

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL**

**DE DONZELA INOCENTE A JUSTICEIRA IMPLACÁVEL: A
TRANSFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM MARIA MOURA**

SEBASTIÃO FRANCISCO DE MESQUITA

**PAU DOS FERROS
2014**

SEBASTIÃO FRANCISCO DE MESQUITA

**DE DONZELA INOCENTE A JUSTICEIRA IMPLACÁVEL: A TRANSFIGURAÇÃO
DA PERSONAGEM MARIA MOURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos do Texto e do Discurso

Linha de Pesquisa: Discurso, Memória e Identidade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Edileuza da Costa

**PAU DOS FERROS
2014**

**Catálogo da Publicação na Fonte
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte**

Mesquita, Sebastião Francisco de.

De donzela inocente a justiceira implacável: a transfiguração da personagem Maria Moura / Sebastião Francisco de Mesquita. – Pau dos Ferros, RN, 2015.

158 f.

Orientador (a): Prof.^a Dra. Maria Edileuza da Costa.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Faculdade de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Queiroz, Rachel de – Dissertação. 2. Literatura brasileira – Maria Moura – Dissertação. 3. Identidade – Dissertação. 4. Representação do feminino – Dissertação. I. Costa, Maria Edileuza da. II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

UERN/SIB

CDD 401.41

A dissertação **DE DONZELA INOCENTE A JUSTICEIRA IMPLACÁVEL: A TRANSFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM MARIA MOURA**, autoria de **Sebastião Francisco de Mesquita**, foi submetida à Banca Examinadora, constituída pelo PPGL/UERN, como requisito parcial necessário à obtenção do grau de Mestre em Letras, outorgado pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

Dissertação defendida e aprovada em 27 de outubro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª. Maria Edileuza da Costa – UERN
(Presidente)

Profª Drª. Naelza de Araújo Wanderley – UFCG
(1ª Examinadora)

Profº Dr. Manoel Freire Rodrigues – UERN
(2º Examinador)

Prof. Dr. Roniê Rodrigues da Silva – UERN
(Suplente Interno)

Profª Drª. Algemira de Macedo Medes – UESPI
(Suplente Externo)

A minha mãe, pela propulsão inicial;
Ao meu pai, por não ter se distanciado do seu papel de pai;
A Adriana Nogueira, por ter assistido e torcido desde o início, e por agora fazer parte
dessa história.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter inclinado suas mãos sobre mim e realizado o fruto do seu desejo, pelo seu infinito amor e graça incomparável, presenteando-me com a vida e pelo projeto próspero que ela tem se tornado;

Aos meus pais, por terem me proporcionado o suporte inicial para me manter de pé e pela presença constante e confiante ao longo de toda caminhada.

A minha noiva Adriana Nogueira, que hoje é mais que minha futura esposa. É minha companheira, a quem aprendi a aceitar seu apoio incondicional, minha amiga fiel e sincera, minha parceira sensível, atenta, alegre e justa acima de tudo.

A minha orientadora Edileuza Costa, por ter abraçado esta causa e confiado a mim a tarefa de desvendar os desafios da escrita.

A CAPES, por ter arcado com o indispensável suporte financeiro, proporcionando, assim, a segurança na concretização deste trabalho.

Nem pensava mais nos meus banhos de cheiro, na boa cama com lastro de sola que eu tinha no limoeiro. Também isso, e tudo o mais, estava agora virado em cinza. Do meu conforto de sinhazinha, nada. A vida era outra, eu estava endurecendo.

Rachel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura*.

MESQUITA, Sebastião Francisco de. **De donzela inocente a justiceira implacável: a transfiguração da personagem Maria Moura**. (Dissertação de Mestrado em Letras, 158 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, 2014.

RESUMO

Propusemo-nos neste trabalho dissertativo a investigar o processo de transformação da personagem Maria Moura, do romance *Memorial de Maria Moura* (2007) de Rachel de Queiroz, observando as mudanças pelas quais ela passou, desde a infância até chegar à vida adulta, sua trajetória, de sinhazinha inocente até transformar-se em um símbolo de resistência, de força e poder. Para isso enfatizamos três momentos importantes de sua vida: a infância de submissão; a vida adulta, quando ela subverte a ordem e conquista a liberdade e o momento da sua paixão por Cirino, que leva a renúncia do seu poder, para um posterior retorno triunfal. Para tanto, buscamos na discussão das categorias de personagem, identidade e feminino, as bases para conduzir as reflexões aqui pretendidas, tomando sempre como ponto de partida, a obra de Rachel de Queiroz. Esta, adepta de uma escrita simbolicamente representativa do Nordeste brasileiro, e fortemente marcada pelo regionalismo, pela caracterização natural, social e coletiva da região nordestina, transita por esse espaço de vivências e toma suas experiências como referência para registrar, como testemunho ocular, os dramas da sua gente, do nordestino migrante e, principalmente, da mulher na luta pela sobrevivência, pela emancipação e reivindicação de seu espaço. Assim, suas obras são painéis representativos das figuras humanas marginalizadas e escravizadas pelas condições hostis do ambiente natural e das opressões dos mais fortes, destacando as transgressões das personagens femininas, a tomada de posição das mulheres, as quais possuem voz e nuances significativas na busca de afirmação do seu papel, pois fogem do estereótipo da mulher como sexo frágil. Seguindo este princípio, Maria Moura é a mulher que ignorou sua condição feminina e lutou contra seus primos para defender suas terras, seu nome e sua honra. Sua condição de mulher independente tornou-se símbolo da transgressão e da liberdade, e mesmo vivendo em um contexto de lutas e assumindo um comportamento tipicamente masculino ela não perde a feminilidade. Enfim, Maria Moura cumpre sua saga de mulher guerreira: padece a subordinação da infância, desfruta a liberdade da emancipação, declina diante do amor de Cirino, porém renuncia a esse amor em nome do seu poder.

Palavras-chave: Rachel de Queiroz. Maria Moura. Identidade. Representações do feminino.

MESQUITA, Sebastião Francisco de. **De donzela inocente a justiceira implacável: a transfiguração da personagem Maria Moura.** (Dissertação de Mestrado em Letras, 158 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, 2014.

RESUMEN

Planteémonos en este trabajo disertativo a investigar el proceso de transformación del personaje Maria Moura, del romance *Memorial de Maria Moura* (2007) de Rachel de Queiroz, observando los cambios por los cuales pasó, desde la infancia hacia la vida adulta, su trayectoria, de niña inocente hasta se transformar en un símbolo de resistencia, de fuerza y poder. Para ello destacamos tres momentos importantes de su vida: la infancia de sumisión; la vida adulta, cuando ella subvierte el orden y conquista la libertad y el momento de su pasión por Cirino, que lleva la renuncia de su poder, para un posterior regreso glorioso. Para tanto, buscamos en el debate de las categorías de personaje, identidad y femenino, las bases para conducir las reflexiones aquí pretendidas, tomando siempre como punto de partida, la producción de Rachel de Queiroz. Esta, adepta de una escrita simbólicamente representativa del Nordeste brasileño, y fuertemente marcada por el regionalismo, por la caracterización natural, social y colectiva de la región nordestina, transita por ese espacio de vivencia y toma sus experiencias como referencia para registrar, como testigo, los dramas de la gente, del nordestino migrante y, principalmente, de la mujer en la lucha por la sobrevivencia, por la emancipación y reivindicación de su espacio. Así, sus obras sus obras son como paneles representativos de las figuras humanas marginalizadas y esclavizadas por las condiciones hostiles del ambiente natural y de las opresiones de los más fuertes, destacando las transgresiones de los personajes femeninos, la tomada de posición de las mujeres, las cuales poseen voz y contornos significativos en la búsqueda de afirmación de su papel, pues huyen del estereotipo de la mujer como sexo débil. Siguiendo este principio, Maria Moura es la mujer que ignoró su condición femenina y luchó contra sus primos para defender sus tierras, su nombre y su honra. Su condición de mujer independiente se tornó símbolo de la transgresión y de la libertad, y mismo viviendo en un contexto de lucha y asumiendo un comportamiento típicamente masculino ella no pierde la femineidad. En fin, Maria Moura cumple su odisea de mujer guerrera: sufre la subordinación de la infancia, goza la libertad de la emancipación, decae delante del amor de Cirino, pero renuncia a ese amor en nombre de su poder.

Palabras-Clave: Rachel de Queiroz. Maria Moura. Identidad. Representaciones del femenino.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1 A PERSONAGEM FEMININA E A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA MULHER	20
1.1 A personagem de ficção	20
1.2 As personagens femininas e suas múltiplas representações	26
1.3 Algumas considerações sobre a representação da mulher na literatura brasileira	44
2 IMPASSES E INCERTEZAS: O JOGO DAS IDENTIDADES EM RACHEL DE QUEIROZ	52
2.1 Rachel de Queiroz: do regionalismo de 30 ao pós-modernismo	52
2.2 As personagens femininas na ficção romanesca de Rachel de Queiroz	65
2.3 Os caminhos da errância e o nomadismo migrante em Rachel de Queiroz	86
2.4 A identidade feminina e as representações de gênero em Rachel de Queiroz: Maria Moura, identidade fugidia e conflitante.....	97
3 DE DONZELA INOCENTE A JUSTICEIRA IMPLACÁVEL: A TRANSFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM MARIA MOURA.....	113
3.1 Infância e submissão: desejos contidos da donzela Maria Moura	113
3.2 Subversão e liberdade: um grito de fúria da guerreira Maria Moura	120
3.3 Paixão e renúncia: os descaminhos da amante Maria Moura	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS	154

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não leveis nem ouro, nem prata, nem dinheiro em vossos cintos, nem mochila para a viagem, nem duas túnicas, nem calçados, nem bastão; pois o operário merece o seu sustento.

MATHEUS, 10: 9-10. *Bíblia sagrada.*

Parece algo improvável, mas essas foram as instruções repassadas por Jesus a seus discípulos no momento de preparação para uma longa e incerta caminhada, que foi a viagem de evangelização e resgate dos filhos de Israel que se haviam perdido, ou seja, daqueles que haviam se desviado dos caminhos do senhor, ou que ainda não eram convertidos em Cristo Jesus. Esta passagem do texto bíblico surge-nos em um momento muito oportuno do processo de elaboração do nosso trabalho. Sua maior contribuição vem a respeito da reflexão que nos proporciona acerca da viagem, ou da preparação para a viagem. Pois, acreditamos que a leitura literária é na verdade uma grande e fascinante viagem pelo mundo da fantasia e da imaginação, a qual mobiliza saberes e experiências dantes vividas pelo leitor.

No entanto, não é nossa pretensão questionar os métodos utilizados por Jesus para motivar e preparar os seus discípulos antes de enfrentar uma longa caminhada, pois, mais importante do que o ouro, a prata, o dinheiro, a mochila, as túnicas, os calçados ou o bastão que eles poderiam levar, era o escudo da palavra de Deus com que eles estavam municiados, o que lhes dava confiança, ousadia e autoridade para vencer e ultrapassar qualquer dificuldade que pudessem encontrar.

Diferentemente dos discípulos de Jesus que dispensavam as bagagens e os mantimentos, no curso de suas jornadas, em nossa viagem – que é a aventura do texto literário – nos comportamos como a maioria das pessoas, para as quais a viagem é um fim que se faz necessário a preparação, o planejamento e principalmente manter sempre a mão os conhecimentos que adquirimos ao longo da vida.

Esta referência aos conhecimentos pré-existentes do leitor não funciona como uma espécie de limite estabelecido à fantasia produzida pelo texto literário, mas sim como um ponto de interseção entre o mundo ficcional e o mundo vivenciado pelo leitor, pois acreditamos que cada interpretação de um texto literário

é sempre uma nova leitura, uma nova descoberta povoada por novos significados, e é justamente nesta ré-significação que a história acontece. Concepção que norteia nossas reflexões na elaboração deste trabalho.

Nesta perspectiva, a leitura literária apresenta-se como elemento marcante e significativo na formação do leitor. Uma vez que, ao permitir-se ser levado pelas primeiras aventuras no mundo das letras, o leitor encontra um universo fantástico e cheio de possibilidades, no qual está habilitado a assumir diferentes papéis, os quais somente a magia do universo literário possibilita.

Então, trabalhar com a literatura, com o intuito de torná-la mais popular, proporcionando um olhar crítico para aproximar leitor e obra, é sempre uma atividade gratificante que nos reserva grandes aprendizados, mesmo sabendo que a investigação com o texto literário não é uma tarefa fácil, pois, estudar literatura é como andar por um imenso deserto de areias movediças. Para tanto, precisamos nos guiar pelos passos de outros que por ali já passaram e que deixaram suas impressões. Mas, ao mesmo tempo em que esses outros são fundamentais para nossa caminhada, temos por obrigação ir mais além das pegadas e impressões já existentes e apresentar – como resultado da nossa investigação – algo novo, ou pelo menos atribuir um novo enfoque sobre velhos problemas.

Cientes desta necessidade, da pesquisa constante, e levando em consideração o instável território da linguagem, que é o objeto de estudo palpável da literatura – o texto literário –, nos deparamos com um dos importantes impasses que motiva e impulsiona a investigação com o texto literário, que é a relação entre ficção e realidade, intensificada pela criação dos elementos internos ao texto que excedem os limites textuais e significam externamente, como o caso das personagens, as quais vivem a “realidade” do enredo fictício. Ou seja, as personagens são os elementos internos ao texto que dialogam e se relacionam mais intimamente com a realidade do mundo do leitor.

Criado nesta estreita relação entre ficção e realidade, obedecendo aos limites de verossimilhança, o texto literário tem importante papel na construção de uma imagem representativa dos seres reais, reforçando valores e estabelecendo paradigmas sociais. E um dos arquétipos que a literatura ajudou a construir ao longo da sua história foi o que se perpetuou sobre a imagem da mulher. Pois, através dos nossos estudos e investigações literárias, observamos que a literatura – enquanto rica e plural manifestação da linguagem – ao longo do tempo, em suas diferentes

épocas e estilos, além de ter um caráter de transmissão de conhecimento e veículo de aprendizagem, tem contribuído para construção de uma imagem representativa da mulher, às vezes classificando-a como um ser passivo, inferior e submisso aos desígnios da figura masculina, colocando-a como modelo de comportamento de determinada realidade sócio-histórica.

Sendo assim, a figura feminina exerceu fascínio e fonte de inspiração nas produções literárias, desde as primeiras representações mitológicas da mulher que têm Lilith¹ e Eva como às primeiras construções representativas da figura feminina. Assim, de Lilith e Eva até a sociedade contemporânea, com seus novos arquétipos sobre a figura da mulher, a identidade feminina foi sendo moldada, transformada e evoluiu ao longo do tempo, de acordo com as constantes transformações e alternâncias de valores recorrentes na sociedade.

Por isso, durante toda a história da humanidade, a mulher sempre esteve envolvida em mistérios e fascínios que desafiam a compreensão humana e alimentam a capacidade criadora do fazer literário. E, através das inúmeras representações das personagens femininas, até então conhecidas, sejam literárias ou lendárias, protagonistas de ações e personalidades diversas, observa-se, pois, uma busca incessante que caracterize e determine a identidade feminina.

Assim, essa esfera mágica que circunda sobre a figura da mulher construiu, ao longo do tempo, mitológicas personagens femininas dotadas de poderes sobrenaturais que as dão status de bruxas e/ou deusas. Suas histórias tornam-se mitos, verdadeiras lendas, por causa da sua incrível trajetória de lutas, de tomada de posição, ou, simplesmente, por sua condição de mulher e a ação exemplar e representativa deste ser.

Entretanto, desde há muito tempo, nas relações sociais, a mulher é vista como o sexo frágil, devendo por isso manter-se submissa, obediente e recatada. Essa era a visão dominante revelada pelo homem, chefe de família, da sociedade patriarcal. Assim, se a mulher revelasse qualquer forma de insubordinação a essas prerrogativas era vista como transgressora dos valores morais da sociedade, e a ela cabia apenas o silêncio da sua expressão.

Dessa forma, privada da vida social e desprovida de vontade própria a mulher vivia sob o julgo de um chefe, uma figura masculina, seja o pai ou o marido,

¹ Segundo os escritos mitológicos da tradição judaica, Lilith foi a primeira companheira de Adão.

ou seja, a mulher era educada e preparada unicamente para procriar, cuidar da casa, dos filhos e servir ao marido.

A partir das transformações recorrentes na sociedade e nos meios de produção, surge um novo perfil de sociedade em desenvolvimento, que abriu espaço para inserção da mulher como força de trabalho produtivo. Então, a mulher sai da cozinha e ascende à sala, passa a ter direito de voz, a exigir seu espaço, sua emancipação, sua identidade, sua felicidade e realização pessoal. E, sobre a emancipação feminina, Lucena (2003, p. 164) diz que: “A tão proclamada emancipação feminina relaciona-se diretamente com sua liberdade, independência, modernidade, com a possibilidade há muito almejada de tornar-se senhora de seus próprios atos, de seu destino, enfim, de tornar-se pessoa”. É a mulher quebrando os grilhões do preconceito, livre das amarras sociais que por muito tempo as restringiu ao espaço privado do lar, ao papel de mãe e esposa.

Neste sentido, tanto no âmbito da literatura, que envolve os enredos fictícios dos textos literários, como nas ações vivenciadas no cotidiano de inúmeras mulheres, sabe-se que elas estão preparadas para assumir o papel de protagonistas de suas histórias, mesmo que, por muitas vezes, fossem vistas apenas como coadjuvantes, como o sexo frágil. Mas somos conscientes de que esta imagem de fragilidade e incapacidade associada ao sexo feminino é o resultado de séculos de repressão de uma sociedade machista e preconceituosa.

Quando no âmbito dos textos literários, as personagens femininas não tinham voz, e quando as tinham era uma voz engessada, cerceada, geralmente, pelo punho de um escritor homem e conservador, que obedecia aos interesses de um público leitor determinado; preocupado em conservar os valores patriarcais e manter o domínio sob todas as formas de expressão. Já no contexto da vida em sociedade, a mulher não tinha participação, pois para todos os sentidos não era considerada cidadã, e por isso não dispunha de direitos. De modo que a sua vida era considerada uma propriedade, um objeto de permuta que passava das mãos do pai para as do marido.

Representando esse contexto, muitas foram as personagens femininas retratadas, revelando total submissão à figura masculina e presa aos valores apregoados pela sociedade. Tomamos aqui como referência as personagens porque são elas que vivem os enredos, e é a partir delas que a história acontece (CANDIDO, 2009). No entanto, não queremos conferir ao texto literário uma atitude

documental, uma vez que é arte, a qual se apóia em elementos reais e faz uso da verossimilhança para atribuir um caráter de verdade aos fatos, sem deixar de ser, apenas, uma transposição arbitrária do real para o ilusório (CANDIDO, 2009).

De acordo com o exposto, a respeito das implicações do estudo acerca do texto literário, das influências históricas na construção da imagem da mulher e das alternâncias de posições adotadas pelas personagens femininas, resta-nos apresentar nossa proposta de trabalho, a qual tem como objeto empírico de análise o romance *Memorial de Maria Moura* (2007), da escritora cearense Rachel de Queiroz². Neste trabalho daremos ênfase ao estudo da personagem Maria Moura, destacando o processo de transformação pelo qual ela passou, desde a infância até chegar à vida adulta, sua trajetória, de menina inocente até transformar-se em um símbolo de resistência, de força e poder. Como também destacaremos dois lados antagônicos na vida da personagem: infância/submissão, versus liberdade/felicidade, revelando, assim, o conflito de identidade existente entre a Maria Moura mulher e a Maria Moura chefe de um bando. Por fim, mostraremos o caminho percorrido pela personagem na busca de tornar-se livre das normas sociais, buscando paradoxalmente, uma identidade, um destino incerto para suprir um vazio existencial.

A escolha da autora e da obra se justifica, em primeiro plano, porque acreditamos que a escrita de Rachel de Queiroz representa um canto a sua terra, o Ceará e, de forma geral, o Nordeste como um todo, a sua gente e seus dramas; em especial a condição da mulher como ser de ação, de movimento, de vontade e força, na luta pela emancipação e reivindicação de seu espaço. Suas personagens se apresentam como seres simbólicos e representativos do meio em que habitam e são moldadas pelas condições naturais e hostis da região, como tipos humanos aguerridos que acreditam na sua força e lutam contra aquilo que os desagradam. Sobretudo, sua literatura é a típica literatura engajada, político e socialmente

² Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza, Ceará, a 17 de novembro de 1910. Muito prematuramente, aos vinte anos, em 1930, publicou *O quinze*, seu primeiro romance, um sucesso de crítica. Após o primeiro romance vieram outros seis: *João Miguel*, em 1932, *Caminho de pedras*, em 1937, *As Três Marias*, em 1939, *Dôra Doralina*, em 1975, *O galo de ouro*, em 1986 e fechando sua produção romanesca de forma magistral com *Memorial de Maria Moura*, em 1992. Mas, além dos romances, Rachel de Queiroz também escreveu inúmeras crônicas, peças de teatro, livros infantis e contos. Deste modo, por toda sua obra Rachel de Queiroz é considerada uma das mais importantes escritoras brasileiras do século XX, e foi ainda a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras.

falando. Nela, além do aspecto social, é explorado também o interior das personagens nas relações de força e poder, como uma forma de resistência, de luta, ou mesmo de sobrevivência. De modo particular, porque as personagens femininas de Rachel de Queiroz, com ênfase em Maria Moura, são mulheres que lutam, desafiando a força e o poder dos homens, assumindo personalidades diversas na construção da sua história, na busca incessante pela liberdade, pela força e poder, para desconstruir o estereótipo de que a mulher é o sexo frágil. E, então, redefinir, ou ressignificar o que se entende por identidade feminina.

