, pois contrariando o comportamento de passividade esperado pelo sexo feminino, ela inverte o que é considerado paradigma na relação sexual e assume o papel, tradicionalmente, esperado dos homens. Em *A história da sexualidade*, Michel Foucault (1984) comenta sobre esse padrão comportamental:

Mas é preciso sublinhar que, na prática dos prazeres sexuais, distingue-se claramente dois polos, como também podem ser distinguidos na função gerativa; são dois valores de posição – a do sujeito e do objeto, a do agente e a do paciente: como diz Aristóteles, ‘a fêmea enquanto fêmea é de fato um elemento passivo e o macho, enquanto macho, um elemento ativo’ (FOUCAULT, 1984, p. 59).

Por ser Maria Moura a detentora desse poder de decisão sobre quando os encontros aconteceriam, ela assume o comportamento que deveria ser do homem, contrariando assim o padrão feminino de passividade na relação amorosa. Logo, ela se torna o sujeito na relação sexual e Duarte, o objeto. Quando se relaciona com seu primo bastardo, percebemos que Maria Moura sempre dispõe de seu corpo numa relação de superioridade. A narrativa destaca que a protagonista buscou sempre disciplinar seus desejos para que pudesse manter o domínio nesse relacionamento. Valendo-nos de Foucault para entender o comportamento dessa protagonista de Rachel de Queiroz, compreendemos que a

[...] virtude na ordem dos prazeres não é concebida como um estado de integridade, mas como uma relação de dominação, uma relação de domínio. [...] ‘Dominar os desejos e os prazeres’, exercer poder sobre eles, comandá-los (FOUCAULT, 1984, p. 87).

Podemos dizer que Maria Moura, nesse relacionamento, possui a virtude do domínio dos desejos sexuais. Enxergando Duarte como um homem inferior, por ser bastardo, não era difícil para ela manter sua superioridade. Desse modo, ela consegue manter com ele um relacionamento estritamente sexual, sem intenção de casamento. Nossa afirmativa se justifica porque, quando Cirino surge na vida de Moura, a relação amorosa se inverte e ela já não detém o poder de decisão, pois esse amante apresenta um comportamento ativo e ele mesmo vai ao encontro dela quando lhe dá vontade, não espera que lhe seja dada a permissão, pela qual Duarte aguardava. Nessa relação com Cirino, a vontade de tornar-se esposa também acomete a personagem.

Com Cirino, Maria Moura não consegue manter o domínio do relacionamento, pois o sentimento que nutria por ele era tão intenso que a fazia perder o controle dos desejos sexuais, como podemos observar na seguinte fala: “Ai, loucura, loucura, de quem tem paixão. Quem quer bem e não tem segurança, só tem medo. E o que eu sabia, de certeza verdadeira, é que aquilo que me acontecia era mais forte do que eu. Nas mãos de Cirino eu não me governava” (QUEIROZ, 2010, p. 395).

Ao relacionar-se com Duarte, ela consegue a posição de mando, de sujeito. Maria Moura sentia um desejo fisiológico, de “necessidade” de estar com um homem, porque esse desejo já lhe fora desperto desde o tempo de Liberato. O outro

parceiro a fazia de objeto, ele se assenhorava de seu corpo sem necessidade de pedir permissão, tomava-o de súbito, ela permitia e isso lhe causava um prazer, até então não experimentado. Assim, a personagem não encontrava mais forças para sustentar a imagem de mulher que comanda nem mesmo sua sexualidade.

Em ambos os relacionamentos, Maria Moura detém uma postura de permissividade da sexualidade sem culpas. Ela assume sua libido como algo natural às mulheres poderosas, que dissociavam atividade sexual de finalidades matrimoniais ou reprodutivas. Anthony Giddens (1993, p. 49), ao discutir a relação entre “casamento, sexualidade e amor romântico” assevera que:

A liberdade sexual acompanha o poder e é uma expressão do poder; em certas épocas e locais, nas camadas aristocráticas, as mulheres eram suficientemente liberadas das exigências da reprodução e do trabalho rotineiro para poderem buscar o seu prazer sexual independente. Evidentemente, isso jamais esteve associado ao casamento.

Somente a condição financeira favorável de Maria Moura poderia permitir a ela se utilizar de seu corpo para fins prazerosos, sem correr o risco de perder o respeito de seus parceiros. Embora os encontros acontecessem às escondidas, para evitar falatórios na Casa Forte, ela nunca deixou de desfrutar de sua sexualidade em nome de uma imagem moral de pureza.

Todas as vezes que a personagem sentiu desejos sexuais os satisfaz porque, afinal, a personagem sentira, desde cedo, “fogo por homem”: “Eu sonhava com um homem – não sei que homem eu queria, mas sabia que tinha que ser um homem. Algum dia” (QUEIROZ, 2010, p. 121). Mas esse fogo foi capaz de modificar as atitudes de Maria Moura, pois os desejos que ela sentia enfraqueceram seu jeito “durão”. Sendo assim, justifica-se o fato de o enredo da obra falar de duas Mouras: “a Moura de antes”, chefe de bando, valente, de atitudes masculinizadas; e “a Moura nova”, passional, de comportamento romantizado, desejosa por se deixar governar pela paixão que sente por Cirino.

Esse novo momento que a personagem vivencia é consequência da perda do autodomínio que esse envolvimento amoroso vai lhe causando. A Maria Moura guerreira tem o poder nas mãos, tem a fama de forte que causa medo às pessoas, usurpa direitos legais de julgar e dar sentença, torna-se, ela mesma, a própria lei.

Mas a obtenção desse poder não a realiza plenamente, pois existe uma porção inerente ao humano que reclama outros prazeres. Ela sentia falta de ter um homem, seu lado feminino tinha outros anseios, incompatíveis com sua vida de comando: “Eu gostava de comandar: onde eu estou, quero o primeiro lugar. [...] Mas por outro lado, também queria ter um homem me exigindo, me seguindo com os olhos cobiçosos, como se eu fosse coisa dele” (QUEIROZ, 2010, p. 203). E foram esses anseios de mulher que a fizeram “baixar a guarda” em relação a Cirino, homem branco e bonito, a quem ela deveria proteger na Casa Forte.

Essa paixão a modificou e com isso seus sentimentos passionais vão enfraquecendo a dureza da guerreira. Desse modo, à medida que ela ia se apegando ao novo hóspede da fazenda, ia se fragilizando, perdendo a força de guerreira acostumada a ter o domínio das situações e das pessoas em suas mãos: “Eu chegava a pensar às vezes em entregar o que era meu a ele – a casa, a fazenda, os homens, o comando de tudo, ficar sendo só a mulher dele [...]” (QUEIROZ, 2010, p. 394). Ela sente vontade de se entregar a esse amor de forma absoluta, a ponto de deixar que Cirino administrasse seus bens e lhe fosse possível passar a ser apenas esposa.

Os anseios da Maria Moura mulher parecem inconciliáveis com os da Maria Moura guerreira. E numa constante tensão, ela se vê incapaz de conciliar vida amorosa e poder de comando. Por vezes, os anseios femininos de ter um dono, casar-se, render-se aos sentimentos passionais a dominam. Susan R. Bordo (1997, p. 20), analisando a situação de que “o corpo dócil” pode solapar anseios, afirma que:

Nossos princípios políticos, conscientes, nossos engajamentos sociais, nossos esforços de mudanças podem ser solapados e traídos pela vida de nossos corpos – não o corpo instinto e desejante concebido por Platão, Santo Agostinho e Freud, mas o corpo dócil e regulado colocado a serviço das normas da vida cultural e habituado às mesmas.