Em segundo momento, a escolha da temática do nosso estudo encontra-se intimamente ligada às leituras, reflexões e experiências vividas ao longo da graduação, período no qual fui bolsista PIBIC/CNPq e participei dos seguintes projetos de pesquisa: “A construção do feminino nas personagens: Madalena, Macabéa e Maria Moura” e “Joana e Maria Moura: o feminino na busca da identidade”, ambos orientados pela professora Dr^a. Maria Edileuza da Costa. Então, o curso de Mestrado em Letras nos possibilitou dar continuidade aos trabalhos iniciados na graduação e buscar aprofundar e amadurecer concepções, ideias e hipóteses antes formuladas. E assim tentar responder e esclarecer questões e dúvidas, as quais só a investigação com o texto literário pode responder. Mas, conscientes de que o estudo com a temática do feminino permanece aberto a novos questionamentos e novas indagações, pois acreditamos que as incertezas e inquietações são estímulos que impulsionam a investigação literária na busca por respostas e caminhos ainda não imaginados.

Neste sentido, nada mais justo e coerente do que seguir estudando a personagem Maria Moura. *Memorial de Maria Moura*, último romance escrito por Rachel de Queiroz, foi publicado aos seus 82 anos, em 1992, pela editora José Olympio. Narrado em primeira pessoa, o romance apresenta uma trama que se situa em meados do século XIX, no sertão nordestino, e conta a história de Maria Moura, menina, moça guerreira que é levada pelas circunstâncias a liderar um bando de aventureiros que praticam assaltos, roubos e vivem de forma desregrada no meio da caatinga, semelhante a cangaceiros. Assim, lutando contra todas as adversidades, ela constitui um poder paralelo, dita normas e regras, desafiando os costumes e as leis vigentes. A princípio, compreendamos que o romance possui três centros de atos: o de Maria Moura, de seus primos inimigos e o do Padre José Maria – o Beato Romano. Posteriormente, surge o sub-núcleo, Marialva e Valentim, com seus

parentes mãe, pai e tio, no “circo”. No entanto, todos esses núcleos acabam se relacionando com o grupo de Maria Moura, que os atraem como uma força centrípeta. Já os últimos capítulos são narrados por Maria Moura e pelo Beato Romano.

Diante das circunstâncias, o nome Maria Moura surge na literatura brasileira com status de lenda. A mulher que desafiou a força e o poder dos homens, assumindo personalidades diversas, que impôs respeito através do medo, ao escrever, com sangue, a sua história.

Nesta perspectiva, quando nos propomos a trabalhar com a representação da imagem da mulher na literatura, analisando uma personagem específica – Maria Moura – e sua transformação de menina inocente a uma guerreira destemida, não é simplesmente para apontar a opinião do autor acerca do assunto. Mas, sim para analisarmos como Rachel de Queiroz absorveu as transformações do seu tempo e as traduziu em sua escrita ao construir a personagem Maria Moura.

Sendo assim, tomando o texto literário como um espaço de releituras, de re-significação e diálogo com outros textos, não pretendemos apresentar algo inédito, haja vista a relevância do tema e, conseqüentemente, a realização de inúmeros trabalhos com a temática do feminino. Contudo, objetivamos fazer um recorte em um espaço temporal da literatura brasileira e delimitar os sujeitos, para a partir desta delimitação analisar a construção da personagem Maria Moura e a representação da identidade feminina em um espaço sócio-histórico-cultural determinado.

Este espaço geográfico corresponde a uma parte da região do Nordeste brasileiro, dominada pelo sertão nordestino e por todas as particularidades que tornam este um ambiente único em suas vivências. E o espaço temporal está compreendido em meados do século XIX, tempo de revoluções tecnológicas, de revoltas armadas, de cangaceiros, tempo de Rachel de Queiroz, tempo de Maria Moura, em que ela viveu e reinou no sertão.

Dessa forma, pensando neste perfil singular exibido pelo conjunto da obra, *Memorial de Maria Moura*, sobretudo pela personagem Maria Moura, pretendemos estudá-la, analisando a representação social da mulher e a construção da identidade feminina dentro de um ambiente extremamente marcado pelas diferenças entre homens e mulheres.

Assim, por mais que a literatura seja um campo bastante povoado por trabalhos, os mais diversos, a temática do feminino apresenta-se sempre atual e

instigante para ser debatida. Sobretudo, falar sobre a mulher e sobre a construção da identidade feminina é extremamente necessário na sociedade em que vivemos, a qual ainda preserva profundas marcas do machismo remanescente de outrora. E, “Se tanto já se falou e ainda se fala sobre a mulher, é porque sua trajetória histórico-social é marcada por inúmeros percalços e grandes sonhos.” (LUCENA, 2003, p. 159). Com isso, as discussões sobre o feminino, no âmbito da literatura, comportam e aguardam a atribuição de novos olhares, como uma forma de enriquecer este tema de interesse geral, de homens e mulheres, e apresentar pontos de vista antagônicos os quais venham a retificar antigas conclusões, ou ratificar os resultados até então alcançados.

Dessa forma, o desafio da investigação literária é um incentivo à busca constante por respostas, as quais venham a preencher as lacunas que vão surgindo ao longo das nossas leituras. Por isso a necessidade do desenvolvimento deste trabalho, o qual teve como resultado não apenas as respostas às nossas inquietações, mas também, promover a discussão sobre a questão da identidade feminina e do papel da mulher na sociedade.

Portanto, para realização deste trabalho fez-se necessário um intenso processo de pesquisa, seleção e leitura de diversos materiais que tratam da constituição da identidade feminina e representação da imagem da mulher ao longo da história, como também nas produções literárias através das personagens femininas, os quais nos serviram de respaldo para nossas reflexões.

Assim, tomando a complexidade do estudo com o texto literário e suas implicações histórico-sociais que influenciam no ato de produção e interpretação, e a instabilidade das construções identitárias, principalmente as alternâncias observadas nas representações femininas ao longo da história, muitas são as leituras que se tornam imprescindíveis para sistematização de nossas ideias, como é o caso da obra *A personagem de ficção* (2009), de Antônio Candido, a qual tomamos como principal vertente para pensar a construção da personagem e os contornos desta categoria literária, enquanto importante elemento que vive os enredos e dá vida aos textos literários.

Sobre a representação do feminino nos ancoramos nas reflexões de Araújo (2008) com o trabalho *A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia*, Costa (2005-2010), respectivamente, com a tese de doutorado *O mito feminino: de Marília a Capitu* e com o trabalho *As relações de alteridade do discurso feminino na*

literatura brasileira, D'incao (2008) com o trabalho *Mulher e família burguesa*, Lucena (2003); organizadora do livro *Representações do feminino*, Sicuteri (1985) com o livro *Lilith: a lua negra*, além de outros teóricos que colaboraram com as discussões suscitadas neste trabalho.

Assim sendo, através da leitura destes trabalhos tomamos conhecimento do marcante caminho percorrido pela mulher ao longo do tempo, a tomada de posições, a participação e representação junto à sociedade desde os primórdios dos tempos mitológicos. Inclusive, foi exatamente no âmbito do território mitológico que a mulher começou a ganhar participação no imaginário masculino, a aparecer e se sobressair da condição submissa em que vivia. Portanto, com estes trabalhos pudemos conhecer um pouco das transformações e evoluções alcançadas pela mulher ao longo da história da humanidade.

Deste modo, considerando as transformações e evoluções sofridas pela imagem da mulher no curso da história, faz-se necessário estabelecer uma construção da identidade feminina, sem contanto engessar um conceito tão instável. Para tanto, para assimilação das ideias sobre a construção da identidade, buscamos, principalmente, os estudos de Bauman (2005), Hall (2005), Silva (2009), dentre outros que contribuem com os debates acerca da identidade. Estes autores tratam a identidade como um elemento instável, fluído e inconstante, e por isso a dificuldade em mantê-la por muito tempo, uma vez que ela está sempre evoluindo e se transformando de acordo com as alternâncias e valores que se aplicam na sociedade.

Então, com esta observação e cientes das nossas limitações, tomamos os nomes acima citados como pontos norteares das reflexões propostas, sem, contanto, deixar de dialogar com outros textos que são convocados a se fazer presente e compor a tessitura discursiva do nosso trabalho.

Elucidadas as questões teórico-discursivas, faz-se necessário apresentar a composição do plano estrutural deste trabalho, o qual se encontra dividido em três partes que correspondem a três capítulos distintos, mas que estabelecem um diálogo entre eles e se complementam. No primeiro capítulo – **A personagem feminina e a representação social da mulher** – iniciaremos falando da personagem enquanto importante elemento da narrativa, pois é ela quem vive os fatos e dar vida aos enredos – Cândido (2009); Rosenfeld (2009); Brait (2002) – principalmente as personagens do romance, pois é o gênero que melhor representa

a vida cotidiana das pessoas, problematizando uma estreita correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita (WATT, 1990). Partindo deste princípio discorreremos sobre a condição da mulher dentro de um contexto histórico-social, destacando a posição estereotipada em que ela esteve submetida ao longo do tempo – Araujo (2008); Costa (2005 -2010); Lucena (2003); Sicuteri (1985). Como também mostraremos que a imagem feminina, sempre relacionada à fragilidade e a incapacidade, é resultado de antigas e severas imposições da sociedade patriarcal – Floresta (1989). Em vista disso, as personagens femininas representadas pela literatura, quase sempre, também exibiam o mesmo perfil de submissão a figura masculina.

No segundo capítulo – **Impasses e incertezas: o jogo das identidades em Rachel de Queiroz** – falaremos da relação entre a autora Rachel de Queiroz e a representação da identidade feminina, através das suas personagens. Para tanto, iniciaremos falando do seu universo literário enquanto fluxo de criação imaginária pertencente a um contexto de produção denominado literatura regionalista de 30. Neste sentido, suas personagens se apresentam como elementos característicos e representativos do meio em que se inserem. Pensando nisso, tomaremos algumas de suas personagens como exemplo de representação da identidade feminina, como seres instáveis e desenraizados. De modo particular, destacaremos o conflito de identidades que acomete a personagem Maria Moura. Assim sendo, para fundamentar nossas reflexões tomaremos os conceitos de identidade e gênero, como pontos norteadores deste capítulo, como também as contribuições da história da literatura para definir os limites e a caracterização da produção literária de Rachel de Queiroz como um fenômeno de exaltação do local/regional.

No terceiro capítulo – **De donzela inocente a justiceira implacável: a transfiguração da personagem Maria Moura** – trabalharemos, prioritariamente, com a personagem Maria Moura, protagonista do romance *Memorial de Maria Moura*. Neste capítulo, através da leitura do romance e das reflexões proporcionadas pelos textos teóricos, iremos apresentar a trajetória da personagem desde a sua infância; enquanto era apenas uma menina indefesa, até chegar a ser a Maria Moura, nome temido e respeitado, um símbolo de força e poder. Para tanto, dividimos o capítulo em três subtópicos.

No primeiro subtópico abordaremos sua infância de submissão, seus desejos contidos, sua vida segregada ao ambiente privado do lar, sua condição de

sinhazinha indefesa e inofensiva, ou seja, uma menina contida dentro dos limites estabelecidos pela sociedade patriarcal. No segundo subtópico, destacaremos o momento em que a menina Maria Moura abandona seu passado, o seu lado inocente e indefeso, se traveste de homem e se transforma em uma guerreira, em uma justiceira implacável, que dita regras, impõe seu poder paralelo e estabelece suas próprias leis. No terceiro e último subtópico, abordaremos a condição da Maria Moura mulher, quando ela assume o papel de amante, se apaixona por Cirino e começa a comprometer a posição da Maria Moura guerreira, pois passa a demonstrar fraquezas, se mostra dividida entre seu amor e a manutenção da solidez do império que ela construiu a base de suor e sangue.

Neste sentido, para realizar as discussões propostas neste último capítulo faz-se necessário retomar os conceitos teóricos e as temáticas apresentadas nos capítulos anteriores sobre a história das mulheres, as representações de gênero e de identidade, dentre outras teorias que serão convocadas ao longo do nosso texto.

1 A PERSONAGEM FEMININA E A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA MULHER

1.1 A personagem de ficção

A narrativa, o hábito de contar histórias, não é uma prática restrita aos domínios da literatura, pois, há muito tempo, muito antes do domínio da escrita, o homem já registrava seus feitos através de pinturas e esculturas. Essa capacidade de desenvolver a linguagem é que diferencia os homens dos demais animais, e os tornam seres sociáveis.

Assim, as narrativas acompanham a História da evolução da humanidade, aliás, é graças a elas, ao hábito de gravar por meio de pinturas e rabiscos, que conhecemos nossas origens, nossas raízes culturais. Dessa forma, o homem registrou suas primeiras descobertas e transformou isso em conhecimento.

Por isso, as histórias fascinam tanto o homem e despertam a imaginação daqueles que as leem, veem ou ouvem contar uma narrativa bem arquitetada, independentemente do código ou do suporte utilizado: livro, TV, oralidade, mímica, e etc. Deste modo, em todas as formas de materialização de uma história, observa-se, pois, alguns elementos que são fundamentais para sua estruturação e sem os quais ela não poderia existir. Esses elementos são as respostas para as seguintes questões: o que aconteceu? Quem viveu os fatos? Como aconteceu? Onde? E por quê? Dito de outra forma, a narrativa é estruturada com base em cinco elementos principais: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador (GANCHO, 1993).

No entanto, diante da impossibilidade de se trabalhar com todos eles ao mesmo tempo dentro da narrativa, escolhemos a categoria personagem como objeto de estudo do nosso trabalho, pois acreditamos que são as personagens que marcam, uma vez que são elas que vivem os fatos, e os fatos que fazem a história. São as personagens que dão vida aos enredos, ou seja, o enredo existe através das personagens (CANDIDO, 2009). Em outras palavras, é a personagem que transcende a ficção do texto literário e mais se aproxima do universo do leitor, “[...] e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (ROSENFELD, 2009, p. 21). Visto dessa forma, a personagem concentra grande importância na definição de uma obra literária, pois “Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou

representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção.” (ROSENFELD, 2009, p. 31).

Muito embora não possamos nos distanciar da condição de que a personagem é um habitante da realidade ficcional, e que a matéria que a compõe e o espaço que em habita são diferentes do espaço e da matéria que compõem os seres humanos, é importante frisar que esses universos paralelos se comunicam muito intimamente (BRAIT, 2002), de modo que a personagem assume um papel de fio condutor que liga o universo ficcional do texto literário em que está inserida e a realidade contextual em que estamos vivendo.

Dessa forma, os elementos adotados na caracterização da personagem, tanto a descrição física dos traços visíveis do gestual e das variações da fala, como a caracterização psíquica, as diferentes personalidades e perfis assumidos nos campos de atuação, são todos elementos acessórios que são escolhidos pelo autor para construir uma imagem singular, tomando como exemplo uma multiplicidade de imagens que habitam na materialidade discursiva da realidade social do seu criador.

Neste sentido, o mundo que circunda o autor é tomado como seu campo de inspiração e criação. Desse modo, os elementos deste universo real são tomados como modelos que são transpostos para o mundo ficcional, ou seja, a “[...] reprodução e invenção de seres humanos combina-se no processo artístico, por meio dos recursos de linguagem de que dispõe o autor.” (BRAIT, 2002, p. 18).

Assim, mesmo a personagem sendo fruto de um processo de criação – logo não existe em si mesma – transmite ao leitor a impressão de uma verdade incondicional, uma vez que o texto literário na sua forma de romance “[...] se baseia, antes de mais nada, em um certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.” (CANDIDO, 2009, p. 54). E como resultado desta relação, da observação entre suas semelhanças e suas diferenças, se constrói uma ideia de veracidade para o enredo. Para isso, o autor faz uma espécie de manipulação da realidade e, reinventando-a, transporta suas experiências e visão de mundo ao leitor, e essa ilusão do real leva-o a reconhecer a chamada realidade do que é narrado (BRAIT, 2002).

Assim sendo, essa ideia de verdade existencial presente no cerne da obra está relacionada não com a possibilidade de se confundir com a realidade, mas sim de ser verossímil, e isso representa o princípio fundante da criação literária. Nas palavras de Candido (2009, p. 54), a verossimilhança depende da “[...] possibilidade

de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial.”, ou seja, a verossimilhança é um dos meios pelo qual “autor e leitor entram em um secreto entendimento.” (DÖBLIN, 2006, p. 17), no qual fantasia e realidade se equiparam em um mesmo plano de verdade existencial.

Dentre os inúmeros gêneros literários que mais se utilizam do recurso da verossimilhança, podemos destacar o romance como o que mais se aproxima da reprodução de uma realidade social complexa. Assim sendo, “retrospectivamente denominado de realismo, esta tendência literária baseava-se em uma questão diretamente ligada à modernidade, buscando retratar todo tipo de experiência humana, e não só a vida cortesã retratada pelos memorialistas.” (HAIDUKE, 2012, p. 3). Em vista disso, o romance passou a ser conhecido e referenciado como um gênero moderno que reflete a dinâmica conflituosa da vida cotidiana de indivíduos particulares no contexto social contemporâneo. Por isso, entende-se que “[...] o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.” (WATT, 1990, p. 9). Neste sentido, o romance se consolida como nova forma literária que segue os parâmetros da era moderna e reflete as novas experiências sociais e morais de autores e leitores individuais.

Deste modo, o romance quebra com a unanimidade dos enredos e convenções formais e afirma-se como

[...] a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. [...] O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. (WATT, 1990, p. 14).

Ou seja, o romance valoriza a experiência individual dos sujeitos e procura problematizar uma representação correspondente entre a obra literária e a realidade nele imaginada.

Dessa forma, esta aproximação observada entre o enredo dos romances e a dinâmica social dos tempos modernos representa a ascensão do romance como gênero literário moderno e marca a evolução da própria sociedade, a qual vivenciou a transformação do feminino e, conseqüentemente, se a mulher evolui o romance também evolui para mostrar essa nova mulher.

Por isso, levando em consideração essas particularidades, é que tomamos uma personagem do romance como nosso objeto de análise, pois acreditamos que o romance apresenta-se como um fértil campo de representações, e que é o gênero que melhor comporta os limites flácidos da sociedade moderna, representando intensamente uma leitura do tempo e do meio social em que se insere. “Sendo assim, cada romance é um local de interseção de toda uma teia de códigos culturais, convenções, citações, gestos e relações.” (TELLES, 2008, p. 402).

Portanto, o romance passou a representar um gênero moderno, que evoluiu juntamente com a sociedade burguesa, passando a ser consumido pelas mulheres de elite, intercalado entre um gole de chá e outro, um bordado caprichoso, ou uma sutil conversa entre amigas. E por fim atingiu um público mais amplo, chegando às camadas populares. E como resultado

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. (BAKHTIN, 1990, p. 400).

Neste sentido, o romance moderno assume um papel muito importante no processo de representação dos indivíduos, uma vez que ele defende a proposta de descrever a própria existência humana através de relatos de suas “verdadeiras experiências individuais.” (WATT, 1990, p. 27). Por tudo isso, o romance se distancia dos outros gêneros literários e contraria as previsibilidades lógicas dos enredos anteriores, representando a dificuldade de expressão, a vida fragmentada e se posicionando criticamente, como uma invocação ao leitor. Enfim:

O romance moderno põe em dúvida todas as teorias do saber e os próprios processos de conscientização que pareciam agregados de forma incontestável ao mundo humano, bem como revoga o desenrolar supostamente lógico dos acontecimentos e as acepções correntes de tempo e lugar. Não pretende chegar a nenhuma observação exata, da mesma forma como não deseja oferecer pontos de referência definitivos ou seguros; procura, isto sim, uma diretriz, a fim de exortar os leitores, e, seus consumidores, à co-participação, induzindo-os ao exercício do raciocínio, de sua capacidade de combinação e da consciência crítica. (ROSENTHAL, 1975, p. 02).

De acordo com o exposto, o romance corresponde a essa instável e representativa arena da vida moderna, gênero literário sobre o qual reunimos nossas

atenções para estudar a construção da identidade feminina representada pela personagem Maria Moura, protagonista do romance *Memorial de Maria Moura*.

Dessa forma, tomamos a leitura literária como meio necessário para a aproximação do romance enquanto manifestação da linguagem, pois o romance é a forma literária que melhor comporta as diversidades e multiplicidades existentes na superfície da sociedade moderna.

Em vista disso, o romance apresenta suas personagens como seres incompletos e fragmentados, principalmente a partir da segunda metade do século XVIII e início do século XIX, que foi quando a personagem perdeu sua caracterização de imitação do ser humano e ganhou uma visão complexa psicologicamente, passando a representar o universo psicológico do autor (BRAIT, 2002). Ou seja, as personagens ganharam complexidade no entorno psicológico e passaram a representar, mais claramente, o complexo universo dos dramas pessoais do homem e da sociedade que ele vive. Essa característica é a marca do romance moderno, pois adota uma nova perspectiva de abordagem para as personagens e para os enredos, por isso:

O século XIX é o século do romance. Na Inglaterra, no século XVIII, surge o romance moderno coincidindo com a ascensão da sociedade burguesa. Enquanto as formas de ficção anteriores tinham um direcionamento coletivo, o romance substitui essa tradição por uma orientação individualista e original. Deixa de lado entrecos das mitologias, da história, das lendas ou fontes literárias do passado e passa a empregar, nos enredos, incidentes contemporâneos e argumentos novos. A trama, então envolve pessoas específicas em condições particulares e não mais, como antes, tipos humanos genéricos atuando em cenários determinados pela convenção literária. Para isso o estilo passa a incorporar vocábulos de uso cotidiano. Cada romance se debruça sobre uma entidade individualizada e, por isso mesmo, particularizada para cada momento histórico. É o romance que difunde a prosa da vida doméstica cotidiana, tendo como tema central o que os estudiosos contemporâneos denominam “o romance da família”, contribuindo assim para a hegemonia do ideário burguês. (TELLES, 2008, p. 402)

Neste sentido, essa nova perspectiva de abordagem do romance moderno se distancia das características lendárias e mitológicas que durante muito tempo predominaram nas produções literárias, passando a destacar a vida cotidiana e seus personagens nas relações sociais. Coincidentemente, é justamente neste período, principalmente na segunda metade do século XIX, que o romance alcança seu ápice e ganha complexidade, pois passa a articular as experiências mais diversificadas do ser humano (BRAIT, 2002). Portanto,

[...] a marcha do romance moderno [...] foi rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Ao fazer isto, nada mais fez do que desenvolver e explorar uma tendência constante do romance de todos os tempos, acentuada no período mencionado, isto é, tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e mistério. (CANDIDO, 2009, p. 60).