Instala-se, portanto, o dilema da impossibilidade de se conciliar “as duas Mouras”, já que a personagem nutria certos desejos enquanto mulher, desejos cristalizados culturalmente como sendo o paradigma do feminino, tais como o casamento como destino natural, o corpo a serviço do homem, a doação abnegada de um ser que devota a vida ao outro, numa entrega absoluta, tornando-se esposa.

Beauvoir (1967, p. 66) fala da nova condição que uma jovem adquire quando se torna esposa: “Ela se libertará do lar paterno, do domínio materno e abrirá o futuro para si, não através de uma conquista ativa e sim entregando-se, passiva e dócil, nas mãos de um novo senhor”. Para muitas mulheres, o casamento é o destino natural, elas o esperam com resignação e, por vezes, até com certa ansiedade ou porque estão apaixonadas e desejam viver esse sentimento de forma intensa ou porque desejam sair do domínio paterno. Analisando essa cultura de uma jovem “sonhar sua futura passividade”, Beauvoir (1967, p. 67), em seu livro *O segundo sexo*, afirma que

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e o que ela própria o encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido – em certos casos, de um protetor – é para ela o mais importante dos empreendimentos.

O amor que Maria Moura sentia por Cirino fez com que ela considerasse a hipótese do casamento dando continuidade ao que era natural para uma mulher, sobretudo órfã. Agindo assim, todo o seu poder de comando seria trocado pela sensação de tornar-se comandada por um homem. Com esse comportamento, Maria Moura experencia, além dessa necessidade de casar-se, o amor passiona do qual nos fala Giddens (1993, p. 48)

O amor apaixonado é especificamente perturbador das relações pessoais, em um sentido semelhante ao do carisma; arranca o indivíduo das atividades mundanas e gera uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios.

Percebemos em Maria Moura essa propensão quando intenta entregar seus bens ao amado para que ele cuidasse em administrá-los, enquanto ela docilmente assumiria apenas o papel de sua amante. A intensidade amorosa de Moura era tanta que ela vislumbra a hipótese de anular todo o seu poderio e sua subjetividade para tornar-se comandada na relação conjugal. Mas ela logo percebeu que era sua posição de poder que a tornava atraente, se ela passasse a ser apenas esposa, Cirino não mais a admiraria: “Se eu largar os meus modos, se eu perder a minha fama e o meu comando, ele logo se abusa de mim e sai atrás de outra” (QUEIROZ, 2010, p. 395).



Contudo, a traição de Cirino, ao assassinar um homem que estava sob a proteção dela, surge como desfecho para o conflito interior da personagem. Não fora isso, talvez ela tivesse mesmo lhe entregue a administração dos bens e, num comportamento romantizado, passasse também a ser “coisa dele”. Entretanto, ao descobrir a traição do amado, a guerreira é acometida por um sentimento de vingança:

Eu tenho é que dar um castigo completo, para todo mundo ficar sabendo, no sertão: que ninguém trai Maria Moura sem pagar depois. E pagar caro. E nesse momento enfrentei pela primeira vez o pior: ele tem que pagar com a vida. De modo que me vejo na situação que começou com a morte de Liberato: ou é ele, ou sou eu (QUEIROZ, 2010, p. 425).

Castigá-lo não foi nada fácil. A paixão a fazia fraquejar, de forma que só conseguiu encará-lo estando com arma de fogo na mão: “Eu consegui olhar bem dentro dos olhos dele, com a garrucha ainda colada ao corpo, para me dar firmeza à mão trêmula” (QUEIROZ, 2010, p. 465). Não fosse o uso da arma de fogo, Maria Moura teria, em nome da paixão que sentia por Cirino, fraquejado. Analisando esse comportamento da personagem, Xavier (1998, p. 41) assevera que: “[...] a garrucha, símbolo fálico, lhe dá firmeza necessária para superar sua carência afetiva e realizar o projeto de morte”.

Mais uma vez Maria Moura confirma seu comportamento masculino e, se lhe faltaram forças para atuar como uma guerreira, restou-lhe buscar uma arma para lhe mascarar a fraqueza gerada pelos sentimentos de mulher. Xavier (1998), avaliando esse episódio do assassinato do amante de Moura, comenta que Rachel de Queiroz baseou-se em fatos reais ocorridos com a rainha da Inglaterra que mandou executar, por motivos de traição, seu preferido, o conde Essex: “Distantes no tempo e no espaço, a rainha de Inglaterra e Dona Moura vivem o drama da condição feminina, sem poder conciliar realização pessoal e vida afetiva” (XAVIER, 1998, p. 41-42).

A fraqueza ocasionada pelo envolvimento passional foi vencida, a guerreira triunfou e o amado pagou com a vida o preço por trair uma mulher que aprendeu pela dor da perda dos pais a ir em busca de seus objetivos, exterminando qualquer um que se impusesse contra essa procura. Tornar-se respeitada era um de seus maiores desejos; portanto, Maria Moura não poderia ter agido diferente em

relação à traição de Cirino, pois se assim o fizesse, estaria arruinando sua imagem de mulher forte.

Para Barbosa (2011, p. 52), nesse episódio, “A subjetividade deve ser sacrificada em função do heroísmo. O orgulho da protagonista e a ordem da comunidade foram abalados e o equilíbrio só será retomado com a morte do traidor”. Embora mandar matá-lo tenha lhe causado uma profunda tristeza, não restava outra opção à Maria Moura, acostumada a ter a subserviência e obediência de seus comandados. A ordem usada pela guerreira no comando dos jagunços também se estendia a seus parceiros amorosos: “Têm que me obedecer de olhos fechados” (QUEIROZ, 2010, p. 82). Cirino desobedeceu e pagou com a própria vida. Nessa relação amorosa, Maria Moura cumpriu o que sentenciava ao bando: “Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender” (QUEIROZ, 2010, p. 83).

Diante do que discutimos até aqui, podemos considerar Maria Moura como uma configuração transgressora dos valores impostos ao feminino. Ela age sempre de acordo com seus próprios códigos, faz suas leis, sentenciando destinos morais, ora aos outros ora a si mesma. Para a personagem, o desejo de tornar-se esposa é vivido de uma maneira relativa, já que ela o deseja ao se apaixonar por Cirino e sente aversão ao enlace quando os prováveis parceiros foram Jardimino e Duarte.

Souza (2008, p. 56) acredita que as personagens de Rachel de Queiroz, ao abrirem mão de “[...] determinados sentimentos de integração social, tais como o casamento e a maternidade [...]”, podem desfrutar do sentimento de “vitória pessoal”, alcançado através da maturidade que se adquire em sua trajetória de busca. Essa trajetória, segundo a pesquisadora, “[...] repete o percurso dos heróis míticos ou bíblicos (filho pródigo), que deixam a casa familiar e, ao retornarem, voltam mais sábios e amadurecidos em razão dos percalços da travessia” (SOUZA, 2008, p. 56).

Em relação ao que se naturalizou como destino de mulher, embora a protagonista de *Memorial de Maria Moura* tenha cogitado entregar a administração de seus bens a Cirino e passar a desempenhar apenas o papel de esposa dele, o que vigorou foi a postura de se manter autônoma enquanto sujeito feminino; conservando a sobriedade, a racionalidade, ela não se deixou governar pelos impulsos da paixão, que a impeliam a perdôá-lo. Sendo assim, o dilema do amor

fragilizante, inconciliável com a força, foi superado pela personagem ao resolver aniquilar mais um homem que se apresentava como obstáculo na sua vida de guerreira.