Neste momento, as personagens do romance moderno passam a ganhar mais complexidade, enquanto os enredos são simplificados, ou seja, a transformação do romance iniciada no século XVIII constituiu basicamente na “[...] passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada.” (CANDIDO, 2009, p. 60). No entanto, mesmo as personagens ganhando essa carga valorativa psicológica, proveniente das experiências do seu criador, elas, enquanto seres fictícios, possuem uma forma própria de existir e devem ser mantidas dentro das especificidades do texto literário, mesmo que dêem a impressão de que vivem na realidade.

Na verdade, as personagens não vivem a realidade dos seres vivos, mas nascem deles. Elas são o resultado de um esforço coletivo e criador que envolve o trabalho da memória, da percepção panorâmica, da imaginação e criatividade do escritor, ou seja, a natureza das personagens depende das intenções do autor para com a sua obra e do papel que assumem na estrutura da narrativa.

Logo, a personagem é construída sob as influências externas que incidem sobre o escritor, mas obedece a uma lógica interna que busca manter a coerência com a proposta do enredo, e, dessa forma, os aspectos de verossimilhança acabam dependendo da disposição dos elementos internos da obra (CANDIDO, 2009).

De acordo com o exposto, nos aproximamos da personagem Maria Moura não simplesmente como um amontoado de palavras pintadas no papel e organizadas gramaticalmente, mas sim como um ser fictício – condição da qual não podemos esquecer, pois ela é o resultado de um processo de criação da autora Rachel de Queiroz.

No entanto, mesmo a personagem sendo um ser fictício, a sua construção leva em conta o contexto de produção em que se insere o autor. Ou seja, na construção da personagem Maria Moura, Rachel de Queiroz mobilizou seus

conhecimentos de experiências passadas, observadas na sua região e, usando da imaginação, deu vida a um ser simbólico e representativo que se assemelha e se confunde em muitos pontos com outros discursos de outras Marias.

Neste sentido, as falas de Maria Moura não são simplesmente o discurso de Rachel de Queiroz, mesmo que ela busque se colocar no lugar de suas personagens, pois a personagem ganha uma existência “independente” do seu autor. Mas, essa “independência” não se traduz em autonomia, ou auto-suficiência, uma vez que a personagem é a tradução, ou a materialização da absorção das transformações sociais e do uso da imaginação do seu autor. Em outras palavras, Maria Moura não é Rachel de Queiroz, mas o seu discurso a representa dentro deste universo de possibilidades que é o texto literário.

Assim sendo, como dentro do texto literário são as personagens quem dão vida ao enredo e que vivem os fatos por ele representado, tomamos, portanto, a personagem Maria Moura, do romance *Memorial de Maria Moura*, como nosso objeto de estudo para investigar a identidade feminina por ela representada.

Para tanto, faz-se necessário pesquisar sobre a mulher, sobre a personagem feminina e suas múltiplas representações. Esta temática será apresentada no tópico seguinte.

1.2 As personagens femininas e suas múltiplas representações

A mulher que foi a perdição para o pai Adão, para Sansão a morte, e para Salomão uma vingança, é, para o médico, um corpo; para o juiz uma ré; para o pintor, um modelo; para o poeta, uma flor; para o militar, uma camarada; para o padre, uma tentação; para o enfermo, uma enfermeira; para o são, uma enfermidade; para o republicano, uma cidadã; para o romântico, uma diva; para o versátil, um brinquedo, para o gastrônomo, uma cozinheira; para o menino, um consolo; para o noivo, um desejo; para o marido uma carga; para o viúvo, um descanso; para o pobre, uma calamidade; para o rico, uma ameaça; para o jovem, um pesadelo; para o velho, um inimigo; para o homem, um estorvo; para o diabo, um agente; para o mundo, uma força, e, para o tipógrafo... uma página.

Joana Maria Pedro, *Mulheres do Sul*.

O discurso que se dirigiu à mulher, durante séculos da história da humanidade, sempre ressaltou sua condição de inferioridade, de rejeição e redução

da sua existência a uma simples categoria desprovida de qualquer forma de manifestação autônoma, categorizando-a como um ser que carrega o estigma da tentação, que leva ao pecado, à dor e ao sofrimento.

Como resultado, durante muito tempo, para cada segmento de profissionais, grupo político ou classe social, a mulher se apresentou em uma posição diferente, mas em nenhuma delas como auto-suficiente, ou em condição de paridade para com o sexo oposto.

De modo que, o fator determinante que a categoriza como o segundo sexo – aquele desprovido de direitos e representação – não é a classe social, o partido político, nem tampouco a profissão, mas sim a simples condição de pertencer ao sexo feminino, de ser mulher. Neste sentido, nascer homem ou mulher não é um simples fator biológico. É o biológico com implicações sociais, pois o sexo é uma categoria que também restringe, no caso do feminino, a ascensão a determinadas posições sociais.

Essa imagem estigmatizada que representa a mulher como a desprovida de direitos nas relações sociais é o resultado de um longo processo histórico-social, que tem suas origens arraigadas nos mais antigos registros e produções mitológicas. Assim, a imagem feminina surge no universo mitológico e literário e começa a delinear seus primeiros contornos através da criação das primeiras personagens femininas.

Neste sentido, as produções literárias, em suas diferentes épocas e estilos, impulsionaram e reforçaram a construção da imagem da mulher. Por isso, podemos dizer que a literatura se apresenta como importante ferramenta no processo de propagação da imagem feminina.

Neste momento, literatura e sociedade, ficção e realidade, adquirem estreita relação de similitude, que se materializa pela linguagem, a qual excede os limites da realidade e habita o texto literário, ou seja, dentro dos limites da criação literária, impulsionadas por um contexto de produção, ficção e realidade passam a se refletir e se refratar.

Na verdade, a criação literária se faz em consonância com os elementos oferecidos pela realidade, uma vez que “toda e qualquer operação literária rege-se pela face da realidade, já que tudo o que o homem cria é uma representação da realidade” (COSTA, 2005, p. 13). Em vista disso, é importante destacarmos que

estamos fazendo referência às produções literárias, mas sem perder de vista o caráter fictício que habita o texto literário.

Em outras palavras, uma obra literária pode representar uma visão imaginativa da sociedade na qual ela foi produzida, revelando não somente como ela é, mas também atribuindo uma leitura de como ela poderia ser. Então, a literatura em si, por seu caráter ficcional, é desprovida de qualquer responsabilidade para com a veracidade dos acontecimentos apresentados nos enredos. É simplesmente arte, “é uma transposição do real para o ilusório, por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos.” (CANDIDO, 2000, p. 53). Todavia, tomando de forma sintética e generalizada o pensamento aristotélico, a literatura configura-se como a arte de imitar, respeitando os meios e os objetos imitados. Levando em consideração este pensamento, Moisés (2003, p. 26) acrescenta, fazendo a seguinte ressalva:

Imitação não é cópia, mas recriação, a semelhança de: o poeta cria, com seus meios próprios (a linguagem verbal), um mundo à imagem e semelhança do Universo; cria caracteres, afetos e paixões, como se fossem reais, pois não podem ser reais, visto que as inventa ou as exprime vocabularmente.

Nessas condições, a literatura caracteriza-se como um universo paralelo que se apóia na verossimilhança para atribuir um valor de verdade aos seus feitos. Assim, tomando a literatura como manifestação artística, o texto literário representa um rico e intenso material de investigação, o qual envolve aspectos históricos e culturais, e por isso a literatura tem papel fundamental na construção e na representação da imagem da mulher e, conseqüentemente, de sua identidade.

Portanto, através dos registros sobre as representações femininas ao longo da história da humanidade e da literatura podemos encontrar distintas construções da identidade feminina, as quais são definidas pela organização social e pelo contexto histórico-cultural a que pertencem e em que estão inseridas essas mulheres. Dessa forma, é possível observar, não somente uma transformação da identidade feminina, mas uma evolução do papel da mulher na sociedade ao longo do tempo.

Assim, retomando o pensamento de Alves (2003) sobre as referências adotadas na busca pela identidade feminina, partimos então para o mito da criação do mundo, no qual encontramos duas figuras femininas, típicas representantes da

sociedade patriarcal, que se afirmaram como arquétipos representativos da imagem da mulher: Lilith e Eva. Segundo os escritos, o mito de Lilith precede à versão bíblica da mulher, ou seja, a criação de Eva.

Para uma melhor compreensão voltemos ao texto bíblico. De acordo com o livro do Gênesis que narra a criação do mundo e de tudo o que nele há, depois que Adão atribuiu os nomes a todos os animais, formando cada um o seu par, ele se entristeceu, pois não encontrou dentre todos eles nenhum que lhe servisse de companhia, de adjutora. Então, Deus, vendo a tristeza de Adão fez cair um sono profundo sobre ele, tomou uma de suas costelas e dela fez uma mulher, Eva, e lhe deu como companheira, da qual Adão se agradou muito e disse: “Esta é agora osso dos meus ossos e carne da minha carne; esta será chamada varoa, porquanto do varão foi tomada.” (GÊNESES, 2: 23). A reação de Adão é de alegria e de surpresa ao ver que aquela figura feminina correspondia ao ideal de mulher que ele há muito esperava.

No entanto, esta reação de surpresa agradável manifestada por Adão é interpretada por Sicuteri (1985) como uma confirmação de uma primeira experiência mal sucedida, ou seja, denunciando que houve outra tentativa para conceder a Adão uma companheira, mas que não lhe agradou. E esta primeira figura feminina seria Lilith – divindade advinda da lama que foi entregue ao primeiro homem, como sua companheira – a qual incitava em Adão sonhos eróticos, mas que, ao mesmo tempo, lhe provocava insuportáveis perturbações (SICUTERI, 1985).

Dentre elas, a maior perturbação que Lilith poderia provocar em Adão era o fato de não se submeter a ele, desafiando sua autoridade de macho superior. Mas, na verdade, Lilith não reconhecia essa superioridade, uma vez que: “Criada em igualdade de condições, caracteriza-se como um ser livre, forte, belo e independente e se revolta, quando Adão tenta submetê-lo, abandonando-o”. (ALVES, 2003, p.18). Dessa forma, Lilith reivindicava uma condição de igualdade, pois tal como Adão ela também foi criada pelas mãos do próprio Deus, impura e humana.

No entanto, Lilith teria sido criada de uma horrenda mistura de lama negra e excrementos, já subjugando sua condição de inferioridade ao homem. E sendo inferior, a mulher sofreria uma série de restrições. No caso de Lilith ela teria sido proibida de estar sobre o homem durante a relação sexual, ela deveria estar simbolicamente sob ele, suportar o peso do seu corpo.

Assim, inconformada com esta situação Lilith pede para inverter as posições com Adão, mas ele se recusa “[...] em conceder a inversão das posições no coito, ou seja, recusa em conceder a paridade significativa à companheira, Lilith pronuncia irritada o nome de Deus e, acusando Adão, se afasta.” (SICUTERI, 1985, p. 36). Neste sentido, Lilith não aceita esta imposição e se rebela contra Adão. Com isso ela desafia não somente a autoridade do homem, mas também do divino, que assim a criou. Então, “Ao transgredir as leis que regem o universo masculino, Lilith é relegada à convivência com demônios, tornando-se um deles”. (PANDOLFI, 2006, p. 68). Dessa forma, por sua ousadia e atrevimento, Lilith foi banida e satanizada, uma vez que não correspondia com os ideais femininos imaginados para uma mulher – obediência, servilismo, submissão e etc. –, ou seja, Lilith prefere assumir um status de demônio a obedecer ao divino e submeter-se à vontade de Adão.

Sendo assim, Lilith, enquanto criatura e parte do processo de um projeto inacabado que foi a criação da mulher, se revolta contra seu criador e não reconhece a superioridade de Deus, representando, assim, o símbolo do pecado e da transgressão. Nas palavras de Sicuteri, “Lilith é a revolta contra Deus e contra Adão; ela tenta re-fundar uma nova moral sexual e uma nova ética da relação entre criatura humana e Deus, entre mulher e homem. Ela exprime uma nova dimensão do amor.” (SICUTERI, 1985, p. 197). E como não admite estabelecer distinção hierárquica entre a criatura humana e Deus e, principalmente, entre o homem e a mulher, ela deixa de simbolizar a personificação do sentimento que une o homem ao seu Deus e assume a sua condição de criatura dotada de “saliva e sangue”, que tem desejos, “que sussurra e geme” (SICUTERI, 1985, p. 33).

Diante disso, Lilith foi, então, substituída por Eva, que desde a sua criação podemos observar a tentativa de submeter a mulher ao julgo do homem, uma vez que Eva teria sido concebida a partir de Adão, como parte integrante do seu próprio ser. Sendo assim, Eva, como uma parte de Adão, “osso dos seus ossos e carne da sua carne”, constituída da sua costela, permaneceria sob seu controle e não o desafiaria tal como fez Lilith. Mas, “Ao contrário, levada à desobediência, não por um ato livre de vontade, mas por ter sido instigada, não foi execrada, mas condenada e com ela suas descendentes, a expiar o pecado maior da insubordinação”, (ALVES, 2003, p.18). Neste caso, Eva representa a “mãe do pecado”, a que é responsável pela entrada do homem na vida pecaminosa, pois, instigada pela serpente, desobedece a uma ordem do próprio Deus e ainda seduz

seu companheiro, Adão, para que também cometa o mesmo pecado. Assim, por sua desobediência e ação sedutora, Eva foi subjugada e inferiorizada.

Neste sentido, podemos perceber que o conteúdo do mito de Lilith possui fortes paralelismos com o mito de Eva, uma vez que: “tanto Lilith quanto Eva pode ser equiparada na transgressão já que ambas são amaldiçoadas e renegadas por terem cometido o pecado da subversão e ambicionado a igualdade.” (PANDOLFI, 2006, p. 68). Com isso, Lilith e Eva constituem um dos primeiros arquétipos femininos que até hoje alimentam nosso inconsciente e simbolizam a imagem feminina nas relações sociais entre homens e mulheres.

Portanto, quando retornamos ao mito de Lilith, esta enigmática imagem da mulher, temida e odiada, queremos destacar sua importante ascensão enquanto “[...] imagem folclórica da recuperação do feminino e símbolo da emancipação da mulher.” (SICUTERI, 1985, p. 143). Sendo assim, o mito de Lilith impulsionou o processo inevitável de propagação, emancipação e afirmação da mulher. Assim, após Lilith outras figuras femininas ganharam destaque no universo literário e mitológico, dentre elas podemos citar as lendárias guerreiras Amazonas, filhas de Diana,

Concebidas também como filhas de Dánao, as Amazonas são criaturas de Ares e Artêmis (que correspondem ao casal romano Marte e Diana caçadora). [...] Essas Amazonas vivem em grupos onde não era, de modo algum, admitida a presença de homens. Suas regras de vida eram um verdadeiro concentrado de autonomia, identificado aos comportamentos viris. Eram mulheres belíssimas, audazes e ferozes. (SICUTERI, 1985, p. 92-93).

A lenda popular das Amazonas demonstra uma tentativa de criação de uma sociedade matriarcal, com a palavra de ordem e o poder absoluto pertencentes às mulheres, visto que a figura masculina era indesejada e desnecessária para o desenvolvimento da tribo, exceto para garantir a perpetuação da espécie. Assim sendo, as Amazonas são mulheres guerreiras com autonomia política e social que, vivendo em comunidades isoladas, fascinam a imaginação humana desde a mais remota antiguidade (GALVÃO, 1998).

Reza a lenda que as Amazonas viviam em uma ilha e, desde pequenas, eram instruídas no manejo com as armas, com dedicação especial ao uso do arco e da flecha. Para tanto, com o objetivo de aperfeiçoar os movimentos e garantir mais liberdade na execução dos disparos, elas eliminavam um dos seios, pois o seio era

visto como uma característica sexual rejeitada (SICUTERI, 1985). Com a retirada do seio a mulher se transformava em guerreira e estava apta ao combate.

Portanto, como resultado deste estilo de vida as Amazonas pregavam total rejeição ao homem e aversão ao amor matrimonial. Mas, uma vez por ano, elas iam ao continente e procuravam os homens para fins puramente reprodutivos, depois voltavam para a ilha. Quando os filhos nasciam, se fosse menina era bem-vinda, mas, em contrapartida, se fosse menino era morto, ou então levado ao continente para ser criado por alguma família (SICUTERI, 1985).

Dessa forma, a figura feminina representada pelas Amazonas pode-se comparar a Eva pela transgressão dos costumes vigentes e a Lilith pela rebeldia, ao se insurgir contra a figura masculina. Mas, as Amazonas não somente reivindicavam a paridade para com os homens, tal como se observa em Lilith e Eva, elas pregavam a superioridade e total independência das mulheres, de forma que não admitiam a convivência ou manutenção de qualquer vínculo amoroso ou parental com o sexo oposto, ou seja, era uma figura ameaçadora, que oferecia perigo ao homem.

De igual forma, se retornarmos ao texto bíblico, encontraremos a figura feminina representada por Dalila, mulher que oferece grande perigo ao homem, Sansão, pois ela usa da sua sensualidade e beleza para persuadi-lo, descobrir suas fraquezas e entregá-lo aos inimigos.

Diz o texto bíblico que o povo de Israel estava sob o domínio dos filisteus havia quarenta anos e Sansão seria o homem que iria livrá-los da servidão. Sansão nasceu de uma mulher estéril sob a promessa de resgatar o seu povo, para tanto foi dito, por um anjo, à sua mãe que nunca passasse a navalha na sua cabeça. Assim, cresceu Sansão, e maior do que seu cabelo era sua força, uma força impossível de ser domada pelos filisteus.

Certo dia Sansão se enamorou de Dalila, e como os filisteus estavam sempre buscando uma forma para capturá-lo, chegaram até ela e fizeram a seguinte proposta: “Persuade-o e vê em que consiste a sua grande força e com que poderíamos assenhorear-nos dele e amarrá-lo, para assim o afligirmos; e te daremos cada um mil e cem moedas de prata.” (JUÍSES 16: 5). Dessa forma, tentada pelo ouro e pela prata, tal como Eva foi tentada pelo conhecimento sobre o bem e o mau, prometido pela serpente, Dalila não hesitou; se aproximou de Sansão e botou seu plano em ação: “Disse, pois, Dalila a Sansão: Declara-me, peço-te, em

que consiste a tua grande força e com que poderias ser amarrado para te poderem afligir?” (JUÍSES 16: 6).

Sansão, porém, lhe deu uma resposta falsa, depois outra e depois outra, mas, por fim acabou revelando que a sua força estava em seus cabelos, e se caso os cortasse se tornaria igual a todos os outros homens. Sabendo disso, Dalila o fez dormir, cortou os cabelos e entregou-o aos filisteus. Por isso, ela é vista como a perdição de Sansão, uma criatura nociva, não tão rebelde quanto Lilith nem desobediente como Eva, mas traiçoeira e persuasiva como a serpente.

Neste sentido, “A coragem de Dalila é mais forte que a fortaleza de Sansão. Na sua representação, Dalila não é vista pela sua coragem, nem como filistéia, porém como a mulher dissimulada que consegue enganar o homem.” (COSTA, 2005, p. 22). Por isso, tanto ela como Eva, Lilith, e outras mulheres que ousaram desobedecer às regras patriarcais foram postas à margem, execradas pela sociedade (COSTA, 2005).

Em vista disso, após as figurações de Lilith, Eva e Dalila a sociedade patriarcal necessitava de uma figura feminina que restituísse a personificação do elo quebrado entre Deus e o homem. Uma mulher que não oferecesse ameaça, nem desafiasse a autoridade masculina. Fato que aconteceu com o advento do Cristianismo e a exaltação de Maria, mãe de Jesus Cristo, que veio a fortalecer a imagem da grande mãe. Maria representa um típico arquétipo feminino das sociedades patriarcais. Uma mulher forte, sábia, mas passiva, obediente e condicionada aos costumes e princípios do seu tempo, uma mulher dotada de características tidas como “ideais”, dentro dos padrões de comportamento e imposições do seu tempo, que configuram a identidade feminina.

Deste modo, Maria apresenta-se como um ideal feminino, uma mulher presa à família e à religião, passiva e submissa, incondicionalmente, ao seu Deus e ao seu homem. Assim, a imagem da mulher Maria veio a reforçar o estereótipo da submissão da mulher ao homem, e restaurar o equilíbrio que outrora fora ameaçado pela rebeldia de Lilith e pela desobediência de Eva.

Neste sentido, Maria é a negação de Lilith, Eva e Dalila, pois ela foi a escolhida pelo Espírito Santo de Deus para dar a luz ao homem que seria o salvador do mundo, Jesus Cristo. Porém, Maria não compreendeu quando o anjo lhe falou que conceberia em seu ventre e daria a luz um filho. Mas, mesmo sem compreender, ela não temeu o julgamento do mundo, nem o risco de ser

abandonada pelo seu futuro marido, José. Assim, assumindo um compromisso com o próprio Deus, ela confiou em seus projetos, obedeceu e se entregou ao Espírito para o impossível se tornar possível, dizendo: “Eis aqui a serva do Senhor; cumpra-se em mim segundo a tua palavra.” (LUCAS 1: 38).