Ela tinha ciência de que não poderia desfazer a imagem de mulher temida. O perdão ao amado representaria a queda da figura masculinizada, capaz de atitudes extremas para satisfazer seus desejos, impelidos pela obtenção de riquezas e poder. Entre a fraqueza amorosa da Moura mulher e a dureza racional da Moura guerreira, ela opta pela segunda alternativa, posto ser condizente com a imagem de mulher temida construída ao longo da narrativa. Nadiá Paulo Ferreira (2004), falando acerca do amor à luz da psicanálise pontua:

Querer o bem do outro ou de si mesmo exige não só uma grande quantidade de investimento libidinal, mas também a submissão a uma imagem feroz. Qualquer deslize desencadeia o sentimento de culpa e a necessidade de castigo. Castigar o outro ou a si mesmo em nome do Ideal como Bem é destino das paixões humanas (FERREIRA, 2004, p. 30).

Não foi fácil para Maria Moura mandar executar o homem por quem estava apaixonada, mas entre perdoar, assumindo um comportamento de fragilidade, comumente associada ao feminino, e matá-lo, mantendo sua imagem de força, ela escolhe a segunda opção e deixa a “Moura de antes” triunfar. Nas teorizações de Lacan, apresentadas por Ferreira (2004, p. 40), fica evidente que

O ódio tem a mesma dimensão imaginária da paixão. Isto significa que o outro, como se fosse um objeto, é embrulhado em um invólucro, para ser considerado não o bem do sujeito, mas o seu mal. Agora em vez de querer o outro só para si, aspira-se a sua destruição completa.

Maria Moura corrobora essa teoria, ao nivelar amor e ódio em quantidades similares. A mulher guerreira, de comportamentos beligerantes sentenciou ao seu coração odiar aquele por quem esteve amorosamente envolvida. O sentimento de amor inverteu-se e o impasse foi decidido com sua costumeira frase: “Ou é ele, ou sou eu” (QUEIROZ, 2010, p. 425). Assim, ela se justifica e ameniza a culpa de sua ação, pois segundo seus próprios valores, suas sentenças de morte são uma espécie de legítima defesa.

Se a ela o amor torna-se uma barreira à consolidação de seu poder, ela o destrói e, numa espécie de fuga de si mesma, planeja uma nova aventura ilícita com o bando. Diante da morte do amado, Maria Moura parte tentando esquecer a

tragicidade do desfecho de seu relacionamento com Cirino. De acordo com José Aderaldo Castello (1999), na trama narrativa, há uma associação da imagem de Maria Moura com a dureza das matriarcas, mas que se deixa vencer pelos anseios femininos:

Revela-se vocação de matriarca rude e dominadora. Contudo, não consegue controlar o impulso da feminilidade, entregando-se ao vilão que a subjuga e, conseqüentemente, a seduz. Traída e desrespeitada, decide justicá-lo. Mas essa vingança se reverte na autoimolação da heroína, embora sob aparato triunfal, mas sem perspectiva de sucesso, ela parte para o último assalto (CASTELLO, 1999, p. 279).

A despeito do perigo que iria enfrentar na empreitada com o bando, a personagem sentencia: “Se tiver que morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando aqui eu morro muito mais” (QUEIROZ, 2010, p. 489). Essa última afirmação da guerreira deixa claro que a morte do amado lhe causara uma profunda dor que precisava ser superada. De certa forma, ela também fora morta, pois com o fim da vida do amado, findavam-se também seus anseios, inerentes aos seres humanos, de ser feliz ao lado de um grande amor.

Assumir o papel de mulher sentimental sofrendo pela perda do amado não condizia com a imagem de mulher temida e forte, construída por Maria Moura ao longo de sua trajetória no comando do bando. Desse modo, a guerreira não seria capaz de ficar no Forte com as lembranças da morte do amado, por isso lançar-se na incerteza com seus cabras, embora arriscado, seria menos doloroso. Se seu bando fracassasse e lhe viesse a morte, ela ainda estaria lucrando porque, de alguma maneira, a morte de Cirino já a tinha desfalecido.

A famosa expressão “*vae solis*” associada ao estilo de vida de Conceição também acompanha a (re)integração da personagem de Maria Moura na nova aventura ilícita com o bando, pois, embora cercada por seus “cabras”, seu sentimento era de total desamparo, afinal ela perdera seu parceiro, a quem creditou, mesmo que por pouco tempo, o posto de senhor de sua vida. Com esse desfecho, a solidão parece ser o rumo que Maria Moura e Conceição precisam trilhar.

## CONCLUSÕES - O protagonismo feminino em Rachel de Queiroz: as mulheres nordestinas – Conceição, Dôra e Maria Moura

Segundo destaca Abreu (s/d), o sertão é o ponto de partida e de chegada das personagens rachelianas, sobretudo, as femininas. Ao estilo da própria escritora, que sentia necessidade constante de estar em contato com sua terra natal, as personas de Rachel de Queiroz “[...] fazem aquele movimento de ir e vir do (para) o sertão” (ABREU, s/d, p. 5). O que há de sertanejo nas três personagens, segundo Abreu, são constatações de que, de alguma forma, elas estão ligadas a esse espaço geográfico:

Conceição, em *O quinze* foge da seca indo para o ambiente urbano, mas dedica-se, na cidade, a receber e tratar aqueles que se refugiam no ‘Campo de concentração’ e, com isso, convivendo com o sertanejo e sofrendo com a seca, mesmo estando distante; [...]

Dôra, em *Dôra, Doralina* (1975), depois de viver todos os amores e dores, retorna e retoma a fazenda Soledade, herança de sua família, transferindo-se do posto de Sinhazinha para o de Senhora na esperança de refazer sua vida no sertão agreste;

Maria Moura, em *Memorial de Maria Moura* (1992), não retorna ao sertão, uma vez que de lá nunca saíra, mas incorpora, por uma questão de sobrevivência, a vida agreste e sofrida do povo sertanejo (ABREU, s/d, p. 2).

Percebemos que as almas dessas protagonistas se incrustam no sertão, posto que a esse espaço estão ligadas, mas as três personagens refutam os papéis de sinhazinhas, optando por adentrar no desconhecido mundo dos que se aventuram, saem de seus casulos agrestes e se lançam no misterioso dissabor de vivências individualizadas e livres. Nas palavras de Hollanda (1997, p. 114), a galeria feminina de Rachel “[...] traz sempre dois tipos de personagens: o tipo senhora, que, na verdade, seria um protótipo da matriarca em escala menor, mas assim mesmo extremamente poderosa, e o tipo rebelde, representado, com mais força, por Dôra e Maria Moura”.

Talvez a força dessas personagens resida mesmo nessa condição de mulheres sertanejas que em suas rebeldias são capazes de resistirem às suas adversidades, que saem do espaço doméstico e se lançam nas incertezas de quem contraria ideologias impostas dentro do sistema social. Conceição vislumbra uma nova condição feminina, Moura iguala-se ao sexo oposto para vencer suas

limitações e Dôra se lança fora do domínio materno para vivenciar sua liberdade. Assim, de alguma forma, elas trazem como um traço característico de suas personalidades a insubordinação às regras do sistema patriarcal, uma vez que se aventuram em espaços desconhecidos para se firmarem como senhoras de suas vidas.

Além dessa ambientação sertaneja, ou talvez por ser mesmo uma marca desse espaço, Conceição, Dôra e Maria Moura se despojam de suas fraquezas e lutam contra algumas amarras às suas realizações pessoais. Quando falamos em “pessoais” estamos nos referindo à acepção mais inerente do termo. Elas primeiro tiveram que lutar para se realizarem como pessoas, para isso foi necessário ir de encontro a certos valores difundidos pela cultura patriarcal. Para Lourdinha Leite Barbosa (2011), as várias leituras feitas sobre cinco romances de Rachel de Queiroz, dentre eles: *O Quinze*, *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*: “[...] apontam a possibilidade de ser a busca de realização pessoal a mola que impulsiona as protagonistas, uma vez que todas elas vão, aos poucos, libertando-se das amarras sociais e procurando formas de obter satisfação pessoal” (BARBOSA, 2011, p. 12).

Assim, a vivência individual de cada uma dessas personagens apresenta um traço comum, elas renegam valores impostos pela sociedade e se mobilizam na busca de seus próprios caminhos, contrariando, de alguma forma, os padrões de feminilidade. As personagens rumam ao desconhecido, “[...] todas partiram de um universo limitado à procura de um meio mais adequado a seus anseios de ascensão pessoal e social e, quase sempre, terminaram frustradas” (BARBOSA, 2011, p. 110).

Por motivos diversos, a frustração foi ponto comum para Conceição, Dôra e Maria Moura, mas elas apostaram em si mesmas e elegeram se livrar de algumas amarras, priorizando aquilo que consideravam mais importante para suas vidas. Conceição e Maria Moura tiveram de abrir mão de seus amores para manterem suas convicções femininas, sacrificaram a felicidade que poderiam obter se tivessem feito concessões a seus pretendentes para permanecerem com suas subjetividades de mulheres independentes e fortes, ou seja, optaram por desvincular-se da tradicional condição de mulher que vive pelo ou para o outro.

Elódia Xavier (1998) acredita que, embora Conceição e Moura tenham vivenciado o amor de maneira diversa, o desfecho dessas personagens se assemelha no que diz respeito a terminarem sozinhas, visto que Moura não

consegue êxito na tentativa de conciliar obtenção de poder e vivências afetivas e essa também seria uma realidade, embora em outro nível, na vida de Conceição.

Abreu (s/d), ao se referir à construção dos enredos dos romances escritos por Rachel de Queiroz, destaca que a ficção da escritora cearense carrega em si o fatalismo, o desfecho infeliz: a solidão se impõe como destino quando as personagens buscam alcançar suas liberdades através das letras ou das armas. E é em nome dessa liberdade que elas sacrificam a constituição da família e da maternidade. Assim, Conceição prefere o crescimento profissional a unir-se a um homem; Moura, após traição do amado, prefere sentenciá-lo à morte; e Dôra, viúva, retorna às suas raízes no sertão. Sem formação familiar, sem alento conjugal, elas seguem sozinhas, por decisão ou fatalidade.

Nas análises dos três romances que propomos nessa dissertação, identificamos conflitos vivenciados pelas três protagonistas. Para Conceição, o conflito da irrealização matrimonial começa dentro de sua própria casa, quando costumeiramente sua avó lhe indaga sobre o porquê de ela permanecer solteira: “E para que você torceu sua natureza? Por que não se casa?” (QUEIROZ, 2004, p. 131). Não ter achado “quem valesse à pena” é sempre a explicação da personagem quando o assunto é a escolha por manter-se solteira. A prática de leitura da personagem sobre “questão feminina” (QUEIROZ, 2004, p.131) também causa estranheza à avó, pois em seu tempo, moça só realizava leituras sob orientação do padre.

Na voz da avó de Conceição fica evidente o reduplicamento dos conceitos patriarcais. Mas analisando o comportamento das protagonistas rachelianas, deparamo-nos com algumas situações que fazem crer que elas foram pensadas para ir ao encontro de preceitos difundidos pela cultura patriarcal. Muriel Dimen (1997, p. 46) conceitua o patriarcado como sendo

[...] em seu conjunto, um sistema de dominação. Mas difere de outros sistemas de dominação como o racismo, a estrutura de classes ou o colonialismo porque vai direto na jugular das relações sociais e da integração psicológica [...].

Se pensarmos o patriarcado como “um sistema de dominação” imposto por muito tempo na formação das famílias brasileiras, compreenderemos que para andar na contramão desse sistema, a construção de um lar onde a mulher se

anularia em prol de gerar filhos e administrar o mundo doméstico não poderia mesmo ter sido projeto da maioria das protagonistas de Rachel de Queiroz. Mas, como afirma a citação, por agir nas relações sociais e atuar na integração psicológica, contrariar os preceitos do patriarcado traria alguns custos e reveses à vida de quem ousasse. Como as personagens protagonistas analisadas nessa dissertação “são mulheres danadas” (QUEIROZ, 1997, p. 26), elas acham uma maneira de não se submeter à existência coisificada diante da autoridade do marido. Gilberto Freyre (2000), analisando o funcionamento da cultura patriarcal, pontua:

A sociedade patriarcal brasileira tinha como características fundamentais a dupla moral – permissiva para os homens e controladora para as mulheres. Para a sociedade patriarcal era atribuído grande valor a terra e havia a máxima diferenciação entre os sexos para que se pudessem manter os interesses da sociedade escravocrata organizada sobre o domínio exclusivo de uma única classe - a elite rural, de uma única raça - a branca e de um único sexo - o masculino (FREYRE, 2000, p. 253).

Pelo exposto na fala do autor, fica evidente que o patriarcado perpetuava ideologias que envolviam além do preconceito de gênero, o preconceito racial e social, assim não bastaria que o domínio estivesse na mão de um homem e ele teria que ser branco e abastado financeiramente. À mulher restaria confinar-se no ambiente doméstico administrando a economia do lar e cuidando dos filhos. A cultura patriarcal sempre se apoiou em critérios binários que distorciam a representatividade da mulher dentro de uma sociedade que acreditava ser o corpo feminino destinado a servir ao seu dono através do casamento, de modo que o corpo masculino destinava-se à exterioridade, na busca pelo sustento da família.

Os critérios biológicos acabaram por criar uma diferenciação e atribuição de poderes. A mulher poderia atuar no espaço privado e o homem, no público. Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1967), explica que o corpo do homem é coerente com seu “destino de macho”, não há nenhuma restrição física que o impeça de estar no mundo exterior; o oposto acontece com a mulher, já que seu corpo, destinado à procriação, a enclausura no ambiente do lar, impossibilitando-lhe de ser o sujeito das relações sociais.

Para a pensadora supramencionada, de acordo com esses ensinamentos, a mulher não pode propor a si mesma nada além de uma “[...] vida equilibrada em que o presente, prolongando o passado, escape às ameaças do dia seguinte, isso é precisamente edificar uma felicidade” (BEAUVOIR, 1967, p. 194). Após refletirmos



sobre a atuação das personagens Conceição, Dôra e Maria Mouram, concluímos que elas são insubordinadas aos preceitos patriarcais. Embora não apresentem o tempo todo esse comportamento, de alguma forma, as protagonistas apresentaram postura que contradizia o discurso do feminino bem comportado, ditado pela ordem social vigente no patriarcado.

Comparando cinco personagens de Rachel de Queiroz – Conceição, Noemi, Guta, Dôra e Maria Moura – Barbosa (2011, p. 31) conclui o seguinte:

Mesmo pressionadas, as protagonistas tentam encontrar maneiras alternativas de realização além daquelas permitidas pela sociedade. Essa negação de papéis tradicionais vai desde a conscientização e a não aceitação dos limites impostos pelas normas sociais até a ruptura total deles: a transgressão.

Essa tese da autora vem ao encontro do que afirmamos anteriormente, confirmando o caráter transgressor inerente às personagens Conceição, Dôra e Maria Moura. Peregrino, Hugo e Pereira (2012) encontram nas personagens essa mesma tendência de transgredir a ordem social. Segundo os autores, Rachel de Queiroz “[...] criou personagens que vão contra essa ordem, mas que visam uma inversão de papéis e não a construção de uma igualdade de gênero” (PEREGRINO; HUGO; PEREIRA, 2012, p. 158).