Dessa forma, Maria passa a representar o símbolo da inocência, submissão, obediência e passividade; uma mulher que não oferece perigo ao homem, distanciando-se assim de Lilith, Eva e Dalila. Enfim, Maria corresponde ao autêntico modelo de comportamento feminino a ser seguido pela sociedade patriarcal. Portanto, ela representa “[...] a personificação do sentimento que liga o homem da antiga tradição a seu Deus.” (SICUTERI, 1985, p. 34), ou seja, Maria é, pois, a redenção de Deus para com o homem, como foi outrora com Adão, ao lhe conceder Eva como sua companheira, em substituição de Lilith.

Após inúmeras figuras femininas do contexto bíblico que se destacaram pela rebeldia e transgressão das normas impostas pela sociedade patriarcal, Maria, a base de amor, doação, passividade e submissão, veio representar o elo de restauração entre Deus e os homens. Uma vez que, ela foi escolhida para gerar o filho de Deus e se tornar símbolo de amor e obediência, restituindo assim a imagem da grande mãe.

Portanto, quando buscamos estudar a construção do perfil da identidade feminina, nossa “memória discursiva³” é ativada e remontamos os nossos saberes, e saberes outros, sobre aquela imagem de Lilith, Eva, Dalila, Maria, dentre outras figuras femininas que são confrontadas com outras mulheres, presentes e reais, e

³ “A memória discursiva seria aquilo que, em face de um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.” (PÊCHEUX, 1999, p. 52). Utilizamos aqui este termo da Análise de Discurso (AD) de linha francesa, muito utilizado pela propaganda, para enfatizar a relação existente entre a construção da identidade feminina e a referência aos nossos conhecimentos anteriores, edificados historicamente. Uma vez que, a memória discursiva retoma dizeres já legitimados socialmente sobre a mulher. Dessa forma, faz-se necessário a mobilização destas vozes sociais sobre a mulher para que haja a produção de sentido dos discursos referentes à identidade feminina, ou seja, precisamos da memória discursiva relacionada à mulher, em seus diferentes contextos, para construirmos um sentido sobre o ser feminino e sua representação identitária. Neste sentido, quando falamos que a imagem da mulher carrega o estereótipo e o estigma da inferioridade estes dizeres são legitimados por nossa memória discursiva. Assim sendo, é a memória discursiva que estabelece a ligação entre as diferentes representações femininas que conhecemos. Então quando buscamos no contexto bíblico a representatividade de suas figuras femininas estamos fazendo uso da nossa memória discursiva para, a partir desta observação, construir um projeto da identidade feminina, tomando essa memória como referência (ORLANDI, 2002 e PÊCHEUX, 1999, p. 52)

desse processo contrastivo formamos nossa própria imagem de mulher, muitas vezes inferiorizada e estigmatizada.

Neste sentido, a representação da imagem feminina é afetada por nossa memória discursiva, a qual interfere, reflete e cristaliza discursos de épocas remotas na constituição e representação da imagem da mulher, pois: “No discurso sobre a mulher ecoam vozes de épocas remotas que dialogam com as do presente e, em sintonia, constroem as palavras que se completam nas imagens, cujos sinais (das palavras e das imagens) histórico-sociais buscamos interpretar”. (LUCENA, 2003, p.159).

Assim sendo, na busca para desvendar os contornos dos caminhos trilhados pela mulher, encontramos variadas posições em que ela esteve como protagonista de diferentes enredos. Mas, em todos eles a figura feminina sempre esteve exposta em uma posição conflitante, pois a mulher ou era tida como símbolo do bem, passividade, obediência e submissão, ou era demonizada caso ambicionasse transgredir as normas que lhes eram culturalmente atribuídas.

Diante disso, na tentativa de manter a ordem social, durante a Idade Média as mulheres viviam sob a sombra das duras restrições e severas punições aplicadas pelo poder legal – igreja e sociedade –, de modo que as mulheres que demonstrassem contravenção ou que oferecessem qualquer forma de resistência eram consideradas bruxas, devendo, pois, ser purificadas na fogueira da Inquisição. A Inquisição começou a exercer seu poder ainda no século XV, “A partir da famosa Bula papal de Inocêncio VII, de 1484, e da publicação do *Malleus Maleficarum*⁴ de Sprenger e Institores, em 1489, desencadeou-se a caça as bruxas.” (SICUTERI, 1985, p. 135).

Em seguida, a partir de 1536, com o intuito de perseguir os cristãos novos, foi instituída a Inquisição portuguesa, que, travestida de entidade inviolável do poder divino, “[...] passou a julgar determinados delitos morais, certos desvios de conduta familiar ou sexual que, por vários meios e modos, foram considerados heresias.” (VAINFAS, 2010, p. 117). Com isso, as autoridades religiosas tinham nas mãos um poder legal para reprimir qualquer atitude que fosse considerada heresia, ou que, por motivos diversos, ameaçasse o equilíbrio e a autoridade clerical.

⁴ “Célebre tratado de demonologia escrito por dois dominicanos alemães, Heinriche Kramer e Jakob Sprenger, publicado em 1486.” (ARAÚJO, 2008, p. 46).

Neste contexto, muitos eram os motivos que levavam as mulheres para a fogueira da Inquisição, dentre eles a acusação mais frequente era de lascívia e desejo sexual, pois era uma postura inconcebível para a Inquisição a mulher demonstrar fascínio e volúpia (SICUTERI, 1985). Contudo, o veredito final determinava, quase sempre, que as mulheres sob acusação de bruxaria deveriam arder no fogo divino. Neste sentido, “Somente em plena Inquisição a bruxa se tornará – corpo e alma – uma criatura do sexo feminino, pertencente preponderantemente às classes sociais humildes, e consagrada ao demônio.” (SICUTERI, 1985, p. 116). Neste período, final do século XV e início do século XVI, se viveu um verdadeiro momento de caça às bruxas.

Deste modo, durante a inquisição foi materializado o que até então apenas se afirmava sem provas concretas da existência material das bruxas. Assim, o fogo da purificação, ascendido pela igreja católica, consumiu inúmeras mulheres em praça pública, como uma forma de punir qualquer espécie de transgressão da ordem estabelecida pelo cânone católico.

Sobretudo, o rigor punitivo estabelecido pela Inquisição ao sexo feminino previa instituir a lei da mordança e do silêncio, mais que o simples “adestramento sexual”⁵ (ARAÚJO, 2008), que em linhas gerais se resume a adequação da mulher as imposições estabelecidas pela sociedade. A Inquisição pretendia, na verdade, reprimir a mulher sexualmente, intelectualmente e em todas as formas de independência nas práticas sociais e culto religioso que fugisse das normas estabelecidas pelo catolicismo.

Essa idéia repressiva para com a mulher, levada ao ápice durante a Inquisição, encontra fortes argumentos no texto bíblico, o qual em muitas passagens atribui à mulher a culpa pela origem de todos os pecados da humanidade, uma vez que foi Eva quem se deixou iludir pela serpente, comeu do fruto proibido e em seguida persuadiu Adão para que também comesse. Então, sendo a mulher – Eva – o meio pelo qual a dor e o sofrimento ingressaram no mundo: “É preciso impor-lhe o silêncio.” (PERROT, 2003, p. 21). Corroborando com esta idéia, Paulo, ao escrever aos Coríntios, diz que as mulheres não devem falar nas assembléias. (I CORINTIOS 14: 34-35).

⁵ “O adestramento da sexualidade, como parece claro, pressupunha o desvio dos sentidos pelo respeito ao pai, depois ao marido, além de uma educação dirigida exclusivamente para os afazeres domésticos.” (ARAÚJO, 2008, p. 49)

Portanto, como uma reação, atribuindo a culpa à mulher, a narrativa bíblica sai em defesa de Adão e responsabiliza a mulher – Eva – como a chave da iniquidade, devendo, pois, manter-se em contrição, uma vez que: “Adão não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão. Salvar-se-á, porém, dando à luz filhos, se permanecer com modéstia na fé, no amor e na santificação.” (I TIMÓTEO 2: 14-15). Assim sendo, em face da transgressão Eva deveria se arrepender, se humilhar e descer em busca do perdão e da santificação.

Entretanto, seu arrependimento não seria o bastante, eram necessários a submissão e o sofrimento físico e moral, por isso ela deveria sentir fortes dores e se submeter ao homem, como observamos no texto do gênesis: “Multiplicarei os sofrimentos de teu parto; darás à luz com dores, teus desejos te impelirão para o teu marido e tu estarás sob o seu domínio.” (GÊNESIS, 3:18). Nessas circunstâncias, o texto bíblico vem reforçar a idéia da mulher submissa, privada ao ambiente do lar, dedicada à constituição da família, purificada e santificada pela ação da maternidade. Deste modo, “Na visão da sociedade misógina, a maternidade teria de ser o ápice da vida da mulher. Doravante, ela se afastava de Eva e aproximava-se de Maria, a mulher que pariu virgem o salvador do mundo.” (ARAÚJO, 2008, p. 52). Neste sentido, somente a reprodução justificava a cópula.

E para que houvesse a união dos corpos era necessário o casamento, sendo a virgindade condição primária para a realização do matrimônio,

Afinal, “pureza” era fundamental para a mulher, num contexto em que a imagem da Virgem Maria era o exemplo a seguir: “Ser virgem e ser mãe” constituía-se no supremo ideal dessa cultura, em contraposição à “mãe puta”, a maior degradação e ofensa possível da qual todas desejavam escapar. (SOIHET, 2008, p. 390).

E para que isso não acontecesse os pais, diligentemente, se empenhavam em encontrar um marido para as filhas, pois o casamento era uma obrigação à qual os pais se dedicavam com muito esmero, pois era deles a responsabilidade de conseguir um bom marido para as filhas, não importando que fosse com um homem mais velho, “de trinta, sessenta e até setenta anos.” (ARAÚJO, 2008, p. 51-52).

Dessa forma, o casamento era mais um negócio para os pais, que um caso de amor entre os cônjuges. E a mulher, item de barganha, ainda menina recebia a responsabilidade de mãe de família e dona de casa. Mas, sua nova categoria social também lhe trazia algum status, pois as “Mulheres casadas ganhavam uma nova

função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães.” (D’INCAO, 2008, p. 229). Logo, a mulher passa a representar a imagem do marido e da família como um todo, perante a sociedade.

Por isso, a sociedade cobra, tão duramente, que a mulher adote uma imagem símbolo de pureza. Por consequência, mesmo em uma sociedade patriarcal, de domínio absoluto dos homens, a mulher é responsável direto pela imagem honrada que os homens ostentam, uma vez que:

[...] os homens eram bastante dependentes da imagem que as mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido. (D’INCAO, 2008, p. 229).

Portanto, o casamento marcava a transição da menina para a mulher e colocava-a em posição de comando na base da estrutura familiar, sem contanto lhe garantir autonomia ou existência fora dos limites restritos do lar. Ou seja, neste contexto, a mulher representa uma bela tela, exposta no vão de entrada da casa para impressionar aqueles que entram, mas, tal como uma tela, sem voz nem expressão de gozo, ou demonstração de insatisfação, simplesmente um acessório para expor para sociedade e galardoar uma posição de destaque.

Sendo assim, a mulher viveu duramente uma repressão sexual, uma ditadura do lar, sempre limitada, discreta, dissimulando suas formas e negando o seu eu feminino, não lhe sendo lícito o riso, nem tampouco demonstrar manifestação de prazer sexual, ou seja, o corpo da mulher vivia uma verdadeira ditadura do silêncio. E por isso, não desfrutava de uma realização plena, pois:

Como vimos, a sexualidade feminina na época colonial manifestava-se sob vários aspectos, sempre esgueirando-se pelos desvãos de uma sociedade misógina e suportando a culpa do pecado a ela atribuído pela Igreja. A mulher podia ser mãe, irmã, filha, religiosa, mas de modo algum amante. (ARAÚJO, 2008, p. 73).

Neste sentido, a mulher não poderia assumir a condição de amante, visto que fugia da posição socialmente aceita e, para a sociedade era inconcebível a mulher demonstrar desejo sexual. Assim sendo, “O prazer feminino é negado, até mesmo reprovado: coisa de prostitutas.” (PERROT, 2003, p. 16). Em outras

palavras, a decência da mulher é alcançada através da renúncia dos desejos e silêncio da sua expressão, tanto que: “A mocinha, essa personagem criada pelo século XIX ocidental, deve ser pura como um lírio, muda em seu desejo.” (PERROT, 2003, p. 22). Deste modo, educada sempre à base desses preceitos, o silêncio acompanhou de perto a construção da imagem da mulher, a qual foi sendo aos poucos condicionada a assumir uma posição de neutralidade e passividade, ficando, pois, ausente da vida em sociedade.

Em face do exposto:

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*. (TELLES, 2008, p. 403).

Logo, a mulher, sob a égide dos arquétipos femininos mitológicos, não poderia ambicionar a independência ou mesmo a paridade para com o homem, pois assim seria demonizada e subjugada, tal como foram Lilith e Eva. Então, vivendo sob a tutela masculina e aprisionada a um projeto educacional que conferia a realização através do matrimônio, a mulher estava condenada a uma vida de servidão e restrita ao espaço privado do lar. De tal modo, o estereótipo feito do retrato feminino se resumia a ser mãe e esposa, esse era o comportamento e a definição que cabia à mulher na sociedade patriarcal.

Neste contexto, final do século XVIII e início do século XIX, a família representava o símbolo da realização e dignidade para o homem, enquanto que a mulher não tinha reconhecimento na sua posição de mãe nem na realização de suas tarefas domésticas e cabia-lhe apenas um espaço insignificante. Deste modo, a mulher tinha um horizonte reduzido, uma vez que:

Sua situação social se resumia às demonstrações de fé, nas missas dominicais, de caridade, nas reuniões beneficentes, e de boa anfitriã [...]. Sem direito a voto ou participação política, sobrava à mulher o papel de mãe e educadora, sua principal tarefa na sociedade patriarcal. (LUCENA, 2003, p. 41).

Dessa forma, vivendo nessas condições, a mulher, mesmo com a responsabilidade de gerenciar todo o funcionamento do lar e cuidar da educação dos filhos, tarefas nada fáceis, assumia um papel de coadjuvante na representação

da estrutura familiar da sociedade patriarcal, pois cabia ao homem simbolizar a solidez e a dignidade da constituição de uma família, e esta representava, também, uma forma de realização pessoal do homem, este tomado como símbolo virtuoso do patriarcalismo.

Em vista disso, mesmo nas tarefas domésticas, a mulher não tinha seu devido valor reconhecido e exaltado, tampouco ela poderia exigir qualquer forma de participação nas relações sociais. Pois, a mulher vivia em um regime de clausura doméstica, privada da vida social e desprovida de vontade própria, ela estava sempre sob o comando de um chefe, uma figura masculina, seja o pai ou o marido, e vivendo nessas condições: “Era normal que aos quinze anos a mulher já estivesse casada e com um filho [...]. Educadas em ambiente rigorosamente patriarcal, essas meninas-mães escapavam ao domínio do pai para, com o casamento, caírem na esfera de domínio do marido.” (SAFFIOTI, 1976, p. 168). Assim, as jovens, tal como um objeto, eram entregues aos seus maridos a quem lhes deveriam obediência e submissão.

Neste sentido, desde seu nascimento as mulheres estavam condenadas a um destino de submissão e dependência da figura masculina, sem direito a vez nem voz. Então, não sobrava alternativa senão viver sob a tutela de um chefe, pois, desprovidas de instrução, educação e consideradas fisicamente incapazes para outras tarefas, só lhes restavam o cuidado da casa, o papel de educadora dos filhos e procriadora de sua espécie. Por consequência, já no século XIX, mesmo a mulher já tendo adquirido certa mobilidade no espaço social, a sensibilidade feminina sempre esteve intrinsecamente ligada às tarefas domésticas e a incapacidade, ou seja, desde criança a menina deveria ser educada para ser boa mãe e dona de casa exemplar.

No entanto, no decorrer do século XIX muitas coisas ocorreram, a sociedade se transformou, aconteceram revoluções tecnológicas, os meios de produção mudaram, a família se reorganizou e conseqüentemente as formas de pensar e representar as mulheres também mudaram, pois:

Durante o século XIX, a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade – *burguesa* – reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; [...]. (D'INCAO, 2008, p. 223).

Deste modo, com o passar do tempo, a partir da segunda metade do século XIX, com as transformações recorrentes na sociedade e nos meios de produção, surge um novo perfil de sociedade em desenvolvimento, o qual abre espaço para inserção da mulher como força de trabalho produtivo, ou seja, a mulher passa a assumir postos de trabalho nas fábricas e a se engajar na luta por seus direitos. Então, a mulher começa a trabalhar e aos poucos sai da cozinha e conquista o direito de circular fora do lar, passando a ter direito a voz para exigir seu espaço, sua emancipação, sua identidade, felicidade e realização pessoal. Com essas alterações no âmbito da vida familiar e social, logo a cultura e os valores também acompanhavam as transformações no campo feminino. Sobre isto, Saffioti (1976, p. 175) diz que:

No século XIX, a vida da mulher da camada senhorial sofria algumas modificações, à proporção que se intensificava o processo de urbanização. [...] O ambiente da cidade proporcionava mais contatos sociais nas festas, nas igrejas, nos teatros. A família patriarcal perdia sua dimensão rígida, permitindo à mulher desenvolver certo desembaraço de atitudes. Todavia, não se cuidava de sua instrução [...].

Com isso, vemos que mesmo com as transformações no âmbito do espaço feminino, nos princípios sociais e culturais, os dotes intelectuais ainda eram negados à mulher. De modo que até mesmo a mulher burguesa do século XIX estava, historicamente, associada às tarefas do lar. Mas, em face das mudanças ocorridas na estrutura social, a partir da segunda metade do século XIX, das transformações de urbanização, do surgimento das fábricas, dos novos transportes e com a quebra de paradigmas, a mulher ganhou destaque no sistema social produtivo e passou a ocupar espaço nas ruas, no trabalho, nas escolas, na política e etc., alterando a face da vida social. Sobre este ponto, D’Incao (2008, p. 228) afirma o seguinte:

Nesses lugares a idéia de intimidade se ampliava e a família, em especial a mulher, submetia-se à avaliação e opinião dos “outros”. A mulher de elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social. Se agora era mais livre – “a convivência social dá maior liberdade às emoções” –, não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade. Essas mulheres tiveram de aprender a comportar-se em público, a conviver de maneira educada.

De tal modo, a situação submissa, rebelde, pecadora, limitada e frágil à qual a mulher foi durante muito tempo submetida em suas representações, contrasta com a ideia impressa pela sociedade patriarcal de que a mulher não existe senão a sombra do homem, e com as inúmeras representações de que foi alvo no imaginário masculino, pois, mesmo nesta posição estereotipada

[...] a mulher ocupou, ainda que de forma um tanto contraditória, espaço expressivo no imaginário masculino, que a colocou em cena em diferentes atitudes, situações, estilos de vida, revelando que, com o correr do tempo, não apenas o volume de sua voz aumenta, fazendo-se assim audível, mas também que ela própria assume uma multiplicidade de identidades conflitantes. (RAIJ, 2003, p. 58).

Portanto, com as transformações no espaço social o sujeito feminino passou a apresentar uma identidade fragmentada e conflitante, que surgiu como um processo formativo da figura do eu em meio a uma multiplicidade de valores e vozes que dialogam entre si, estabelecendo um caráter fluído e instável da identidade dos sujeitos, algo pelo qual se busca conquistar diariamente. Essa nova estrutura social – fruto da sociedade moderna e em ascensão durante o século XX – dinâmica, plural e instável produz novos ambientes de atuação feminina, e exige a participação de uma nova mulher, capaz de atuar em qualquer lugar e pensar globalmente, em busca da própria felicidade e de constituir-se a si própria.

No que diz respeito a essa nova mulher, Confortin (2003) afirma que: “A mulher dos novos tempos deve possuir novos conhecimentos, comportamentos e atitudes para assumir novas tarefas e responsabilidades como membro da comunidade e agente de mudanças no sistema social.” (CONFORTIN, 2003, p. 120). Esse é o desafio da mulher do futuro, que deverá ter a capacidade de transcender, de comunicar-se, de ser flexível para adaptar-se aos mais variados meios e situações, para que a vida não se torne uma rotina monótona.

Sendo assim, no início do século XX, a imagem da mulher já perdeu muito do estigma que outrora lhe reduziu a simples existência, e ela agora “passa a ter o perfil de alguém em busca do prazer no trabalho criador, abraçando a conquista de construir-se a si próprio.” (CONFORTIN, 2003, p.119). Uma mulher em busca da sua própria felicidade, engajada nas relações sociais, no mercado de trabalho e nas decisões políticas, em busca da liberdade, da definição da sua própria identidade, da sua emancipação.

Enfim, este é o retrato da mulher moderna, que, com o passar do tempo, libertou-se da submissão masculina. E um importante passo para que isso acontecesse foi a conquista do livre acesso da mulher à educação, pois, com a privação da educação, a mulher estava também impossibilitada de atingir qualquer forma de desenvolvimento, o que a levava à subordinação. Assim, ao mesmo tempo em que as mulheres estavam privadas da educação, estavam também privadas da vida pública, pois não eram instruídas para desenvolver tais atividades.

Deste modo, tomando este pensamento lógico como princípio determinante para a posição da mulher na sociedade, Nísia Floresta, em seu livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, influenciada diretamente pelas idéias da americana Mary Wollstonecraft, faz uso da palavra escrita para reivindicar a condição de igualdade negada entre homens e mulheres, principalmente em relação à educação, que segundo ela é o grande nódulo que impossibilita o acesso das mulheres à vida pública e conseqüentemente a conquistar sua autonomia. Dentre as observações e diferenças atribuídas a homens e mulheres, ela não reconhece nenhum tipo de diferença entre os sexos, senão o óbvio; no caso a diferença biológica e fisiológica, e esta, todos estão de acordo, pois

Todos sabem que a diferença dos sexos só é relativa ao corpo e não existe mais que nas partes propagadoras da espécie humana; porém, a alma que não concorre senão por sua união com o corpo, obra em tudo da mesma maneira sem atenção ao sexo. [...]. Toda sua diferença, pois, vem da educação, do exercício e da impressão dos objetos externos, que nos cercam nas diversas circunstancias da vida. (FLORESTA, 1989. p. 47).