Apesar da aparente assimilação às normas ditadas pela sociedade da época, podemos perceber que Dôra também apresenta comportamentos contrários ao *status quo*, pois quando fica viúva, veste-se de azul (contrariando o costume da vestimenta preta para caracterizar o luto): “Tirei o luto para a viagem. Se pudesse tirava a pele, arrancava os cabelos, saía em carne viva” (QUEIROZ, 1979, p. 60), e migra para a cidade onde trabalha como atriz em uma companhia teatral. Além de ter uma profissão “[...] condenada pela sociedade de um modo geral e, particularmente, pela Igreja” (BARBOSA, 2011, p. 110), amiga-se com um homem com quem descobre “sem culpas” os prazeres da sexualidade. Pela primeira vez na vida ela desfrutava do poder de decisão sobre si mesma, tornando-se livre para decidir, inclusive, sobre seu próprio corpo:

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 podia dar ao legítimo dono, era só dele, não adiantava eu querer ou não, porque o meu corpo eu não tinha o direito de

governar, eu vivi dentro dele, mas o corpo não era meu (QUEIROZ, 1979, p. 116).

Com esse padrão de comportamento, Dôra também contraria conceitos tradicionais difundidos pela Igreja, instituição que doutrinava as mulheres às relações sexuais sacramentadas pelo casamento e com finalidade reprodutiva, dessa forma, o sexo jamais poderia ser para a obtenção do prazer feminino.

Quando o assunto é sexualidade, constatamos uma diferenciação em relação ao que se permite ao sexo masculino e se proíbe ao feminino. Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994, p. 107) confirma essa divergência, afirmando que, no pensamento da moral tradicional, a mulher deveria ser passiva sexualmente e o desejo era considerado “coisa de homem ou prostituta”. Pode-se perceber, por essa visão, que a mulher – além de não poder ter ou exercer uma sexualidade fora dos laços matrimoniais – também não poderia demonstrar libido ou satisfação na relação sexual. Nas palavras da autora, para o sexo masculino, a realidade era bem outra:

Aos homens era dada maior liberdade, não era cobrada a participação nas coisas de casa, e, bem cedo, na adolescência, ele era estimulado a se iniciar na arte do sexo e do prazer. Além disso, no caso das famílias de classe média, era cobrada a sua entrada numa universidade, uma vez que dele se esperava uma boa atuação profissional (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 107).

Dentre as três personagens em análise nesse trabalho, Maria Moura representa a que mais contraria os preceitos patriarcais em relação à feminilidade, posto que inverte os papéis sociais do feminino para o masculino. Afirmamos isso quando tomamos como exemplos a aparência: apesar de ser uma mulher extremamente sensual, ela opta por cortar os cabelos – símbolo de feminilidade – e vestir-se com roupas que foram de seu pai. Em relação à sexualidade, Moura admite sentir necessidade de ter um homem, contrariando o recato que as mulheres deveriam ter em relação à demonstração de desejos sexuais; ademais, no envolvimento amoroso com Duarte, assume o papel de homem, ao decidir sobre os dias em que ele poderia ir ao encontro dela.

A atividade como chefe do bando também contribui para a inversão de papéis, uma vez que o feminino ganha poderes de mandar em vez de obedecer. Sendo assim, não é novidade encontrarmos no comportamento de Maria Moura atitudes típicas do sexo masculino, pois ela traz como marca de sua personalidade

subversões aos padrões de passividade, atribuídos ao sexo feminino. Barbosa (2011) acredita em valores universais apresentados nas vivências individuais das personagens femininas de Rachel de Queiroz:

[...] seja Conceição, incapaz de manter uma comunicação mais profunda com o homem por quem está atraída; seja Noemi, execrada por abandonar um marido a quem não mais deseja; seja Guta, vivendo um intenso conflito entre sua verdade interior e os ditames sociais; seja Dôra, tentando encontrar no amor a esperada liberdade; seja Moura, sacrificando o amor em nome dessa liberdade (BARBOSA, 2011, p. 13).

Chama-nos a atenção a escolha do verbo “atrair”, usado pela autora nessa citação para descrever o sentimento de Conceição por Vicente. Por ser uma mulher racional e prática, a paixão não poderia ser mesmo o que a ligava ao primo. O belo vaqueiro despertava certo encanto na personagem, uma forte atração, mas esse deslumbramento não evoluía para um nível mais passional. Essa defesa pode ser vista como uma consequência da atitude de Conceição em não querer enquadrar-se no modelo de esposa, imposto às mulheres à época do romance. O par romântico é construído sob um paroxismo: geograficamente próximos, mas intelectualmente distantes.

Outro ponto a ser destacado nessa citação da autora é a análise sobre o tema “amor” nas obras *Dôra*, *Doralina* e *Memorial de Maria Moura*: o amor que representa a liberdade para Dôra torna-se a opressão na vida de Moura. De fato, comprovamos que, através dele, Dôra pôde se livrar do jugo opressor de Senhora, pôde desfrutar de uma sexualidade plena e descobrir-se como mulher. E, por causa dele, Moura também desfrutou de uma sexualidade sem peias com os valores da moralidade social, viveu um aprisionamento voluntário, tornando-se refém do próprio sentimento que nutria por Cirino. Entretanto, como desfecho dessas narrativas, de forma (in) voluntária, o amor foi sacrificado. Dôra fica viúva e volta à fazenda para assumir o lugar que fora da mãe e Moura sentenciada a morte ao amado por tê-la traído. Dessa forma, as heroínas se veem impossibilitadas de seguirem suas histórias amorosas e têm que sofrer a dor da perda de seus amados.

Na ausência de um final feliz, resta às personagens o retorno às suas raízes. Dôra regressa ao sertão de onde saíra em busca de se realizar como pessoa e Maria Moura volta às ações de banditismo como um escape aos sofrimentos que a morte de Cirino lhe causara. Conceição também volta ao sertão e, participando de

um evento social, depara-se com Lourdinha, mãe, casada e feliz. Diante de certa melancolia que surgia, ela lembra que sua solidão é relativa e se conforta com a constatação de que também poderia dizer que criara um filho.

Contudo, em relação a Vicente, mais uma vez, ela se convence de que restava a eles o distanciamento. Montado em seu cavalo, Conceição “o viu sumir-se no nevoeiro dourado da noite, passando a galope como um fantasma, por entre o vulto sombrio dos serrotes” (QUEIROZ, 2004, p. 157). Vicente, apesar de vivo, apresentava-se à protagonista como um “fantasma” dada a impossibilidade de uma aproximação real entre os dois, pois as opiniões divergentes do casal nunca poderiam ser vencidas: Conceição era moderna demais para felicitar-se em ser esposa de um homem cheio de preconceitos machistas.

Pelo que observamos no decorrer das análises das três personagens protagonistas, constatamos certa inadaptação delas com o contexto em que vivem como sendo uma marca que impulsionou as três mulheres a migrarem de suas rotinas em busca de outros destinos que melhor as representassem, ou que lhes possibilitassem existir além de certos valores sociais. Conceição lança-se no mundo do trabalho; Dôra experimenta uma sexualidade livre e Moura assimila comportamentos típicos dos sujeitos masculinos. Recorremos aqui a uma constatação muito apropriada feita por Souza (2008, p. 67) ao se referir a algumas personas de Rachel de Queiroz:

Na obra de Rachel de Queiroz, a função reguladora e moralizante é efetivada no espaço da casa em oposição ao espaço da rua e ao retirar, mesmo que momentaneamente, suas mulheres do contexto familiar, numa época em que mulheres eram criadas numa redoma, entre o bordado, os folhetins à espera de um casamento, Rachel de Queiroz quebra o molde da escravidão doméstica e questiona o ‘anjo da casa’, a casta e tímida rainha do lar, expondo uma relação social nada angelical, ao contrário, bastante dramática e conflituosa com mulheres que buscam saídas para o destino previsível e castrador daquelas sociedades das quais faziam parte.

As saídas alternativas encontradas pelas personagens transgridem, de alguma forma, os ditames sociais do enclausuramento doméstico dos sujeitos femininos. Como concluiu a autora, essas mulheres de Rachel de Queiroz negam as imagens de candura associadas à obediência das mulheres e preferem arriscar-se nos espaços sociais lutando pelo direito de agirem conforme suas vontades.

Refletindo sobre a relação entre as personagens de Rachel de Queiroz e o mundo, Barbosa (2011, p.106) observa que: “[...] as protagonistas sentem dificuldade de harmonizar-se no mundo, de desenvolver a capacidade de se perceberem como parte de algo maior e, ao mesmo tempo, manter uma relação com o mundo do qual fazem parte”. Por isso, infere-se que há um vazio existencial comum às personagens e esse é o motivo maior de suas idas e vindas. Das lacunas que constituíam suas precárias existências, nasceram atitudes ousadas como tentativas de amenizar essas situações de inadaptação ao meio. De acordo com o pensamento de Elódia Xavier (1988, p. 117):

Em Rachel de Queiroz, a oposição casa/rua, isto é, privado/público, coloca a família na berlinda; suas personagens rompem sempre com a casa, com exceção de Conceição que nem casa tem e opta por ficar solteira. Todas transgridem, portanto, o ‘destino de mulher’; desejam ser livres, mas nem sempre o conseguem.

Nossas três personagens, Conceição, Dôra e Maria Moura conquistaram a liberdade pretendida no espaço fora da casa. Dentre elas, Conceição é a que atua com maior firmeza em busca de se realizar como pessoa. Afirmamos isso porque não encontramos em sua atuação traços de subserviência aos moldes patriarcais. As outras duas personagens apresentam, em alguns momentos, postura condizente com os valores patriarcais. Constatamos isso ao perceber que Dôra concebe o casamento como algo indissolúvel e Moura arrefece suas atitudes guerreiras ao apaixonar-se por Cirino, tornando-se vulnerável e, até mesmo, manipulável pelo parceiro; mas Conceição, talvez por seu nível intelectual, é a única a manter-se sempre firme na certeza de que nada valeria mais do que suas escolhas próprias.

Seguindo esse mesmo viés, Barbosa (2011) crê que a observação das formas de atuar, as resistências, as recusas ou as sujeições vividas pelas protagonistas possibilitam acompanhar “[...] o trajeto da mulher em busca de superar a desigualdade social” (BARBOSA, 2011, p. 103). Elas se tornam, portanto, no plano ficcional, espelhos da realidade para mulheres.

Nesse prisma, a obra de Rachel de Queiroz conta sempre com mulheres que representam vivências femininas reais, dramas experienciados, de alguma forma, por aquelas que, à maneira dessas protagonistas, precisam decidir se vão mandar em suas próprias vidas ou deixar que um outro faça isso por elas. Para Holanda (1997, p. 113):

A galeria de mulheres exemplares inaugurada por Conceição, desdobra-se sempre com a tônica da liberdade e da determinação na escolha de seus destinos. É a Santa de *Jão Miguel*, base da resistência política do romance, a Noemi de *Caminho de Pedras*, que desafia a tudo e a todos em nome de seu direito de amar, a Guta de *As três marias*, e sua forte vocação política, a rebelde Dôra de *Dôra, Doralina* e, finalmente, a mais, digamos, espetacular, Maria Moura, destemida chefe de um bando armado 'é tudo que eu queria ser e não consegui'.

Evidencia-se a liberdade de escolher e a vontade de trilhar seus próprios caminhos como uma marca na existência das personagens rachelianas. Exercendo esse poder de decisão, elas foram de encontro às convenções sociais e se aventuraram no inóspito universo dos que se rebelam. Sendo assim, o poder de escolha sempre lhes foi cobrado com algum embate entre seus anseios pessoais e suas representações sociais.

Na ficção de Rachel de Queiroz existem mulheres que representam os opostos de mandar ou de desobedecer. Citamos a própria Dôra como mulher que, apesar da aparente acomodação aos ditames do patriarcado, mantém um comportamento de subversão e de rebeldia contra certos padrões. Podemos usar dois exemplos que justificam essa afirmação: o primeiro é a não oficialização do matrimônio com o Comandante – na época em que esse romance foi lançado (1975), o casamento ainda era considerado sagrado. O segundo é a forma como Dôra assumiu sua viuvez no primeiro casamento.

Sabemos que era costume das mulheres usarem vestes pretas para externalizar seu sentimento de dor pela perda do marido e ela, usando vestimenta azul, faz do seu estado de viuvez um "passaporte" para extrapolar os limites do domínio materno, migrando do sertão para a cidade. Quando Dôra adota comportamentos contrários ao que era visto como regra nos discursos sociais, percebemos sua tendência à desobediência. Maria Moura também não apresenta pretensões de obedecer a ordens, pois desde criança contraria os imperativos que sua mãe lhe ditava e Conceição também se assemelha a esse padrão de rebelar-se contra imposições e limitações feitas ao sexo feminino, posto que, apesar de não se casar, adota um filho e desfruta da liberdade de agir conforme sua própria vontade.

Conceição, Dôra e Maria Moura apresentam o mundo sob um duplo olhar. Cientes do que se espera culturalmente delas enquanto mulheres, estas optam por enxergar suas vidas por seus próprios ângulos: quer na escolha da solidão ou do

êxodo em busca de uma felicidade, essas mulheres contrariam a imposição de destinos. Desse modo, ao apresentar mulheres que extrapolam a ambientação do lar e não mais se realizam com a adocicada domesticidade e passividade de comportamentos difundidos na tradição do patriarcado, a escrita de Rachel de Queiroz subverte, transgride padrões aceitos e impostos nas estereotipias materializadas nos textos literários.

Para Pinto (1990) quando a literatura feminina adapta ou reescreve temas masculinos invertendo o relacionamento entre as personagens, inovando em relação ao foco narrativo, apresentando o incomum ou trazendo visões alternativas na realidade, caracteriza-se subversiva. Apoiadas nessas constatações é que destacamos a subversividade literária de Rachel de Queiroz.

Pelas análises dos três romances, constatamos que os dramas pelos quais as personagens Conceição, Dôra e Maria Moura passaram assemelham-se em alguns aspectos e as tornam identificáveis com mulheres reais, que vivem, sobretudo, o desejo de autoafirmarem suas individualidades como pessoas. De acordo com Barbosa (2011, p.13), as personagens de Rachel de Queiroz: “[...] vivenciam diferentes situações, vividas em diversas épocas e lugares, ainda que haja o predomínio da região nordestina, o que possibilita ao leitor descortinar um largo panorama da situação da mulher” (BARBOSA, 2011, p.13).

Essas heroínas optam por ir em busca de suas realizações não se importando se essas buscas iam contra o que era esperado delas perante a sociedade na qual cada uma estava inserida. Guardadas as proporções de edição dos romances, Conceição, Dôra e Maria Moura se apresentam como mulheres fortes que fugiram a padrões preestabelecidos. Podemos fazer essa afirmação porque encontramos em seus comportamentos traços de insubordinação à cultura patriarcal. Conceição e Maria Moura fogem do perfil feminino que associava a mulher ao casamento, “traindo” assim as ideologias das moças destinadas ao ambiente doméstico onde cuidariam de administrar o lar e dariam continuidade à descendência familiar, através da gestação de vários filhos.

Pelo que observamos nas personagens, podemos citar como comportamentos avançados dessas heroínas as seguintes ações: Conceição adquire profissão de normalista. Embora fosse uma realidade no início do século XX, o ingresso de mulheres no mercado de trabalho ainda não havia se consolidado como algo natural. Maria Moura, através da forma de se vestir e de se relacionar no

exercício de seu ofício, vivencia o avesso do feminino. Por isso dizemos que ambas transgridem as normas do patriarcado quando se mantêm na exterioridade, no espaço público em busca de, através de seus próprios esforços, poderem se sustentar sem ter uma figura masculina que as mantivesse, construindo novos paradigmas sociais para o sexo feminino.