Com isso, as únicas diferenças entre homens e mulheres destacadas por Nísia Floresta, que se observa, além das orgânicas, são provenientes do tratamento de elementos externos, como no caso a instrução, a educação, a que são submetidas às mulheres, fator que influencia os desdobramentos nas relações sociais.

No entanto, mesmo diante da incredulidade e das desconfianças muitas foram as mulheres que – contrariando teóricos que acreditavam que o trabalho fora de casa levaria ao afrouxamento dos laços familiares, ao desinteresse pela maternidade e à destruição da família (RAGO, 2008) ⁶, – passaram a atuar fora dos

⁶ Ver RAGO, M. Trabalho feminino e sexualidade. ____ In: BASSANZI, C; DEL PRIORE, M. D. **História das mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

limites restritos do lar e a ingressar no mercado de trabalho, buscando sua independência sem, contudo, perder o papel de mãe e esposa. Como também, sem receber o devido reconhecimento e remuneração justa, pelo simples fato de ser do sexo feminino e carregar toda uma carga valorativa que coloca a mulher como inferior, física e intelectualmente incapaz.

Assim, mesmo a mulher já tendo tomado consciência da posição injusta que lhe foi imposta, ela ainda permanece presa a antigos costumes e preceitos adotados na forma de exploração da terra e estruturação da família patriarcal. Esta era vista como a base indissolúvel da sociedade colonial e, por isso, ainda que a mulher ousasse se aventurar, ultrapassando os limites das fronteiras do lar, ela permanece carregando a imagem de mãe e esposa, suas funções prioritárias na sociedade patriarcal.

Portanto, quando resgatamos em nossa memória as imagens das representações femininas, a fim de formar nossa própria imagem de mulher, fazemos menção aquela imagem feminina cristalizada que nos remete a um passado distante. Dessa forma, as relações historicamente estabelecidas pelo sistema patriarcal acabam cristalizando características que valorizam o lado masculino em detrimento do feminino, acentuando as desigualdades econômicas, sociais e culturais entre homens e mulheres. Por isso, quase sempre acabamos construindo uma imagem estereotipada da mulher.

1.3 Algumas considerações sobre a representação da mulher na literatura brasileira

Nascer homem ou mulher em qualquer sociedade é mais que um simples fato biológico. É um fato biológico com implicações sociais. As mulheres constituem um grupo social distinto, e o caráter deste grupo, por muito tempo negligenciado pelos historiadores, nada tem a ver com “natureza” feminina. [...] Os sexos biológicos são redefinidos, representados, valorizados e canalizados para diferentes papéis em vários modos culturalmente dependentes.

Cristiane Klapisch-Zuber, *Feminino + Masculino: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades*.

Pensar a mulher fora do convívio social, ou como pertencente a um grupo biologicamente e, principalmente, socialmente inferior é negar-lhe o direito de ser

cidadã, de conquistar seu espaço e realizar-se como pessoa, e ainda tentar apagar uma importante página da história da humanidade como um todo. Pois, historicamente não é possível dissociar a imagem feminina do processo de evolução da humanidade. Uma vez que, mesmo quando a mulher não esteve à frente nos campos de batalha e nos postos de trabalho, ela sempre esteve no centro das discussões que movimentaram e modificaram a forma de pensar da sociedade.

Dessa forma, ao desempenhar tão importante papel como sujeito social e ideológico na sociedade, em suas diferentes épocas e contextos, a mulher constituiu-se como figura representativa, a qual se apresenta em todos os espaços sociais, inclusive, e de forma significativa, como elemento inspirador nas mais diversas produções literárias, as quais tentam ilustrar e/ou reproduzir o comportamento feminino e a participação da mulher nas ações sociais, e assim caracterizar e construir uma identidade feminina.

Com isso, é possível observarmos que nas produções literárias produzidas durante toda a história da humanidade, e principalmente ao longo do século XIX com a ascensão do romance, a figura feminina sempre esteve presente como protagonista das mais incríveis histórias, as quais desafiam a imaginação e compreensão dos leitores. E esta participação assídua da mulher nas produções literárias produziu posicionamentos e reações diversas que mobilizaram e transformaram a imagem da mulher como sujeito socialmente ativo, mas este foi um processo lento e gradual. Pois, mesmo durante o século XIX, o que ainda se pregava é que a mulher realizava-se através da maternidade e que ela não tinha condições nem físicas nem intelectuais para assumir qualquer posto administrativo, ou qualquer profissão que historicamente é compreendida como atividade tipicamente masculina. Mas, o que observamos nos dias atuais é que “as mulheres de todas as classes, etnias e gerações invadiram o mundo público, mesmo que, na maior parte das vezes, não ocupem postos de comando.” (RAGO, 2004, p. 33).

Em suma, a mulher moderna presente nas obras literárias se confunde com as mulheres reais, e uma passa a ser modelo/reflexo da outra e vice-versa. Neste caso, a literatura é compreendida como uma reconstrução, recriação, das ações do homem em sociedade. Mas, as personagens femininas só vieram a ganhar destaque nas produções literárias durante o século XIX, após a consolidação do romance, o qual passou a retratar um ambiente social mais centrado na vida cotidiana e menos alimentado pelas fantasias mitológicas.

Neste sentido, por meio desse processo de construção/representação da identidade feminina através da literatura, destacamos a grande contribuição dos escritos literários brasileiros para a construção da imagem da mulher brasileira e do ser feminino como um todo. Pois, a literatura brasileira produziu inúmeras personagens femininas que se destacaram como arquétipos femininos. Para melhor entendimento, podemos tomar como ponto de partida as narrativas épicas que contam a história da formação de nosso território, e, conseqüentemente, de nossa nação.

Deste modo, antes de a forma romance dominar a produção literária nacional com suas personagens femininas, os poemas épicos e as poesias se destacaram com suas figuras femininas nativas – indígenas –, assumindo a condição de heroína romântica. Dentre elas se destacaram as personagens Lindóia e Moema das obras *O Uruguai* e *Caramuru*, respectivamente, ambas de José de Alencar. Essas personagens se destacaram pela fidelidade e pela entrega ao amor, como também estão unidas pelo mesmo sofrimento amoroso que as leva a morte. A personagem Lindóia ao saber da morte do marido perde o desejo de viver, se isola nas grutas e, aos poucos, vai definhando e morrendo de inanição e de amor. Já a personagem Moema ao ser abandonada por seu amado, não aceita a perda e se atira ao mar, nadando em direção a nau do amado que foge com outra. Assim, ela ilustra seu martírio de amor não correspondido.

Dessa forma, ambas são acometidas pelo mesmo sentimento que as leva a morte, como também são arquétipos de uma idealização da figura feminina e da heroína indígena, antecipando as personagens femininas fruto do romantismo brasileiro.

Neste contexto, inicia-se a tentativa de um processo de construção da identidade nacional e retorno as origens da nossa história. Neste mesmo período os movimentos artísticos e literários nacionais ganharam força, buscando, assim, construir uma literatura genuinamente brasileira. E nessa tentativa de construção de uma identidade nacional ganha destaque o nome de José de Alencar e suas representativas personagens femininas.

Assim, na literatura brasileira a mulher ganhou desenvoltura juntamente com o surgimento das produções indianistas, uma das ramificações desenvolvidas pelo Romantismo, movimento literário amplamente difundido no início do século XIX, conforme destaca Lucena (2003, p. 82).

Nos primeiros anos do século XIX, o Romantismo surge com vários segmentos, entre eles, o Indianismo como forma de exaltar o herói nacional através da figura indígena. Então, o rosto feminino brasileiro “era branco, negro e índio, e sobre ele detiveram-se os poetas, prosadores e artistas”.

Neste período o sentimento nacionalista foi bastante enfatizado pelos poetas e artistas, e a figura do índio estava sempre presente, o qual era representado como herói nacional. Neste quadro o índio tornou-se figura marcante, principalmente, na produção romanesca de José de Alencar, que criou, ao longo de sua carreira, inúmeros romances e personagens femininas, as quais se destacam pela perfeição estética e idealização da mulher como um ser sublime, como mãe e esposa dedicada e obediente, características elementares para as mulheres da sociedade do século XIX.

Tomando essas características como parâmetro a seguir na construção da imagem feminina, podemos citar a personagem Iracema, do romance homônimo de José de Alencar, como modelo de mulher do seu tempo. Iracema é a virgem dos lábios de mel, uma índia do interior do estado do Ceará que se apaixona pelo homem branco, colonizador, e em virtude deste amor ela abandona sua tribo, sua família, sua religião e vai viver com Martim, o estrangeiro, e assumir seu papel de mãe e esposa ideais (COSTA, 2005).

Dessa forma, Iracema representa a pureza e a valentia, pois ousa largar a família pelo marido, homem de outra religião, de outra cultura, enfim, o invasor, a quem ela se doa e sofre para lhe dar um filho, o símbolo de uma nação e início da sociedade brasileira. Assim sendo, Iracema é a personagem feminina símbolo de amor e abnegação, um modelo de mãe e esposa paciente que não se revolta quando sente o desprezo do seu homem. Sofre conformada com seu destino. Assim, Iracema representa um modelo de mulher brasileira, valente, paciente, resignada, mãe e esposa fiel, submissa e inferior perante o homem.

Neste contexto, a figura feminina ganhou maior destaque e significação, pois a mulher representava o símbolo de uma nação, a responsável pelo surgimento de uma nova raça e pela formação do povo brasileiro, como um conjunto étnico único, através da miscigenação entre o índio e o homem branco, como destaca Costa (2010, p. 240):

A personagem feminina, nesse caso, é um símbolo sob o qual foi transmitido o mito da fusão de raças e o início da sociedade brasileira, mas destacando-se como símbolo de amor e abnegação: um modelo de mulher querido pelo colonialismo, por causa da submissão ao domínio do homem, tido como superior.

Em vista disso, a mulher símbolo do Romantismo conservava a submissão e a obediência como características fundamentais. Era uma mulher que trazia sempre presente a figura do homem como seu senhor, ao qual devia respeito, obediência, admiração e vivia em uma situação de total dependência da figura masculina, a quem deveria estar sempre apta a servir.

Todavia, a escrita de José de Alencar não se restringe apenas a representar a mulher como um ser passivo e obediente, uma vez que as personagens alencarinas também são capazes de grandes sacrifícios, atos de heroísmo e renúncia. Pois, não podemos esquecer-nos de Lúcia, personagem do romance *Lucíola*, mulher forte, determinada e exemplo de superação, que ignorou as imposições de sua época e transgrediu normas socialmente estabelecidas.

A obra *Lucíola* (1862), foi produzida na segunda metade do século XIX, quando o movimento romântico já apresentava sinais de declínio, haja vista o surgimento de uma nova estética literária, o Realismo. Neste romance José de Alencar “traz à tona um tema realista nos moldes românticos,” (COSTA, 2005, p. 96), que seria a temática da prostituição, a qual tanto se fazia questão de se esconder. Lúcia, personagem principal da obra, é uma mulher que se prostitui para ajudar sua família, contrariando, assim, os valores estabelecidos pela sociedade do século XIX. E por isso, ela apresenta dois nomes: Lúcia e Maria da Glória. Lúcia representa uma mulher fugaz, despudorada, a amante cortesã, e Maria da Glória representa sua infância cândida, pura e inocente.

Dessa forma, José de Alencar apresenta, em uma mesma mulher, a existência de duas figuras femininas: uma passiva e obediente e outra transgressora e libertina. Por isso, a vida de Lúcia está fora dos padrões de vida da maioria das mulheres do seu tempo. Pois ela, como mulher ocupa um lugar além do espaço doméstico, o que era reservado às mulheres, como também possui uma vida sexual ativa, igualando-se ao comportamento que geralmente atribui-se ao homem.

Assim sendo, José de Alencar, com as suas diversas personagens femininas, leva a reflexão sobre alguns perfis femininos complicados, ou com problemas psicológicos. Esta temática é mais tarde desenvolvida de forma exemplar

por Machado de Assis, principalmente quando ele cria a personagem Capitu e seus enigmas.

Neste sentido, essas novas características presentes nas obras literárias são resultantes das transformações sociais. Assim, com o passar do tempo e com o surgimento de novas tendências literárias, as personagens femininas receberam uma nova roupagem e uma nova forma de representação, saindo da condição de submissão em que viviam e ganhando maior desenvoltura dentro da narrativa. Essas novas características apresentadas pelas personagens femininas sinalizavam o declínio do Romantismo e anunciavam a chegada de uma nova tendência estético/literária chamada de Realismo, que:

Ao contrário dos românticos que impunham à figura feminina a um papel dependente, os realistas dão à suas heroínas um relevo cujo perfil vai-se intensificando com o surgimento da narrativa; assim as personagens femininas são mais fortes e objetivas, capazes de conduzir a ação. (COSTA, 2010, p. 241).

Neste período, a mulher não é mais representada com tanta inocência e passividade, ela passa a assumir o papel de protagonista de suas histórias, passando a lutar para construir seu destino e decidir por si própria, de forma que “[...] a atitude da mulher, nesse contexto, é de insubmissão, o que a torna capaz de manifestar reação contra o que a desagrada ou contraria, revelando novos traços na psicologia feminina.” (COSTA, 2010, p. 242). No entanto, a mulher ainda tem a sua voz caçada, pois ela ainda é representada pela ótica masculina, cabendo ao homem pintar o retrato feminino, como assim o fez Bentinho com sua esposa Capitu, personagem central do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Em vista disso, sem querer entrar na eterna polêmica da dúvida levantada por Bentinho, sobre a traição ou não de Capitu, verdade é que mesmo calada, uma vez que é o próprio Bentinho que conduz a narração através de seus fluxos de memória, Capitu, com seu “olhar de cigana oblíqua e dissimulada” desafia e ameaça a superioridade masculina de Bentinho. Por isso, ele fala que ela é dissimulada, mas a verdade é que Capitu é uma mulher consciente das suas potencialidades, ela é artilosa, sedutora, tem personalidade para se manter firme em seus propósitos, é uma mulher lúcida e com sede de saber. Neste sentido, “Capitu se diferencia de um padrão de mulher conformada com as tarefas domésticas, a quem eram negados

dots intelectuais.” (COSTA, 2005, p. 142). Portanto, Capitu é uma personagem feminina que vem para desconstruir os arquétipos românticos.

Neste momento, observamos uma acentuada transformação da personalidade feminina dentro dos textos literários, demonstrando, com isso, as constantes alterações pelas quais passaram a imagem feminina.

Assim, a mulher que fora tantas vezes representada pela literatura e que exibiu distintas personalidades, passou a apresentar um comportamento oscilante, “[...] ora sem voz, ora com marcante voz dentro de sua construção. Essas personagens femininas não surgiram do nada. Elas são frutos de um espaço e de um tempo específico. Elas são o resultado de uma mistura de inúmeros modelos femininos, [...]” (COSTA, 2010, p. 242).

Na verdade, as transformações recorrentes na representação da mulher dentro da literatura são resultantes de um processo de transformação social que caracteriza um espaço temporal específico. Assim, diante das transformações na dinâmica social houve também, e principalmente, mudanças significativas na forma da representação feminina.

Dessa forma, ao longo do século XIX e já na sua primeira metade, houve algumas transformações no que diz respeito à posição e à representação social da mulher, e com isso a literatura também passou a exibir novas características sobre o ser feminino. Nesse contexto, talvez uma das características mais significativas seja o fato de a mulher ter assumido uma posição de heroína, ao lutar e reivindicar a realidade opressora em que vivia, e assim tornando-se mártir em suas conquistas. Então, de acordo com Costa (2010, p. 241):

Nessa situação literária e social, a mulher integrou uma participação expressiva no ideário masculino, o qual a pusera em cena em distintas ocorrências, quadros, atitudes, costumes, considerando que, ao passar do tempo, ela assume uma multiplicidade de identidades conflitantes, bem como a forte presença da sua voz, fazendo a sua construção estabelecer a condição feminina não com tanta passividade.

Enfim, chega o século XX e a mulher assume de uma vez por todas o papel de sujeito da sua história, e o perfil psicológico complicado evolui para uma identidade fragmentada e re-significada. De modo que, as identidades de gênero, antes fixas, de homens e mulheres, determinadas pela condição biológica não passam de meras convenções sociais. Uma vez que, o sexo biológico não mais

determina as posições de homens e mulheres, podendo a mulher transitar por todos os espaços, inclusive nas posições de comando antes ocupadas exclusivamente por homens.

Diante do exposto, sobre a evolução da mulher frente à sociedade e, conseqüentemente, a desmistificação da sua condição de sexo frágil, podemos tomar a personagem Maria Moura, do romance *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, como exemplo dessa tomada de posição. Pois, ela sai da condição de sinhazinha indefesa, abdica do casamento, corta os cabelos, veste-se com roupas de homem, impunha uma arma e assume o comando de um grupo de jagunços salteadores, que vivem pelas veredas do sertão nordestino impondo sua força e escrevendo sua história de mulher forte e destemida. Assim, tão importante quanto a força física e a coragem demonstrada nas lutas, Maria Moura garante o seu triunfo com a negação do sentimento amoroso, pois este poderia lhe tornar fraca, vulnerável.

Com isso, percebemos que a mulher ilustrada pela literatura brasileira já não mais corresponde a um ser idealizado e inspirador de sentimentos puros e imortais, mas sim o lado humano e carnal é que se faz presente e revela um ser movido por sentimentos e por vontade própria, capaz de lutar e desafiar o historicamente estabelecido para conseguir realizar seus objetivos.

2 IMPASSES E INCERTEZAS: O JOGO DAS IDENTIDADES EM RACHEL DE QUEIROZ

2.1 Rachel de Queiroz: do regionalismo de 30 ao pós-modernismo

A literatura brasileira, em seu processo de afirmação e consolidação de sua identidade como um produto genuinamente nacional, que representa a imagem do seu povo e a cultura de uma nação, passou por algumas transformações temáticas e estilísticas que delineiam a evolução da própria sociedade brasileira, em suas formas de identificação e auto-representação.

Assim sendo, em seu primeiro estágio de descobertas e tentativa de construir uma identidade nacional para o seu povo, a literatura brasileira se voltou para a exaltação da natureza e valorização da cultura local, colocando o índio como o símbolo de uma nação recém descoberta e como seu herói nacional.

Nesse período, alguns poetas e artistas brasileiros passaram a adotar a figura do índio como protagonista de suas produções. José de Alencar foi um dos autores dessa época que mais trabalhou com a temática indígena e, assim, contribuiu grandemente com o projeto de identificação da literatura brasileira e afirmação da sua nacionalidade, destacando o surgimento de uma nova nação, na qual o índio é o seu principal representante.

Por isso, esse momento da literatura brasileira ficou conhecido como indianismo: uma das ramificações desenvolvidas pelo Romantismo brasileiro durante o final do século XVIII e início do século XIX.

Depois de passado quase um século de produções literárias, o índio e a natureza em seu estado virginal saíram de cena, pois as revoluções científicas e tecnológicas colocaram o homem social, com seus dramas e seus conflitos cotidianos, no centro das discussões desenvolvidas pelos romances modernos. Machado de Assis é um forte exemplo dessa nova tendência literária, que toma a vida cotidiana e os conflitos internos das personagens para fazer descrições minuciosas da realidade, inclusive dos aspectos desagradáveis das suas personagens, as quais geralmente são tipos humanos marginais que enfatizam e ilustram os males sociais.

Essa nova estética literária passou a ser chamada Realismo, em oposição ao exagero sentimental do Romantismo, e tem como principal preocupação descrever e representar, de forma verossímil, a realidade da época. Com isso, veio a tona o lado feio, sujo e desagradável da sociedade. Os palácios e castelos foram substituídos pelos becos e vielas dos grandes centros urbanos. Assim, entraram em cena os casos de adultério, os triângulos amorosos, mentiras, corrupção e a vida das pessoas humildes e obscuras, dos sujeitos marginais.

No entanto, mesmo a literatura brasileira já tendo percorrido um significativo caminho na arte da criação, ainda necessitava conquistar sua independência e determinar uma identidade para a literatura nacional. Tarefa incumbida ao modernismo e suas vertentes. Para isso, foi necessário romper com os modelos pré-estabelecidos, quebrar com os padrões formais e decretar uma nova forma de ver e ler as artes plásticas e literárias. Essa nova proposta estética foi apresentada por intelectuais: escritores – principalmente da poesia –, pintores e escultores na Semana de Arte Moderna, que aconteceu inspirada nas vanguardas européias no período de 11 a 17 de fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo.

Os protestos que marcaram a Semana de Arte Moderna de 1922 passaram a representar um importante marco da história artística e literária brasileira. Pois, mesmo sendo um movimento de ordem predominantemente estética, que começou nas artes plásticas e na poesia e se estendeu à prosa, assumindo um perfil fundamentalmente brasileiro, “[...] possibilitou a consolidação, em 1930, de um novo eixo em torno do qual passou a girar a cultura brasileira.” (TAMARU, 2004, p. 22) ⁷. Isto é, o que inicialmente se resumia a um projeto estético se desdobrou e passou a defender uma proposta ideológica. Sobretudo, durante o período de 1930 buscava-se a definição de um projeto estético que redimensionasse os limites de abrangência do mapa histórico e cultural do país e da sua nacionalidade.

Ou seja, a literatura de 30, principalmente no Nordeste, com as suas personagens realistas e em tom confessional, trouxe a tona realidades de um Brasil

⁷ Angela Harumi Tamaru é autora da tese de doutorado: **A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz**, 2004. Neste trabalho ela parte das personagens Maria Moura e da Beata Maria do Egito, passando pelas outras personagens femininas de Rachel de Queiroz, como também por outros autores e suas personagens femininas que se destacaram como figuras representativas da mulher, para então apresentar a gênese das matriarcas nordestinas, estas vistas como característica marcante e presença constante nas obras de Rachel de Queiroz.

que até então se ignorava sua existência, revelando um novo olhar para essa terra e para essa gente.

Deste modo, as propostas modernistas apresentadas na Semana de Arte Moderna passaram de um experimentalismo estético e linguístico para uma luta ideológica, com ênfase na literatura engajada, preocupada em relatar, em tom de denúncia, a situação de um Brasil que, ainda preso à economia agrária, ensaiava seus primeiros passos em direção à modernização. Dessa forma, entre os impulsos de modernização e urbanização da sociedade e a persistência em resistir ao acentuado momento de enfraquecimento da cultura agrária, fica evidente o grande abismo de desigualdade que se forma entre as diferentes regiões do território nacional.

É importante destacar que o Brasil do século XIX vivia uma realidade de contrastes no que diz respeito ao seu desenvolvimento econômico e cultural. Neste período o território nacional encontrava-se dividido em dois grandes blocos, dois espaços geográficos distintos, com economia e culturas diferentes. De um lado, e em pleno processo de ascensão do desenvolvimento industrial, estava a economia cafeeira do Centro-Sul, do outro lado, e em processo de decadência e perda da sua antiga autonomia dentro do território nacional, estava o Nordeste agro-pastoril, com a cana-de-açúcar, o algodão e a criação de gado na base da sua economia (FARIAS, 2006).

Dessa forma, as obras literárias pertencentes a este período passaram a representar as divergências sócio-geográficas e culturais das diferentes regiões do Brasil. De modo particular, muitos dos romances que retrataram o espaço geográfico do Nordeste brasileiro desta época destacam a transição da sociedade de estrutura rural e oligárquica para uma sociedade urbana e burguesa. “Neste sentido, a representação do espaço nordestino aí formulada pressupõe o contexto de crise caracterizado pela perda da hegemonia das oligarquias rurais diante do processo modernizador.” (FARIAS, 2006, p. 33). Portanto, essas características particulares de crise e subdesenvolvimento que o Nordeste brasileiro vivia serviram de combustível temático e matéria de inspiração para as produções da ficção modernista, principalmente em sua segunda fase.

Diante disso, é importante destacar que a ficção modernista brasileira se divide em duas fases, que correspondem a dois momentos de identidade estética e ideológica diferentes. A primeira fase corresponde ao período de 1922 a 1930, e

tinha a poesia como forma escrita dominante no cenário nacional. Já a segunda fase, que corresponde ao período de 1930 a 1945, coincide justamente com o momento de ascensão da prosa de ficção, o qual ficou marcado pela publicação, ainda em 1928, das obras *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade (COUTINHO 2004).

Portanto, “A publicação de *A Bagaceira* é o primeiro sinal de um vasto movimento ficcionista, com base no ambiente sócio-geográfico do Nordeste. É o início do chamado “ciclo do Nordeste.” (COUTINHO, 2004, p. 178). Este período corresponde a uma “[...] etapa áurea da ficção modernista e das mais altas da literatura brasileira, a ponto de poder afirmar-se que a ficção brasileira existe com personalidade e fisionomia inconfundíveis graças, sobretudo, ao trabalho dos artistas do período.” (COUTINHO, 2004, p. 277). Como também, nesta segunda fase se destacam os romances regionalistas e psicológicos, ambos fortemente marcados pela identificação com a ideia de “brasilidade” na literatura (COUTINHO, 2004).

Neste sentido, a ficção modernista brasileira se divide em dois grupos de autores distintos. O primeiro grupo corresponde aos autores que possuem uma escrita de cunho documentário realista urbano-social. Já o segundo grupo, nas palavras de Coutinho (2004, p. 176) corresponde ao “[...] documentário regionalista, também neo-realista, que compreende os membros “ciclos” da ficção brasileira: os ciclos da seca, do cangaço, da cana-de-açúcar, do café, do sertão, do pampa etc.” Estes ciclos temáticos têm os nomes de José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos como seus principais representantes (COUTINHO, 2004).

Assim sendo, apesar desses autores apresentarem construções estilísticas diferenciadas em seus romances, eles se aproximam, uma vez que adotam um posicionamento ideológico semelhante, como também suas escritas representam a vivência e a construção cultural de um povo de uma determinada região do Brasil chamada Nordeste.

Por isso mesmo, boa parte da produção romanesca destes autores neste período ficou conhecida como Regionalismo, ou Romance Nordestino de 30, – Regionalismo, porque enfocam uma determinada região do Brasil, o Nordeste, e Romance de 30, porque foram escritos na década de 1930. Sendo assim, a literatura deste período ganhou outras denominações que dizem respeito às características temáticas e literárias. Então, além de romance de 30, ciclo de 30, ficção de 30, e

romance brasileiro de 30, podemos também encontrar as seguintes designações para se referir à literatura deste período: literatura das secas, ciclo da cana-de-açúcar, do cacau, regionalismo, modernismo, neo-realismo ou ainda ciclo nordestino do romance modernista.

Porém, o romance de 30 não se limita ao regionalismo, tampouco a região Nordeste do Brasil, mas foi através das produções literárias deste período que o nordestino ganhou destaque como símbolo do homem do campo, do migrante fugindo da seca, do sertanejo, que “é antes de tudo um forte”.

Neste sentido, através destes romances a figura do sertanejo se transformou no principal símbolo do autêntico brasileiro, do homem do campo vivendo o desafio da sobrevivência, na simplicidade e voracidade da natureza, por vezes hostil, do Nordeste, e alheio a qualquer influência externa. Quer dizer, a figura do homem nordestino explorada pelo romance de 30 corresponde a um protótipo de sujeito, que é uma extensão do ambiente natural em que vive. Por isso, se mostra fortemente ligado a terra e assim padece com as adversidades climáticas, geográficas e sociais da região em que vive.

Dessa forma, os escritores deste período adotaram o homem nordestino em conflito com o próprio homem e com sua terra, e assim consolidaram em suas obras questões sociais bastante graves, como a desigualdade social, a vida cruel dos retirantes, os vestígios de escravidão e o coronelismo, como uma forma de ditadura apoiada na posse da terra. A terra que surge como elemento de disputas e discórdias, mas, sobretudo, a terra representa o símbolo da esperança que liga o homem nordestino ao seu desejo de liberdade.

Deste modo, alimentada pelo desejo de transformação, a sociedade brasileira da década de 1930 viveu um período de revoluções e intensa mobilização em adesão aos movimentos que apoiavam a reforma social. Neste contexto, a literatura assumia uma posição incisiva, uma vez que tinha uma “[...] participação política, no sentido de “expor” as mazelas do estado vigente como premissa à necessária transformação revolucionária. Muitos desses escritores tornaram-se até militantes políticos, vindo a constituir uma verdadeira literatura de esquerda.” (COUTINHO, 2004, p. 278).

Por tudo isso, a literatura deste período mantinha uma relação muito próxima com a vivência do povo e sua terra, uma vez que, os autores tomavam como fonte de inspiração a transpiração daqueles que no meio do povo viviam. Além do mais:

Ao elaborar, como tema central, a decadência da sociedade patriarcal e sua substituição pela sociedade urbano-industrial, os autores do romance de 30 procuram se aproximar do povo através da literatura, adotando temas e formas de expressão de origem popular como forma de denunciar as condições sociais em que viviam. (TAMARU, 2004, p. 18).

Sobretudo, o romance de 30 buscava em suas abordagens definir os diferentes tipos humanos e as características sociais que compunham a constituição da nação brasileira deste período, tomando como referência a síntese do ponto de vista psicológico e social, na representação dos sujeitos (TAMARU, 2004).

No entanto, essa tentativa de construção de uma identidade para a nação brasileira pode parecer ambígua, uma vez que a literatura deste período enfatizava uma região determinada do território nacional. Mas, segundo as observações de Benjamin Abdala Junior e Samira Youssef Campedelli no livro *Tempos da literatura brasileira* (2004), “As situações narrativas, embora enfocassem uma determinada região, poderiam ser extensivas a todo o país.” (p. 207). Ou seja, mesmo as produções literárias tomando como amostragem uma parte específica da realidade geográfica e social da nação brasileira, elas possuem um caráter social e reproduzem situações específicas do país como um todo.

Neste sentido, essa ideia de regionalismo como a representação de um território uno – esse uno não exclui as diferenças étnicas e culturais, mas compreende a integração dos diferentes espaços geográficos e sociais na constituição de uma nação – corrobora com o pensamento de Gilberto Freyre, no livro *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal* (2006), pois ele propõe que as bases do regionalismo repousam na integração dos diferentes espaços regionais. Portanto, ele defende que o todo do território brasileiro, com suas diversidades étnicas, históricas e culturais, corresponde a um conjunto de regiões interligadas.

Assim sendo, como o Regionalismo de 30 se concentrava na região Nordeste, seu propósito era defender a tradição cultural desta região e a valorização das manifestações populares, uma vez que:

A região nordestina prestava-se à maravilha para a valorização das tradições culturais, daí a força com que o movimento regionalista se difundiu por toda a região, da Bahia ao Ceará e mais ao norte. A fórmula era buscar no ambiente social, cultural e geográfico os elementos temáticos, os tipos

de problemas, os episódios, que seriam transformados em matéria de ficção. (COUTINHO, 2004, p. 278).

Por tudo isso, a região Nordeste se apresentava como um espaço geográfico e social rico em representações temáticas. Então, adotando uma técnica realista e objetiva, os escritores assumiam o papel de investigadores e coletavam o material *in loco*. Com base nestas observações e a luz da realidade histórico-social, seus romances surgiam como verdadeiros registros documentários ou painéis descritivos, revelando a situação histórico-social em que viviam (COUTINHO, 2004).

Como resultado, o romance modernista de 30, além de adotar o enfoque regional, reúne também em suas obras as questões sociais e os dramas dos proletários. Logo, o romance social e revolucionário passa a ser um desdobramento natural dos romances de caráter documentário regionalístico. Assim sendo, este caráter social e revolucionário dos romances de 30 passa a caracterizar a produção desta geração, muitas vezes rotulada de revoltada. (COUTINHO, 2004).

Isso porque, diferentemente dos autores/poetas da geração de 1922 que acreditavam no modernismo como uma ação renovadora e uma utopia transformadora através da modernização, a geração de 1930 apresenta sinais de uma pós-utopia, pois seus romances não mais acreditam que o modernismo possa produzir uma transformação social positiva. Por isso, seus romances revelam as mazelas sociais de um país injusto, desigual e atrasado. Geralmente essas características sociais são agravadas pelas condições adversas da geografia e do clima da região Nordeste.

Neste sentido, seguindo esta vertente de romance social revolucionário, Rachel de Queiroz, juntamente com José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo e José Lins do Rego compõem o grupo dos autores mais conhecidos que faziam parte deste grupo pós-utópico da geração de 30. Esses autores se assemelham pela linearidade da escrita, uma vez que abordam uma temática agrária e apresentam uma forte verossimilhança com a realidade geográfica e social em que viviam e produziam.

Dentre estes autores, Rachel de Queiroz estaria junto daqueles que constroem a região como espaço de saudade, da tradição. Embora também se reporte ao litoral, o sertão é o espaço tradicional por excelência, aquele que dá originalidade ao nordeste. Para tanto, elabora obras tendo como material de invenção suas próprias lembranças, experiências, imagens,

enunciados e formas de expressão conservados de uma identidade ameaçada de se perder. (TAMARU, 2004, p. 19).

Em vista disso, compreender a produção literária de Rachel de Queiroz como um espaço de saudade é não ignorar suas raízes nordestinas e seu apego a sua terra, o Ceará, este representando o Nordeste como um todo. Assim, como uma herdeira cultural deste território e uma defensora da constituição histórico-cultural do Nordeste, Rachel de Queiroz toma suas experiências e recordações passadas como objeto de inspiração para construir histórias que retratam a tradição nordestina, seus valores, suas personagens e seus dramas pessoais e sociais.

Portanto, suas obras retratam figuras humanas marginalizadas e escravizadas pelas condições hostis do ambiente natural e das opressões dos mais fortes. Sua escrita demonstra uma sensibilidade natural e verdadeira das condições da vida do homem nordestino, demonstrando conhecimento de causa e vivenciado experiências e relatos reais.

Rachel de Queiroz surge no cenário literário nacional com relevo e desenvoltura a partir de 1930, após a publicação do romance *O Quinze*, obra que lhe projetou como ficcionista de envergadura e lhe colocou ao lado daqueles que produziam uma literatura de protesto e de denuncia social, a chamada literatura regionalista de 30.

No entanto, a literatura de Rachel de Queiroz, uma mulher, causou estranhamento e desconfianças, pois sua escrita nem de longe se parecia com a literatura feminina daquele período, a qual se resumia a uma escrita sentimentalista, com perfil romântico, com mocinhas e heróis apaixonados. Por isso, muitos críticos e escritores desconfiaram da autoria do seu romance de estréia, uma vez que nunca tinham visto mulher escrever daquela forma, e o que causava maior espanto entre eles é que se tratava de uma mulher nova, vinte anos apenas. Devido a isso, o próprio Graciliano Ramos atribuiu a autoria do romance *O Quinze* a um homem, com pseudônimo feminino (RAMOS, 1994).

Na verdade, conhecendo o ambiente de atuação da mulher neste período e as limitações impostas pela sociedade para com o sexo feminino – mesmo que a mulher já tivesse conseguido conquistar certa mobilidade no espaço social, ainda faltava-lhe o reconhecimento e a aceitação da sua presença nos ambientes de dominação masculina, principalmente nas colocações em que requer uma alta

capacidade intelectual – não poderíamos esperar uma reação diferente, pois com o romance *O Quinze* Rachel de Queiroz adentra, em pé de igualdade, em um território de plena dominação masculina. No entanto, pelo simples fato de ser mulher ela foi desacreditada e teve sua criação questionada.

Contudo, Rachel de Queiroz não se abateu com as desconfianças, nem com a estranha forma de elogio disfarçado de descrença. Por isso, ela deixa claro que não é preciso equiparar a escrita feminina com a masculina para admitir que a mulher escreva bem. Vejamos:

É bom acabar com esse clima de anedota que cerca a literatura feminina, aqui no Brasil. Acabar com esse costume de sorrir e encolher os ombros quando se fala em escritora ou, pior ainda, essa maneira equívoca de elogiar: quando querem dizer que a gente escreve bem, dizem que escrevemos 'como um homem'. Hoje não se precisa escrever como homem para escrever bem. Já existe realmente uma literatura feminina – sem pejorativo; excelentes escritoras femininas, escrevendo livros de mulher [...]. (QUEIROZ, 1954).

Em virtude de todos estes acontecimentos o romance *O Quinze* (1930) é um dos mais conhecidos de Rachel de Queiroz, pois além de ser sua obra de estréia é a que estabelece, em termos cronológicos e temáticos, a autora como pertencente ao regionalismo modernista de 30. Neste romance, adotando uma estética neo-realista, Rachel de Queiroz apresenta personagens degradadas pelo flagelo da seca, vivendo em condições miseráveis e assumindo o dramático destino do migrante nordestino.

Deste modo, o drama da seca que surge no romance como elemento motivador dos deslocamentos das personagens, como também toda a carga de problemas geográficos e sociais que acomete os nordestinos, são utilizados como cenário para contar a história de Conceição. Moça emancipada, professora e solteira, Conceição é uma mulher que desfruta de autonomia e por isso se distancia das demais que viviam ao seu lado. Ela questiona os modelos de realização pessoal estabelecidos pela sociedade e se nega ao casamento.

Assim sendo, seguindo a lógica dos fatos, após o casamento certamente viriam os filhos, pois, “Afiml, o verdadeiro destino de toda mulher é acalentar uma criança no peito...” (QUEIROZ, 2012, p. 156). Entretanto, além de Conceição não querer se casar ela opta por assumir o papel de mãe, através da adoção do afilhado,

e com isso desafia esse destino certo para as mulheres do seu tempo e põe em xeque os valores sociais.

Dessa forma, Conceição é uma mulher que foge dos padrões instituídos socialmente, ela não se adéqua aquele espaço, uma vez que, é “acostumada a pensar por si só”, tem suas próprias idéias, é ousada e por isso se nega ao casamento. Condição esta que não lhe impede de assumir a responsabilidade de ser mãe, pois ela passa a criar o afilhado Emanuel – Duquinha – mesmo sendo moça solteira.

Neste sentido, dentro deste contexto de desigualdades do Nordeste, da luta de classes, dos sofrimentos causados pela seca e da opressão da sociedade patriarcal, as personagens femininas de Rachel de Queiroz são as que merecem maior destaque e representatividade dentro de seus romances, pois fogem do estereótipo da imagem da mulher como sendo o sexo frágil.

Portanto, Conceição foi apenas a precursora das protagonistas femininas de Rachel de Queiroz que se destacaram pela transgressão dos valores morais, pela rebeldia, pela força e determinação da mulher em busca da felicidade e realização pessoal.

Conseqüentemente, depois de Conceição tivemos nos romances subsequentes de Rachel de Queiroz outras personagens femininas que ganharam evidência dentro da literatura brasileira. Dentre elas podemos citar Noemi, do romance *Caminho de Pedras*, publicado em 1937. Noemi é casada com João Jacques, mas, o amor que já se achava ausente em seu casamento é encontrado em Roberto seu novo companheiro que lhe completa nas ideias, que luta pelos mesmos objetivos e por quem ela abandona o marido para viver um amor clandestino e encontrar a verdadeira felicidade, mesmo que seja paga com o preço da dor.

Depois de Noemi temos a personagem Maria Augusta, protagonista do romance *As Três Marias*, publicado 1939. Maria Augusta, juntamente com suas duas companheiras; Maria José e Maria da Glória, forma o grupo das três Marias, que dá nome ao romance. Ela quem narra em primeira pessoa o convívio delas no colégio interno, e em seguida as tentativas de adaptação a vida afetiva e social depois que deixam o colégio. Os relatos mostram uma personagem deslocada, mas ao mesmo tempo corajosa, uma vez que, após uma infância de repressão e clausura Maria Augusta não se conforma com o destino das mulheres, por isso sai de casa em

busca do novo, da sua emancipação e realização pessoal. Entretanto, após algumas derrotas e decepções ela volta para a casa do pai carregando o peso do fracasso e a desilusão de um derrotado.

Maria das Dores, ou simplesmente Dôra, ou Doralina como gostava que fosse chamada, é a próxima personagem feminina de Rachel de Queiroz, protagonista do romance *Dôra, Doralina*, publicado em 1975. Durante muito tempo, Dôra viveu sob a ditadura de Senhora, sua mãe, e como ela queria gozar dessa mesma autoridade viu no casamento uma forma de alcançar sua liberdade e cessar com os conflitos dentro de casa. Apesar deste pensamento conservador, Dôra é uma mulher que não aceita os limites impostos pela sociedade patriarcal e por isso busca a construção de uma identidade independente. De modo que, após a morte do marido ela rompe de forma definitiva com a mãe e sai pelo mundo com uma companhia de teatro, retornando somente depois da morte da mãe, de quem ela herdara a fazenda e o posto de “Senhora”.

No último romance escrito por Rachel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura*, publicado em 1992, encontramos duas representativas personagens femininas: Marialva e Maria Moura. Marialva é uma moça solteira que vive com seus dois irmãos Tonho e Irineu, os quais a mantêm em um regime de clausura doméstica, quase como uma verdadeira prisioneira em sua própria casa. Mas ela se apaixona por Valentim, moço tocador de rabeça, com quem foge para poder desfrutar deste grande amor, passando a viver de forma nômade. Já Maria Moura, após a ameaça dos primos – Tonho e Irineu – que queriam tomar suas terras, bota fogo na sua própria casa, se une a um grupo de homens, assume uma roupagem masculina e lidera um bando de cangaceiros que passam a viver de assaltos. Maria Moura foi uma mulher que ignorou sua condição feminina e lutou contra seus primos para defender suas terras, seu nome e sua honra. Sua condição de mulher independente tornou-se um símbolo de força e coragem, um nome temido e respeitado.

Em vista disso, podemos observar que todas essas figuras femininas se destacaram porque foram mulheres à frente do seu tempo, mulheres que não se conformaram com a situação em que viviam. Por isso, se aventuram em novas descobertas, buscando a liberdade, a felicidade e a emancipação, mesmo que para isso tivessem que renunciar a família e abdicar de valores sociais, ao escolher viver um amor fora do casamento; fugir de casa para viver um grande amor; assumir uma

identidade masculina, lutar como homem e sair por um caminho incerto, na tentativa de encontrar a si mesma.

No tópico seguinte falaremos de cada uma dessas personagens de forma mais detalhada.

Por isso, seja tomando o sertão nordestino, com todas as dificuldades e problemas econômicos e sociais que esse território possui, ou a cidade e seu jogo político como ambiente temático de seus romances, o contexto de desigualdades; a luta de classes como uma medição de forças, os problemas de gênero e a opressão da sociedade patriarcal são elementos fundamentais na produção literária de Rachel de Queiroz. Assim, adotando esses elementos como princípio básico dos seus romances é possível observar que:

A temática principal da autora, dentro do pano de fundo dos problemas geográficos e sociais nordestinos, é a posição da mulher na sociedade moderna, com os seus preconceitos morais e sociais. As figuras femininas em seus livros, são esboçadas com figura psicológica, situadas em posição de reação contra a dependência e a inferioridade da mulher. Os romances contam histórias da rebelião individual contra o ambiente doméstico e social, que julgue a mulher à condição de prisioneira de uma tradição arcaica. (COUTINHO, 2004, p. 279).

Neste sentido, além do nordeste, representado como um espaço de saudade e de recordação das vivências da autora, a temática do feminino é uma característica constante na produção literária de Rachel de Queiroz. Suas obras apresentam uma visão crítica da sociedade, destacando os problemas de uma forma realista. Assim, através de suas personagens, ela questiona e denuncia a realidade social em que vivem os sujeitos marginalizados, dentre eles a mulher merece destaque, pois “Seus romances circulam entre as peripécias de mulheres que buscam uma identidade enquanto sujeito individual, e o conflito social que essa procura acarreta.” (HOLANDA, 2007, p. 133).