Com isso, os atributos das heroínas não são mais associados aos ensinamentos herdados de suas mães ou avós, pois suas marcas de independência as libertaram de se tornarem ecos de um sistema que permitia ao homem ser e exercer o domínio sobre elas. Sabemos que a mulher, mesmo no século XX, ainda era educada aos moldes patriarcais, mas Conceição e Maria Moura não se submetem aos mandos de um marido, pelo contrário, elas mesmas governam seus próprios destinos, bem à maneira da mulher celibatária descrita por Alexandra Kolontai em seu livro *A nova mulher e a moral sexual* (2011). Nessa obra a autora defende que a mulher celibatária, desprovida de uma figura de um marido que a sustente, é criada dentro de um sistema que a impele à luta pela própria sobrevivência. Ela esclarece que:

O tipo essencial da mulher do passado recente era a esposa, a mulher somente eco, instrumento, apêndice do marido. A nova mulher, celibatária, está bem longe de ser um eco do marido. Cessou de ser um simples reflexo do homem. Esta mulher possui seu próprio mundo interior [...]. É independente, exterior e interiormente (KOLONTAI, 2011, p. 66).

Assim como ocorre com Conceição, Dôra e Maria Moura também podem ser identificadas por essa “nova mulher” descrita por Kolontai, pois constatamos que as personagens se destituíram de suas fragilidades, de seus comportamentos de submissão e se lançaram no universo da busca pela independência, repudiando posturas antigas assimiladas pelas mulheres e se portando como figuras modernas, que abrem mão da comodidade de terem um esposo que as sustentem e as protejam, “[d]isto nasce a atitude, completamente nova, da mulher com respeito ao trabalho, atitude que era impossível encontrar nas heroínas dos bons tempos passados” (KOLONTAI, 2011, p. 93). Sendo assim, as protagonistas pesquisadas nessa dissertação alcançaram suas independências financeiras, buscaram um meio de ganhar dinheiro e se sustentarem por si mesmas. Conceição, Dôra e Maria Moura elegem uma profissão para dar-lhes autonomia.



Com isso, essas mulheres podem ser tomadas como exemplo de mulheres “celibatárias”, conforme descrição de Kolontai (2011). Para essa autora, a mulher celibatária ou moderna tem como foco de vida o trabalho, a ascensão pessoal, a busca pelo próprio sustento. Em algum momento de suas vidas, pode ser até que esse tipo de mulher tenha atitudes semelhantes às mulheres do passado e também vislumbrem possibilidades de desfrutar do amor e da paixão, mas para ela, esses são sentimentos que podem ser renegados. Segundo Kolontai (2011, p. 93), “A finalidade de sua vida é, geralmente, para a mulher moderna, algo muito mais importante, muito mais apreciado, muito mais sagrado que todas as alegrias do amor de todos os prazeres da paixão.”

Conceição, Dôra e Maria Moura vivem esse sentimento que impulsiona a mulher moderna do qual a estudiosa nos fala. Percebemos isso quando analisamos a dedicação das heroínas ao exercício de suas profissões. Conceição assume o magistério, profissão tradicionalmente destinada às mulheres a partir de meados do século XIX, quando houve a “feminização do magistério” (LOURO, 2007, p. 449); Dôra atua numa companhia de teatro, profissão que contrariava os padrões das moças de família; e Moura assume seu ofício ilícito, nas ações exclusivas do universo masculino, desenvolvendo um comportamento que subverte os preceitos da feminilidade.

Quer assumindo profissão associada ao feminino ou subvertendo padrões, desempenhando papel masculino, essas personagens de Rachel de Queiroz reclamam para si direitos de atuarem fora da ambientação doméstica e de resistirem aos preconceitos difundidos pela cultura patriarcal. Em artigo intitulado “Conceição e Moura: duas heroínas no espelho”, Ligia Regina Calado de Medeiros (2010) também percebe esse comportamento moderno em duas dessas personagens que pesquisamos nesse trabalho. Na citação que reproduzimos abaixo, a pesquisadora primeiro fala de Conceição, depois tece comentários sobre Maria Moura:

Essa heroína de Rachel de Queiroz, numa maneira incomum, vive sozinha na capital cearense, garantindo, no exercício da profissão, o próprio sustento. Em *O quinze*, é da protagonista a decisão de não se casar, pouco importando o que uma sociedade inteira venha a pensar dela. Ou seja, tudo isso faz aflorar uma nova concepção no texto, a da mulher intelectual, até então impensada na Literatura Brasileira.

É verdade que esta é uma representação ainda em estágio germinal e, por isso mesmo, oscila entre avanços e reduplicações do pensamento da época

sobre a mulher. [...] Já a pragmática Maria Moura, montada em seu animal e liderando homens sob a sua proteção, enfrenta a todos que a oprimem. É assim com o padrasto, o Jardimino, os primos, enfim, os que constituem no romance obstáculo à sua realização. Outro empecilho, e que constitui talvez o maior de todos eles, porque nem sempre possível vencê-lo, é o de lidar com uma sociedade enrijecida em valores patriarcais já instituídos (MEDEIROS, 2012, p. 141).

Percebemos que essas mulheres, comuns na literatura de Rachel de Queiroz, possuem comportamentos insurgentes contra os paradigmas a serem seguidos pelo sexo feminino, sobretudo aqueles que as vislumbram como seres domesticáveis, pois um traço bastante comum em Conceição e Maria Moura, como fica claro pela citação de Medeiros (2012), é a luta contra certos valores cristalizados no patriarcado. A exemplo da instrução em Conceição ou a obtenção do poder por Maria Moura, sobretudo o poder de igualar-se ao sexo masculino, percebemos nesses comportamentos das protagonistas a luta que o sexo feminino empreende para mudar a situação de submissão, de alienamento ou de sujeição das próprias mulheres no contexto social do qual faziam parte.

Pelo que observamos, parece que, por optarem viver com autonomia, as personagens de Rachel de Queiroz pagam o preço da irrealização no amor. Conceição adquire uma profissão, mas sua atuação no espaço público parece distanciá-la de uma idealização doméstica cujo motivo seja o casamento e o amor; Maria Moura também não consegue êxito na conciliação de sua postura de comando do bando e mulher que elege um parceiro como motivo de sua felicidade, pois teve que mandar assassinar o homem que amava para não perder a fama de durona; e Dôra, embora tenha encontrado o amor, não pôde ter sua felicidade por muito tempo, posto que enviuvava.

Assim, acreditamos que a presença da frustração amorosa como tema é uma constante nas obras de Rachel de Queiroz. Parece que a escritora, ao evidenciar essa irrealização do amor na vida de suas protagonistas, aponta para questionamentos sobre as relações de gênero materializadas no contexto do patriarcado, evidenciando que os envolvimento passionais, geralmente conflituosos, têm como desfecho o afastamento dos amantes. Às personagens pode até ser que lhes seja concedido conhecer o amor, mas, no desfecho das narrativas, surge uma punição a elas que seguem sentenciadas à solidão.

Discutindo a forma como Rachel de Queiroz se apresenta em suas narrativas, Ribeiro (2012, p. 223) assegura que “A escritora sempre se atribuiu o

direito de ser livre e por esse motivo trata em seus livros de temas como a libertação da mulher e distintas reivindicações sociais.”<sup>3</sup>.

Ao analisar algumas protagonistas rachelianas, dentre elas, Dôra, Barbosa (2011, p. 111) conclui que “Rachel de Queiroz, ao apresentar conflitos e situações que dizem respeito à condição feminina, sugere novas possibilidades e abre diferentes perspectivas para a mulher na busca da integração pessoal e social.”