Em vista disso, por intermédio das personagens femininas, Rachel de Queiroz destaca a conquista de espaço e a tomada de posição das mulheres. Elas que são responsáveis pelas transgressões das leis sociais e pela recusa do destino que lhe é imposto, revelando, com isso, seus pensamentos e ambições.

Deste modo, Rachel de Queiroz sugere um novo comportamento feminino, uma vez que suas personagens questionam valores e conceitos que há muito tempo foram cristalizados pela sociedade patriarcal. Sobretudo, sua literatura propaga um

discurso que “[...] combate a convenção do feminino, numa busca de afirmação do papel da mulher, com espaço para a sua rebeldia perante o lugar em que é colocada, para o raciocínio e argumentação que viabilize melhor posição e reconhecimento.” (TAMARU, 2004, p. 36).

Portanto, foi a partir de Rachel de Queiroz, principalmente, que a prosa de ficção brasileira passou a retratar a fala da mulher no ambiente social, desviando-se dos sutis salões dos palácios e se voltando para a triste realidade da trágica seca nordestina e suas personagens. Mas, a obra de Rachel de Queiroz não se limita em retratar o Nordeste, a seca e a decadência deste espaço geográfico. Temática esta que caracteriza o Romance Regionalista de 30.

No entanto, é assim que costumamos pensar. Habitamo-nos em categorizar Rachel de Queiroz como simplesmente uma autora regionalista, pois levamos em conta apenas seu romance de estréia. Porém, classificar *O Quinze* unicamente como romance regionalista é reduzir a riqueza da obra a uma característica em particular e ignorar as demais; como a abordagem psicológica observada na construção das personagens. Característica essa que se faz presente, e cada vez mais forte, em seus romances posteriores.

Assim, em toda obra de Rachel de Queiroz, iniciada com *O Quinze* em 1930 até o seu último romance, *Memorial de Maria Moura* de 1992, é possível observar uma escrita voltada para representar uma realidade social marcada pelos conflitos do homem com o ambiente em que vive e do homem com o próprio homem. Neste contexto, a mulher se faz figura constante, se mostrando sensível aos problemas sociais de todo o Brasil e não somente da região Nordeste.

Assim sendo, é importante ressaltar que a produção literária de Rachel de Queiroz não se limita, nem em termos cronológicos nem temáticos, ao regionalismo modernista de 30. Assim, por mais que suas obras tenham um forte apelo de denúncia social e muitas delas girem em torno das temáticas que atribuíram uma identificação com o romance de 30, como a seca, o cangaço e o misticismo religioso, a produção literária de Rachel de Queiroz transcende este espaço geográfico e temporal. Ou seja, sua produção literária nasce no modernismo de 30 e repousa no pós-modernismo, contemplando estes dois momentos histórico-literários de forma brilhante.

Logo, a identidade literária de Rachel de Queiroz não se limita ao regionalismo nordestino de 30. Sua literatura surge com voz, e faz-se visível, neste

período, mas sua produção literária e suas características temáticas e estilísticas vão acompanhando o passar do tempo. De modo que, ela consolida sua produção em distintos campos literários; escrevendo romances, peças de teatro, crônica, livros infantis e fechando sua produção com um romance com características regionais, mas que é moderno/contemporâneo no seu espaço temporal e na sua riqueza de detalhes.

Portanto, qualquer tentativa de rotular sua escrita, de forma generalizante, em romancista social ou regionalista, cai no simplismo e na imprecisão de julgar uma parte pelo todo, ao reduzir sua obra a uma determinada característica em particular e desconsiderar a pluralidade de sentidos da sua criação.

2.2 As personagens femininas na ficção romanesca de Rachel de Queiroz

[...] as personagens femininas em Rachel de Queiroz ganham expressão e autonomia. Elas existem nas obras por elas próprias, sem necessitarem de muletas para sobreviver.

Lígia Regina Calado de Medeiros, *Mulher, mulheres: tateando o selvagem em personagens de Rachel de Queiroz e Clarice Lispector*.

O olhar crítico de Rachel de Queiroz revelado em suas obras, sobre as mazelas sociais do Nordeste e a condição de inferioridade em que vivia a mulher do início do século XX, é fundamentado em um profundo conhecimento de causa, ou seja, ela legisla em causa própria, uma vez que ela, na condição de mulher – e isso implica numa série de preconceitos como inferioridade, fragilidade, incapacidade e submissão – e filha desta terra, estava sujeita ao mesmo julgamento injusto que as outras mulheres. Julgamento este que Rachel de Queiroz não concorda e que faz questão de deixar isso bem claro em suas obras, falando através das suas personagens.

Portanto, neste período histórico referenciado pelos anos 30 em que a literatura brasileira possuía uma abundância de personagens femininas alienadas, inseguras, suicidas e que representavam a mulher desta época, sem força nem coragem para tomar o seu lugar de direito na sociedade, surgem as desafiadoras e atrevidas personagens femininas de Rachel de Queiroz, mulheres fortes e

surpreendentes, delineando, assim, a construção de uma nova identidade feminina dentro da literatura.

Neste sentido, como destacou Medeiros (2010) as personagens femininas de Rachel de Queiroz rejeitam as muletas para existirem e se fazerem visíveis, subvertem a ordem social, ganham autonomia e assumem uma posição de comando dentro da narrativa. São mulheres que têm vontade própria, que lutam pelos seus objetivos, que renunciam a amores e que amam intensamente. Sobretudo, são senhoras de si mesma que não aceitam o destino de submissão atribuído às mulheres. Por isso, elas buscam a emancipação, a felicidade e a realização pessoal, mesmo que para isso tenham que enfrentar as reprovações sociais e se tornarem alvo de críticas e desconfianças.

Dessa forma, é possível observar esse amadurecimento crítico e temático de Rachel de Queiroz já em seu romance de estréia *O Quinze*, publicado em 1930 quando ela tinha apenas 20 anos de idade. Um romance que se distancia das veleidades femininas deste período e se volta para os problemas sociais e pessoais da região Nordeste e sua gente.

Deste modo, como a literatura feminina deste período girava em torno dos salões das cortes e das mocinhas apaixonadas com seus heróis românticos, o romance *O Quinze* causou espanto entre os críticos e autores deste período, principalmente porque se tratava de uma mulher jovem produzindo uma literatura de sujeito barbado, como destaca Graciliano Ramos (1994). Porquanto, a verdade é que, a partir deste romance, Rachel de Queiroz põe a literatura feminina de cunho social no cenário literário nacional e intensifica as discussões sobre o papel da mulher na sociedade e suas formas de realização.

Assim sendo, o romance *O Quinze* toma os problemas geográficos e sociais nordestinos, como o drama da seca – intensificada pela baixa condição socioeconômica da região –, suas personagens flageladas e a dura jornada dos famintos retirantes fugindo da seca e da miséria, como pano de fundo para contar a história de Conceição.

Conceição é uma jovem professora do interior do Ceará que assume a condição de mulher independente e emancipada, a qual segue na contramão do destino das demais ao renunciar o amor, se negar ao casamento e, por fim, cumprir com a sua missão de ser mãe, ao criar o afilhado Manoel, vulgo Duquinha, mesmo sendo ela uma moça solteira.

Deste modo, Conceição nutria ideias independentes e seguia a ordem inversa da lógica social, uma vez que, mesmo vivendo numa sociedade que considerava normal a mulher aos quinze anos já estar casada e com um filho, (LUCENA, 2003) ela, aos vinte e dois anos de idade se mantinha solteira e sem planos para o casamento.

Amante da leitura, Conceição vivia apegada aos livros, dedicava sua vida ao professorado e a prestação de socorro aos refugiados da seca. Mas, não escondia a forma carinhosa e a atração que sentia pelo primo Vicente.

Mal começou a dança, entrou Vicente, encourado, vermelho, com o guarda-peito encarnado desenhando-lhe o busto forte e as longas pernas ajustadas ao relevo poderosa das pernas. A Conceição pareceu que uma rajada de saúde e de força invadia subitamente a sala, purificando-a [...]. (QUEIROZ, 2012, p. 21).

Dessa forma, a amizade e o parentesco entre Vicente e Conceição se misturavam e se confundiam, alimentando um sonho de construir um final feliz para essa próspera história de amor que se desenhava entre eles.

No entanto, diferentemente de Conceição que era uma moça culta, Vicente era um vaqueiro xucro, “Todo o dia a cavalo, trabalhando, alegre e dedicado, Vicente sempre fora assim, amigo do mato, do sertão, de tudo o que era inculto e rude.” (QUEIROZ, 2012, p. 21). Ou seja, Vicente representa a tradição da sua terra e da sua gente, uma figura emblemática do sertão nordestino, um homem fortemente ligado às suas raízes, a seus valores, e inflexível para acompanhar as ideias modernas de Conceição.

Deste modo, essas diferenças foram aos poucos formando um abismo entre eles, e Conceição via cada vez mais distante a possibilidade de construir uma história de amor, uma parceria de cumplicidade com o primo Vicente.

Portanto, mesmo Conceição se sentindo encantada pela beleza e virilidade de Vicente ela recua diante da imprecisão e da incerteza que as diferenças do futuro pretendente lhe provocam. A princípio Conceição é atraída pelo primo, chegando a compará-lo a um recanto de mata frondosa próxima a ribeira, com árvores espaciais e sombrias, convidando ao deleite de um reconfortante descanso em dias de sol, como se fosse um pedacinho do céu. Mas, em um segundo momento seu pensamento vai além das primeiras impressões e revela o mistério escondido no

interior desta mata fechada e obscura chamada Vicente, que muda de ares repentinamente. Então, se no primeiro momento tudo é calma:

Mas voltando-se depois, numa manhã chuvosa, encontra-se o doce recanto enlameado, escavacado de minhocas, os lindos troncos escorregadios e lodosos, os galhos de redor pingando tristemente. Da primeira vez, pensa-se em passar a vida inteira naquela fresca e naquela paz; mas à última, sai-se com o coração pesado, curado de bucolismo por muito tempo, vendo-se na realidade como é agressiva e inconstante a natureza... Ele era bom de ouvir e de olhar, como uma bela paisagem, de quem só se exigisse beleza e cor. (QUEIROZ, 2012, p. 85).

Em vista disso, Conceição não enxerga, nessa união, a satisfação de completude de que ela gostaria e da qual ela necessita. Por isso, surgem-lhe os questionamentos sobre como iria encontrar no companheiro o abrigo seguro, o cúmplice para discutir as ideias, para lhe entender, lhe ensinar e completar o pensamento incompleto.

Assim, ela percebeu que havia entre ambos um abismo que os distanciavam e que nem mesmo o forte encanto que a saudável aparência de Vicente exercia sobre ela era capaz de aproximá-los, por isso ela:

Pensou no esquisito casal que seria o deles, quando à noite, nos serões da fazenda, ela sublinhasse num livro querido um pensamento feliz e quisesse repartir com alguém a impressão recebida. Talvez Vicente levantasse a vista e lhe murmurasse um “é” distraído por detrás do jornal... Mas naturalmente a que distância e com quanta indiferença. (QUEIROZ, 2012, p. 85).

Neste momento, Conceição reconhece que não é esse o destino que sonhara para sua vida e que não iria se casar com Vicente apenas para não ver se cumprir as previsões de mau agouro de sua avó, que diziam que “[...] a mulher que não casa é um aleijão...” (QUEIROZ, 2012, p. 14). Ela decidiu não se casar porque não concordava com as imposições sociais que definiam as posições dos sujeitos na sociedade – sempre com o homem na posição de comando – e invariavelmente com os papéis de serva e senhor assumidos dentro da relação entre homem e mulher após o casamento. Como também porque via em Vicente a manutenção desses valores patriarcais que ela reprovava. Então, quando interrogada se nunca havia amado alguém e por que não se casava, Conceição saía pela tangente dizendo que ainda não havia encontrado quem valesse apenas, e remata dizendo:

– 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 quem a gente obedece conforme as conveniências... Aliás, não falo por mim... que eu, nem esse instinto... Tenho a certeza de que nasci para viver só. (QUEIROZ, 2012, p. 155).

No entanto, só ela não ficou. Depois que Conceição desistiu de construir uma história ao lado de Vicente, optando por não contrair matrimônio, mais uma vez ela contraria e desafia a ordem social, pois decide assumir o papel de mãe ao adotar como filho o afilhado Duquinha. Criança a quem ela dedicou um verdadeiro amor de mãe e com quem viveu a realização da maternidade, “Conceição toda se desvelava em exageros de maternidade. E a avó, vendo o cuidado dela, e o carinho com que cercava a criança, dizia às vezes: – Ah, menina! Quando acaba, você diz que não é boa para casar!...” (Queiroz, 2012, p. 112).

Portanto, com esta atitude de adotar o afilhado, Conceição ignora o fato da necessária imposição social do casamento para a mulher do seu tempo, como obrigação para alcançar o status de realização pessoal e como único meio aceitável para constituição de uma família. Como também, mostra para sua avó, e para toda sociedade, que não é necessário ser casada para assumir o papel de mãe e alcançar a realização pessoal como mulher.

Neste sentido, além de cuidar do afilhado que o adotara como filho, de se doar no amparo dos refugiados da seca e desempenhar as tarefas de professora, Conceição dedicava o seu tempo livre às leituras, e quando interrogada pela avó sobre o assunto do livro que lia, pacientemente, ela explica: “– Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternos, do problema...” (QUEIROZ, 2012, p. 131). Para Dona Inácia esses livros não eram próprios para moças lerem, pois no seu tempo “[...] moça só lia romance que o padre mandava...” (QUEIROZ, 2012, p. 130).

Por isso, ela reprovava a atitude da neta em ler livros sociológicos e filosóficos objetivando o enriquecimento do conhecimento pessoal, e dizia que não havia necessidade de moça saber dessas coisas, e que ela estava perdendo o tempo lendo tolices. Mas, Conceição explicava: “– 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, 2012, p. 131).

Portanto, mais do que ocupar o tempo, as leituras reformadoras que discutem o papel da mulher na sociedade moderna davam a Conceição o suporte

intelectual necessário para lhe garantir e defender o seu espaço na sociedade como mulher emancipada.

Dessa forma, Conceição, mulher culta e sensível, se mostra a frente do seu tempo, pois não segue os conselhos de sua avó, não se aliena pela fé e nem se dobra ao amor, se negando ao casamento com Vicente; homem que aos seus olhos era belo, mas que não passava de um vaqueiro xucro, o qual não correspondia ao seu ideal de par amoroso. Neste sentido, “A busca de seu ideal futuro não está junto a um par amoroso, mas na conquista solitária.” (TAMARU, 2004, p. 54), ou seja, ela rejeita um par amoroso e se realiza como mulher assumindo o papel de mãe, ao criar o afilhado.

Assim sendo, Conceição cria uma identidade própria que foge da delicadeza, protótipo das mulheres, como pode ser observado nas irmãs de Vicente, Lourdes e Alice, sempre envolvidas com mimos angelicais; ela não se casa como Cordulina que se vê obrigada a acompanhar o marido Chico Bento e os filhos na grande fuga da seca e da miséria; nem abdica da luta como fez Mocinha, irmã de Cordulina, que desiste de acompanhar a família para trabalhar, posteriormente se entrega a prostituição e termina mendigando seu sustento e do filho pequeno.

Portanto, diferentemente de todas elas Conceição não se conforma com o destino traçado das mulheres, ela vai à luta, conquista sua independência, sua emancipação, renuncia ao amor e ao casamento, mas não abre mão do direito de ser mãe, mesmo que adotiva. Por isso, Conceição existe por si só, e racionalmente decide a sua vida, mostrando personalidade e segurança nas suas ações, sem se importar com as imposições sociais nem com a opinião das outras pessoas.

Além do mais, não por coincidência, essa postura firme e decidida é uma característica sempre presente nas personagens femininas de Rachel de Queiroz, as quais, geralmente se encontram em uma situação desfavorável, mas mesmo diante de um contexto de dificuldade elas se mostram firmes e capazes de lutar para se defender e se superar.

Neste sentido, a luta e a superação são elementos constituintes na história de vida das personagens femininas de Rachel de Queiroz. Assim sendo, se Conceição lutou contra as imposições e a tradição de uma sociedade e seus costumes, superando o preconceito social ao se negar ao amor e ao casamento, não se submetendo a um relacionamento apenas por conveniência, Noemi, protagonista do romance *Caminho de Pedras* publicado em 1937, desafiou as bases

legais da sociedade para conquistar sua liberdade e viver um amor fora do casamento, mesmo que pagando o preço da dor.

Noemi é a segunda protagonista dos romances de Rachel de Queiroz e, diferentemente de Conceição que tem a paisagem árida e empoeirada do interior do Ceará como cenário, ela tem as ruas da cidade de Fortaleza como tablado de exibição do enredo da sua história de vida.

Casada com João Jaques, com quem teve um filho, Noemi vivencia um relacionamento desgastado, pois já não ama mais o marido e não reconhece nele o companheiro das lutas e da militância no partido, como também não se envolve com suas aspirações, tornando-se, assim, uma figura distante.

Neste contexto, surge Roberto, jornalista recém chegado do Rio de Janeiro que vem para reestruturar o partido Comunista em Fortaleza, tornando-se o novo companheiro de lutas e demonstrando afinidade com as ideias de Noemi, completando-a em seus gostos e pensamentos. Em vista disso, logo que a conheceu Roberto demonstrou interesse por Noemi, mesmo sabendo que ela era uma mulher casada.

Noemi trabalha num atelier de fotografias e, juntamente com a sua amiga e também companheira de trabalho Guiomar, costumava tomar café e conversar com Roberto e seus amigos durante o horário do almoço. Logo, essa proximidade com Roberto e com os assuntos do partido fizeram-na distanciar-se cada vez mais do seu esposo João Jaques e, conseqüentemente, sentir-se de volta a vida.

Conforme Noemi se envolvia com os projetos do partido e suas causas, ela percebia que o casamento lhe privara de muitos sonhos e desejos, que a vida lhe perdera o encanto. E que somente agora, em companhia de Roberto, militando no partido sentia-se livre e realizada.

Sentia-se com a cabeça cheia de histórias novas, de mulheres heróicas, livres e valentes. Esquecida, naquele momento, das contingências da sua vida, da disciplina doméstica, da cama comum, da promiscuidade e dos compromissos com alguém. Era apenas uma alma livre, ouvindo a história de outras almas livres. Fugira do seu centro habitual de gravidade, perdera a noção do pão nosso de cada dia. Naquele momento, nada era normal, nada proibido nem permitido, não havia hora, não havia espaço: só a embriaguês do momento de revelação, das possibilidades de libertação. (QUEIROZ, 2004, p. 60-61).

Neste momento, Noemi percebe o quão triste e infeliz estava com o seu casamento e com a sua vida de dona de casa e “empregada de fotografia”, como

falava João Jaques. Mas, depois que passou a se envolver com a militância do partido Comunista ela se sente livre e encantada com a possibilidade de desfrutar dessa liberdade, de se ver livre do casamento e restaurar seus desejos antigos, que foram renunciados e frustrados com o matrimônio.

Seus ansiosos desejos de adolescente, a que o casamento decepcionara, cortara as asas. Tudo isso e muito mais sobrenadava naquele instante. Sentimentos e impressões sufocados, caluniados, envergonhados surgiam agora à luz do dia, vitoriosos, justificados, triunfantes. Podia pensar tudo, desejar tudo. Nada era proibido. Nada era pecado. Sentia-se livre. (QUEIROZ, 2004, p. 61-62).

Dessa forma, cada vez mais engajada no partido e atuante ao lado de Roberto, Noemi não tinha mais como esconder do marido, João Jaques, a felicidade que estava sentindo com essa nova fase de liberdade da sua vida. Como também não tinha como esconder seu envolvimento amoroso com Roberto, pois João Jaques já desconfiava e acusava-a dizendo: “Você o que quer é encobrir com capa de revolução muita coisa ordinária.” (QUEIROZ, 2004, p. 85). Como resultado, Noemi decide abrir o jogo e ficar com Roberto, pois se o casamento com João Jaques lhe frustrou os sonhos e os desejos, agora “Roberto é a perspectiva de felicidade, de amor, de novo horizonte aberto.” (QUEIROZ, 2004, p. 115).

No entanto, para viver essa felicidade clandestina ao lado de Roberto Noemi pagou o preço da dor e da rejeição, pois passou a sofrer preconceito por parte de sua amiga Guiomar que, ao saber de seu rompimento com o marido e da nova vida que começava com Roberto, “[...] arranjava pretextos para não saírem mais juntas.” (QUEIROZ, 2004, p. 117), e pelo mesmo motivo foi demitida do emprego, sob a alegação de que tinha “ideias perigosas” e que seu mau procedimento dos últimos tempos estava comprometendo a imagem da fotografia, que era frequentada por famílias, as quais já tinham reclamando.

Portanto, a luta de Noemi para conquistar sua felicidade é vista como um ato de rebeldia. Então, dolorosamente, ela começa a sofrer as punições; como também foram punidas Lilith e Eva, as primeiras figuras femininas que se rebelaram contra a dominação masculina e desafiaram a ordem estabelecida. Por isso, ambas foram punidas e subjugadas, Lilith, pela rebeldia, foi relegada à convivência com demônios, tornando-se um deles e Eva, pela desobediência, foi condenada a inferioridade e a submissão ao homem (SICUTERI, 1985).

Para Noemi, a punição era uma repressão a sua transgressão, pois:

[...] a sociedade da época não aceita a participação feminina em questões políticas, consideradas assunto masculino. Cabia às mulheres perpetuar os papéis e posições introjetadas desde a infância; estavam condicionadas a serem mães devotadas e donas de casa exemplares, [...]. (BARBOSA, 1999, p. 56).