Se os discursos de Rachel de Queiroz, materializados em suas obras, não se pretenderam feministas, pelo menos suas personagens suscitam várias reflexões acerca da representatividade feminina no contexto brasileiro.

Por certo, as “mulheres danadas” - expressão utilizada pela própria Rachel de Queiroz, prefaciando o livro de Barbosa(2011) - construídas nos enredos queirozianos não podem ser encaradas com neutralidade nos estudos feministas. Por isso, de certa forma, o horror de Rachel de Queiroz pelas feministas traz embutida uma incoerência entre o discurso da escritora e o que seus romances possibilitam discutir sobre alguns assuntos que são justamente “bandeira” para o feminismo. Mas como declarou a própria escritora, prefaciando o livro de Barbosa (2001),

Quando se faz obra de ficção, acontece que, de certo ponto em diante, o livro dá para andar por si, cada personagem se apossa do seu papel e o comanda. O autor fica como uma espécie de médium espírita, sentindo sua escrita inteiramente dirigida pelos impulsos e peculiaridades dos indivíduos que sua imaginação suscitou, mas que ganharam vida própria (QUEIROZ, *apud* BARBOSA, 2011, p. 07).

Os indivíduos fictícios criados por Rachel de Queiroz “desandaram” (QUEIROZ *apud* BARBOSA, 2011, p. 07), percorreram a contramão dos discursos bem-comportados. E o que se conclui disso é que o autor realmente não tem autonomia sobre como seus personagens serão recebidos, pois a interpretação de um texto literário depende dos contextos ideológicos nos quais se pode representá-lo. Sendo assim, as heroínas de Rachel de Queiroz são, por excelência, propensas às discussões sobre as relações de gênero no seio social. Trazendo marcas da liberação de comportamentos femininos, as personagens mantêm atuais os debates acerca da condição da mulher as discussões em torno da condição da mulher em várias situações no convívio social.

---

<sup>3</sup> No original: “La escritora siempre se atribuyó el derecho de ser libre y por ese motivo trata en sus libros temas como la liberación de la mujer y distintas reivindicaciones sociales”

## REFERÊNCIAS

ABREU, Laile Ribeiro de. *Rachel de Queiroz e sua escrita sertaneja*. Disponível em: [www.letras.ufmg.br/poslit](http://www.letras.ufmg.br/poslit) Acessado em: 04 de maio de 2015

ANDRADE, Márcia Siqueira de. *Mulheres no século XX: a aprendizagem do feminino*. São Paulo: Memnon, 2004.

ARÊAS, Vilma. Rachel: o ouro e a prata da casa. In: DE FRANCHESCHI, Antônio Fernando (org.) *Rachel de Queiroz. Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº. 4 set. 1997

BARBOSA, Lourdinha Leite. *Protagonistas de Rachel: caminhos e descaminhos*. 2ª ed. Fortaleza, SECULT/CE – 2011. Literatura, política, identidades.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: uma experiência vivida*. Tradução de Sérgio Millet. 2ª ed. São Paulo: difusão Europeia do livro, 1967.

BORDO, Susan R; JAGGAR, Alison (editoras). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão*. Tradução de Renata Aguiar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

*CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*. N. 4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. [et. al.]. *Feminino Singular*. São Paulo: GRD; Rio Claro, SP: Arquivo Municipal, 1989.

\_\_\_\_\_. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

CONY, Carlos Heitor. Dois encontros exemplares. In; DE FRANCHESCHI, Antônio Fernando (org.) Rachel de Queiroz. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº. 4 set. 1997.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

DACANAL, José Hidelbrando. *O romance de 30*. 7ª ed. Rio Grande do Sul: Editora: Mercado Aberto, 1986.

DA MATTA, Roberto. *A casa & a rua* 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidade no Brasil colônia*. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DIAS, Daisa Lilian Fonseca. *As origens da representação da subordinação feminina na literatura ocidental: Legado grego*. Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. Florianópolis. UFSC, 25 a 28 de agosto de 2008.

DUARTE, Constância Lima. *Literatura feminina e crítica literária*. Comunicação apresentada in: ANPOLL- II ENCONTRO NACIONAL 26 a 29/maio/1987. Rio de Janeiro.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Classe e gênero no romance de Rachel de Queiroz*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2005, p. 105-112.

DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In: BORDO, Susan R; JAGGAR, Alison (editora). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *A teoria do amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. O *éthos* Rachel. In; DE FRANCHESCHI, Antônio Fernando (org.) Rachel de Queiroz. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº. 4 set. 1997.

JOZEF, Bella. A mulher e o processo criador. In: COELHO, Nelly Novaes. [et. al.]. *Feminino Singular*. GRD; Rio Claro-SP: Arquivo Municipal, 1989, p. 44-59.

KOLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del (org.) *História das mulheres no Brasil*. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In; DE FRANCHESCHI, Antônio Fernando (org.) Rachel de Queiroz. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.4 set. 1997.

MEDEIROS, Lígia Regina Calado de. *Mulher, mulheres: tateando o selvagem em personagens de Rachel de Queiroz e Clarice Lispector*.(Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

\_\_\_\_\_. *Conceição e Moura: duas heroínas no espelho*. Disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/viewFile/107/129>. Acessado em 03 de julho de 2015.

MEDINA, Cremilda de Araújo. Os anos 60 e a revolução feminina In: COELHO, N. N. [et. al.]. *Feminino Singular*. GRD; Rio Claro- SP: Arquivo Municipal, 1989, p. 34-41.

OLIVA, Pereira Osmar. *Rachel de Queiroz e o romance de 30: ressonâncias do socialismo e do feminismo*. Cadernos Pagu, n. 43, Campinas, jul./dez. 2004.

\_\_\_\_\_. *Dôra, Doralina – o eterno feminino ou um louvado para o amor*. Disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/viewFile/108/130> Acessado em 03 de julho de 2015.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *A cicatriz do andrógino*. Revista Tempo Brasileiro, v.1- nº.1, 1962, Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, ed. Trimestral, p.145- 162.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEREGRINO, Miriane da Costa; HUGO, Victor; PEREIRA, Adler. *A (impertinente): Questões de gênero e engajamento na literatura de Rachel de Queiroz*. Miscelânea, Assis, v.11, p.150-173, jan./ jun. 2012 ISSN 1984 – 2899.

QUEIROZ, Vera. *As várias faces do feminino*. Revista Tempo Brasileiro, v.1- n.1, 1962, Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, ed. Trimestral, p. 5 -10.

QUEIROZ, Rachel de. *Dôra, Doralina*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. *O Quinze*. 74ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

\_\_\_\_\_. *Memorial de Maria Moura*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.

\_\_\_\_\_. As três Rachéis. In: DE FRANCHESCHI, Antônio Fernando (org.) Rachel de Queiroz. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº.4 set. 1997.

RIBEIRO, Lilian Adriane dos Santos. *O Quinze, de Rachel de Queiroz: aspectos autobiográficos y de género*. Gênero na Amazônia. Belém, nº.1, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. *Conceição y Noemi: alter egos de Rachel de Queiroz*. Gênero na Amazônia, Belém, n. 4, jul./dez, 2013.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, M. N; IGNÁCIO, A. *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 2000, p. 119-130.

SORJ, Bila. O feminismo na encruzilhada da Modernidade e Pós-Modernidade. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (Org.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

SOUZA, Patrícia Alcântara de. *Marias de Rachel de Queiroz: percursos femininos em O Quinze, As Três Marias e Dôra, Doralina*. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

TAMARU, Ângela Harumi. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2004.

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

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Org.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. (revista e ampliada). Maringá: Eduem, 2009, p. 217-242.