Portanto, como Noemi, num ato de coragem, ousou desafiar esses papéis sociais historicamente estabelecidos, ela imediatamente passa a sofrer as punições. A primeira das punições foi o preconceito, que a fez perder a amiga e confidente Guiomar e logo em seguida perdeu o emprego. Ou seja, ela foi marginalizada por seu grupo social e desprezada por aqueles que diziam serem seus amigos. A segunda punição, certamente a mais severa e cruel, foi a perda do filho pequeno, que morreu deixando-a desolada. “Um acontecimento trágico que, mesmo não relacionado diretamente com sua decisão, traz a idéia de castigo e aumenta profundamente sua agonia.” (BARBOSA, 1999, p. 57). Por fim, seu companheiro Roberto foi preso, ficando ela “[...] abandonada, de mãos vazias, perdida e sozinha na cidade” (QUEIROZ, 2004, p. 152), e só não teve o mesmo destino do companheiro porque estava grávida.

Dessa forma, Noemi paga um alto preço por sua liberdade, que é conquistada a base da dor e do sacrifício, revelando o sentido trágico da vida. Mas, para ela, tragédia maior seria renunciar a essa luta, a seu desejo de liberdade, pois assim estaria renunciando a própria vida, que é o maior de todos os sacrifícios. “Todavia sua coragem de romper algemas, num tempo em que as mulheres descasadas eram mal vistas pela sociedade e poucas ousavam carregar este estigma, serve de exemplo e abre caminho para as transformações que, aos poucos, vão-se concretizando.” (BARBOSA, 1999, p. 58).

Deste modo, depois de rejeitar o marido, chorar a morte do filho e suportar a separação do seu novo companheiro que foi preso, resignada e livre, porém sozinha, Noemi segue sua áspera caminhada, desviando-se das pedras do caminho e com muito esforço carregando um filho, que freneticamente se move dentro do seu ventre crescido, como se também estivesse exigindo sua porção de liberdade.

De igual forma, esse mesmo desejo de liberdade, ainda que tardia, também era compartilhado por Maria Augusta, Maria José e Maria da Glória, personagens que dão nome ao romance *As Três Marias*, publicado em 1939. Neste romance o

tema central é a vida da protagonista Maria Augusta (Guta), que narra em primeira pessoa às experiências, os medos, os dramas, as frustrações, suas e das suas duas amigas, Maria José e Maria da Glória, durante o tempo em que estudaram e viveram no internato e posteriormente as tentativas de adaptação a vida afetiva e social fora do colégio interno.

Sendo assim, para as meninas o colégio onde elas viveram grande parte de sua juventude funcionava como uma prisão que as impediam de ter qualquer contato com o ambiente externo. “Em torno de nós, os muros se erguiam, levantando-se agora mais meio metro, [...]” (QUEIROZ, 1992, p. 52). Deste modo, o regime de reclusão imposto pelo colégio interno sufocava as meninas, impedia a conquista da autonomia e o amadurecimento enquanto mulheres: “O ar dali nos sufocava, parecia-nos que nos impunham anos excessivos de infância. Sentíamos uma sensação humilhante de fracasso, de retardamento, de mocidade perdida” (QUEIROZ, 1992, p. 59).

Por isso, elas sonhavam tanto com o dia em que pudessem sair e conquistar a tão desejada liberdade. Assim, acreditavam que uma das formas de ultrapassar as fronteiras dos altos muros do colégio seria saírem, com a promessa de casamento, pela mão de um companheiro, que iria conduzir suas vidas “[...] por novos e livres caminhos.” (QUEIROZ, 1992, p. 58.).

Entretanto, ao sair do internato Maria Augusta percebe que as instruções e a disciplina impostas no colégio nada mais eram do que uma extensão da sua casa e que ambos tinham o mesmo propósito. “O fim apologético daquilo tudo era preparar em mim a futura mãe de família, a boa esposa chocadeira e criadeira. [...] E ninguém me entendia, admiravam-se que, depois de tantos anos de reclusão e disciplina, eu só quisesse, só aspirasse à liberdade e aos prazeres proibidos” (QUEIROZ, 1992, p. 61).

Neste sentido, quando Maria Augusta volta para casa se depara com as cobranças da madrasta, tal como acontecia no internato, para assumir os afazeres domésticos e seguir a disciplina que lhe era exigida, por isso ela se questiona: “Para que sair do Colégio, para que ser afinal uma mulher, se a vida continuava a mesma e o crescimento não libertara da infância?” (QUEIROZ, 1992, p. 62). Diante disso, ela não reconhece mais aquele espaço doméstico como seu lar, e se justifica dizendo: “Envergonhava-me dizer, mas não considerava aquilo o meu lar, ou pior,

não sentia necessidade de lar, e tudo me parecia aborrecido, monótono e intruso.” (QUEIROZ, 1992, p. 62).

Portanto, logo que saiu do internato Maria Augusta não encontrou a felicidade esperada em sua casa, pelo contrário ela passa a se aborrecer com as cobranças do pai e da madrasta. De modo que, a família e todo o seu contexto de exigência e autoridade passam a lhe causar tédio. Por isso, lhe ascende o desejo de sair, de conquistar o seu próprio espaço, a sua liberdade, e para isso, sair da casa do pai seria o primeiro passo.

De forma que, quando vi no jornal o edital de um concurso para datilógrafo em Fortaleza, agarrei-me a essa esperança com tanta tenacidade e energia que Madrinha cedeu, papai cedeu, trouxe-me para fazer o concurso, visitou amigos, conseguiu a nomeação. Comecei a trabalhar. E parecia-me que a felicidade começava. Viver sozinha, viver de mim, viver por mim, livrar-me da família, livrar-me das raízes, ser só, ser livre! (QUEIROZ, 1992, p. 62).

Assim sendo, a saída de Maria Augusta de casa foi um importante passo para ela conquistar sua autonomia e se realizar como provedora do seu próprio sustento. Mas, tão logo começou a trabalhar, o seu ofício lhe pareceu um ritual mecânico e desgastante, pois ficava presa “[...] a uma máquina escrevendo fichas, fichas, batendo relatórios que os outros escreviam, coisas vis e sem humanidade, palavras que não têm existência real nem conteúdo, [...]” (QUEIROZ, 1992, p. 63-64). Ou seja, ela continuava insatisfeita, continuava incompleta na sua existência.

Portanto, na tentativa de mudar de ares ela decide pedir licença do trabalho e ir passar alguns dias no Rio de Janeiro. Por lá, ela conhece Isaac, se apaixona e, de repente, sentia-se feliz. “Afim eu atingia aquela impressão de felicidade e sossego que sempre julgara impossível, inalcançável, [...]” (QUEIROZ, 1992, p. 130-131). Assim, os poucos dias em que ela ficou no Rio de Janeiro viveu uma intensa relação, mas acabou voltando para Fortaleza, para o emprego de datilógrafa e para a companhia de Maria José, com Isaac no coração e com um filho em seu ventre.

Em vista disso, ao pensar na possibilidade de ter o filho ela tinha medo. “Tinha medo da luta com toda a gente, da dramática e oficial maldição de Madrinha, da surpresa desesperada de papai, do emprego perdido – de tudo que ia desabar por cima de mim, brutal e impiedoso.” (QUEIROZ, 1992, p. 143). Assim, como um fim natural e moralizante ela perde a criança. Então, remoendo a sensação de fracasso, uma vez que o desejo de liberdade, autonomia e felicidade fora apenas

uma ilusão e o sonho de encontrar um amor se transformou em desilusão, ela decide voltar para o Sertão do Cariri, onde vivem seu pai, sua madrasta e seus irmãos. “Vou para o sertão, para casa. Já vai querendo ser noite; o trem corre por entre massas que eu não reconheço, onde entrevejo casas, árvores, talvez a sombra dos serrotes gigantescos. Sinto-me cada vez mais triste, doente e só.” (QUEIROZ, 1992, p. 158).

Neste sentido, Maria Augusta fecha o seu ciclo e volta as suas origens, machucada, ferida, porém consciente de suas escolhas e amadurecida pelas experiências vividas. Ou seja, o ser em que ela se transformou é resultado do processo pelo qual ela passou. Quer dizer, o caminho que ela escolheu para alcançar sua emancipação e uma identidade descomprometida com os valores socialmente estabelecidos se mostrou conflitante e doloroso, pois se deu através de um processo de desilusão e desenraizamento que a fez sempre buscar o novo.

Por isso, a trajetória de Maria Augusta revela uma mulher corajosa, a frente do seu tempo, uma vez que, em um momento histórico no qual a mulher demonstrava passividade com o destino que lhe era imposto, ela se rebela, não se conformando com as imposições feitas ao sexo feminino e busca escrever um novo enredo para sua história.

Portanto, cada uma das três Marias apresenta um destino diferente nas suas vidas: Maria da Glória, a mais romântica, se realiza através do casamento e assume os papéis de mãe e esposa feliz; Maria José, a mais devota, se divide entre a atividade de professora e as orações espirituais, buscando na religião as respostas para todos os seus conflitos e Maria Augusta, a mais política de todas, se mostra insatisfeita com sua realidade, é uma mulher desacomodada, não adaptada com a situação, por isso sai em busca de respostas para suas dúvidas, sai em busca da sua felicidade, da sua emancipação e satisfação pessoal.

No entanto, depois de algumas derrotas e decepções ela volta para a casa do pai carregando o peso do fracasso e a desilusão de um derrotado, mas com a leveza de uma criança e com a esperança de um dia brilhar como uma estrela, tal como ela e suas duas amigas faziam quando estavam aprisionadas pelas muralhas do colégio interno, “Mas, que nos importavam os muros, a prisão mais fechada e mais alta? Nós tínhamos as nossas estrelas. [...] brilhando no escuro, até que um dia se apague.” (QUEIROZ, 1992, p. 52-160).

Durante o período em que as três “Marias” estudaram no internato vivenciaram intensamente a experiência do aprisionamento e da reclusão, e Maria Augusta, em particular, mesmo depois de liberta não desfrutou do livre-arbítrio esperado, uma vez que, ao chegar a sua casa encontrou o mesmo ambiente de segregação, de cobranças e restrições que tinha no colégio.

De igual forma, essa realidade de segregação e as limitações consequentes do aprisionamento dentro do espaço privado do lar, que observamos na personagem Maria Augusta, é fortemente vivenciada pela personagem Maria das Dores, ou simplesmente Dôra, protagonista do romance *Dôra, Doralina*, publicado em 1975.

Narrado em primeira pessoa o livro encontra-se dividido em três partes, as quais correspondem a cada momento da história de vida de Dôra, que, no tempo presente, narra sua vida passada. A primeira parte é “O livro de Senhora”, na qual a protagonista conta os conflitos do seu relacionamento pouco amistoso com a mãe, a quem ela chama de Senhora; a segunda é “O livro da Companhia”, que relata a viagem de Dôra com a Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho, após a morte de Laurindo seu marido; e a terceira é “O livro do Comandante”, na qual Dôra narra o seu amor pelo comandante de um navio que ela conhece e se apaixona durante as expedições com a companhia de teatro, as mudanças que ocorrem em sua vida e a posterior volta para a fazenda Soledade de onde ela saiu viúva e ferida.

De modo que, enquanto Dôra vivia na fazenda Soledade frequentemente entrava em desacordo com a mãe, que lhe impunha uma educação rígida e autoritária. Ou seja, “Durante a infância e a juventude, [...] teve que se submeter a uma mãe castradora e insensível à sua carência afetiva.” (BARBOSA, 1999, p. 99). Pois, Senhora fazia questão de ressaltar o seu papel na criação da filha, uma vez que era uma mulher viúva, por isso: “Dizia muitas vezes com ar de queixa, mas eu sabia que era mostrando poder: – Mulher viúva é o homem da casa. – Ou então: – Mãe viúva é mãe e pai” (QUEIROZ, 1992, p. 25).

Dessa forma, Senhora conduzia a fazenda Soledade com mãos de ferro e mantinha Dôra em regime de ditadura, tratando-a como uma verdadeira prisioneira.

Senhora, em casa, me trazia prisioneira de canto chorado: um passeio de mês em mês à rua para fazer compras, e alguma rara, raríssima dormida nas Aroeiras, [...]. Baile nunca fui, tinha o clube e nos mandava os convites, mas vai ver se Senhora admitia filha dela botar o pé em bailes daqueles, onde todo o mundo entrava e qualquer molecote caixeiro de loja podia me tirar para dançar! (QUEIROZ, 1992, p. 67).

Em vista disso, Dôra vivia acuada, reprimida diante da autoridade de Senhora, e como ela também queria desfrutar dessa mesma autoridade, apostou no casamento com Laurindo como uma forma de conquistar sua independência e se libertar da tirania de Senhora. Porém, mesmo depois de casada Dôra permaneceu vivendo na mesma casa que Senhora e, conseqüentemente, tendo que obedecer as suas ordens.

Por fim, o rompimento definitivo entre mãe e filha se deu após Dôra descobrir que sua mãe, Senhora, e seu marido, Laurindo, tinham um caso, e por isso desejou a morte deste. Seu desejo foi prontamente atendido pelo velho Delmiro – homem que chegou ferido nas terras da fazenda Soledade e que Dôra o acolheu –, deixando Dôra também viúva, igual à Senhora, sua mãe.

Neste sentido, como nada mais prendia Dôra na fazenda Soledade, dez dias após a morte de Laurindo, ela abandona o luto e decide ir para Fortaleza, “[...] desafiando a língua do povo e as ordens de Senhora.” (QUEIROZ, 1992, p. 216). Dessa forma, ao abandonar o luto ela abandona também seu passado e assume uma nova identidade independente.

Diante disso, como o luto era o elemento simbólico que a mantinha presa a sua vida passada, ela rejeita esta caracterização, como se rejeitasse também seu passado: “Tirei o luto para a viagem. Se pudesse tirava a pele, arrancava os cabelos, saía em carne viva” (QUEIROZ, 1992, p. 63). Neste momento ela queria abandonar o passado, sair do campo de influência de Senhora, queria ser livre e ultrapassar os limites da sua fazenda. “O que meu coração pedia era conhecer o mundo.” (QUEIROZ, 1992, p. 67).

Assim sendo, chegando a Fortaleza Dôra conhece a Companhia de teatro Brandini Filho e passa a acompanhá-la em seus espetáculos. A partir de então ela encontra a sensação de liberdade e felicidade como jamais sentira antes. Para ela tudo era muito novo e estranho, até mesmo a felicidade que estava sentindo, pois “[...] o fato é que eu ainda não estava acostumada àquela liberdade nova de viúva – afinal tinha sido uma vida inteira de cativo” (QUEIROZ, 1992, p. 79). Neste momento, a felicidade de Dôra é correspondente ao seu estado de liberdade atual, pois agora ela reconhece-se como sujeito, toma suas próprias decisões, e se torna dona do seu próprio destino.

Essa tomada de posição na vida de Dôra coincide com a sua entrada na Companhia de teatro, pois quando ela ainda estava na fazenda considerava o seu corpo como uma propriedade alheia que ela não tinha o direito de governar: “[...] o meu corpo eu não tinha o direito de governar, eu vivia dentro dele mas o corpo não era meu. Já agora o corpo era meu, pra guardar ou pra dar, se eu quisesse ia, se não quisesse não ia, acabou-se. Era uma grande diferença, pra mim enorme” (QUEIROZ, 1992, p. 118).

Deste modo, ela rompe com os padrões tradicionais e se posiciona como uma nova mulher que não aceita mais a submissão, e por isso passa a construir o relacionamento que deseja e com quem deseja, mesmo que as suas ações sejam consideradas perniciosas aos olhos alheios e inadmissíveis para uma mulher direita.

Por isso, Dôra permanece com a Companhia de teatro e ostenta essa imagem de mulher moderna e independente até encontrar um novo companheiro, o Comandante, para quem ela assume o papel de uma clássica dona-de-casa, e se mostra capaz de doar-se totalmente para ele: “Meu Deus, e se eu pudesse, eu é que dava dinheiro a ele, cozinhava, lavava e passava para ele, lhe engraxava os sapatos, fazia as coisas mais humildes que eu nunca tinha feito na vida, nem para mim mesma!” (QUEIROZ, 1992, p. 148). Dessa forma, Dôra escolhe o Comandante para ser seu companheiro, seu par sexual e vivencia plenamente esta opção, entregando-se para ele até mesmo quando este, febrilmente, já convalescia no leito de morte.

Em vista disso, como a morte do Comandante foi precedida pela morte de Senhora, Dôra decide retornar à fazenda Soledade para tomar posse de sua herança e assumir a posição de matriarca que um dia fora de sua mãe. Afinal, depois de tudo ela percebe que: “No remate das contas, eu era a filha de Senhora e tinha o exemplo de Senhora. E a casa dela, a terra dela, a marca das suas pisadas para eu pisar. E sem ela atravancando a casa e me tomando a entrada de todas as portas – sem ela – lá é que era meu lugar.” (QUEIROZ, 1992, p. 235).

Todavia, antes de voltar para a fazenda ela teve a preocupação de vestir-se de luto e adotar o preto de sua indumentária como cor obrigatória, uma vez que: “O luto, ali, ainda era o passaporte da viúva; me garantindo o direito de viver sozinha sem ninguém me perturbar em nada, de mandar e desmandar no meu pequeno condado – tão feio e tão decadente. O condado de Senhora! – Sendo que agora a Senhora era eu.” (QUEIROZ, 1992, p. 236-237).

Portanto, Dôra volta para a fazenda Soledade e passa a agir tal como sua mãe agia no seu tempo de “Senhora”, e a reproduzir os mesmos hábitos:

Procurava a todo instante me lembrar de como Senhora fazia; e tudo se repetia agora como no tempo dela, porque mesmo que eu quisesse não sabia fazer diferente, e então era a lei dela que continuava nos governando. E aos poucos eu também ia me endurecendo, na couraça do meu vestido preto. (QUEIROZ, 1992, p. 239).

Dessa forma, Dôra passa a imitar os mesmos costumes de Senhora; primeiro porque não saberia fazer diferente, segundo porque necessitava retomar para si o posto de “Senhora”, que um dia foi de sua mãe.

Para isso, à volta para a fazenda Soledade era fundamental, uma vez que é lá que ela sente-se verdadeiramente em casa, pois: “Neste mundo todo, do Pará ao Rio de Janeiro, era o único lugar meu. Minha a casa, com a cal das paredes escuras pelo lodo do último inverno, meu o curral de cercas pedindo reparo, meu o gado reduzido a semente e a semente da criação.” (QUEIROZ, 1992, p. 234).

Assim sendo, essa volta para casa marca um recomeço e um amadurecimento da personagem, que após os conflitos no seio familiar e a posterior ruptura com seu ambiente de origem vem à dispersão e a evolução, pois diferentemente de Maria Augusta que retorna para casa carregando o peso do fracasso, Dôra regressa amadurecida, para assumir o posto de comando que era de Senhora, sua mãe.

Entretanto, para que houvesse esse amadurecimento da personagem foi necessário acontecer a ruptura com a mãe e conseqüentemente com os limites impostos pela sociedade patriarcal, os quais ela não concordava e buscava a todo custo construir uma identidade independente.

Por isso, quando o espaço do lar representa um ambiente de repressão, uma zona de conflito entre os que nele habitam, a solução é evadir-se para a rua como símbolo do novo, como um espaço de conquista, de liberdade, de realização e autonomia. Foi pensando nesta liberdade e autonomia que Dôra deixou sua casa e sua família para se aventurar por terras alheias, e respirar novos ares com a companhia de Teatro.

Do mesmo modo que Marialva – personagem do romance *Memorial de Maria Moura*, publicado em 1992 – também abandonou a sua casa e a sua família para conseguir conquistar a liberdade. Marialva é uma moça que, além de se

submeter a todas as imposições e limitações a que o sexo feminino estava exposto, sofria com a repressão dos irmãos: Tonho e Irineu e da cunhada Firma, os quais a traziam como uma verdadeira prisioneira no sítio das Marias Pretas: “Eles todos saem, só eu fico aqui, neste degredo. Trancada neste sítio velho, estas Marias Pretas dos meus pecados, este buraco do cão.” (QUEIROZ, 2007, p. 74).

Isto é, Marialva vivia trancafiada em casa porque seus irmãos, e a sua cunhada Firma, não queriam que ela se casasse, para não ter que dividir as terras, e não lhe dar a parte da herança que lhe era de direito. Por isso, ela era mantida encarcerada em sua própria casa, por receio de que se case e exija sua parte nos bens da família.

Deste modo, vivendo distante dos acontecimentos sociais e sujeita a um estado de clausura doméstica, padecendo com a falta de liberdade e o conseqüente desconhecimento das atividades sociais, das quais outras moças participavam, Marialva lamenta: “– É. Eu levo uma vida muito triste, muito sozinha. Não sei como é a vida das outras moças, que dançam nas festas... Nunca dancei numa festa na minha vida!” (QUEIROZ, 2007, p. 135). Assim sendo, em uma sociedade em que a Igreja é o único espaço social permitido para as mulheres, Marialva vivenciava a realidade de muitas mocinhas de sua época.

De igual forma, a reclusão ao espaço doméstico e a negação da participação social também acometia a personagem Maria Moura, protagonista que dá nome ao Memorial. Pois, durante a sua infância e adolescência, não sai de casa. “Passeio na vila era ainda mais difícil, só mesmo nas festas da igreja. Mas nunca entrei numa dança – filha de fazendeiro não vai a samba de caboclo, nem mesmo a baile de bodegueiro da vila.” (QUEIROZ, 2007, p. 65). Situação semelhante padece a personagem Dôra, do romance *Dôra, Doralina*, quando ainda vivia com sua mãe, Senhora. “Baile nunca fui, tinha o clube e nos mandava os convites, mas vai ver se Senhora admitia filha dela botar o pé em bailes daqueles, onde todo o mundo entrava e qualquer molecote caixeiro de loja podia me tirar para dançar! (QUEIROZ, 1992, p. 67).

Neste sentido, a vida limitada ao ambiente privado do lar era uma realidade entre elas, como o era também o desejo de liberdade. Maria Augusta mesmo vivendo aprisionada pelos muros do internato sabia que o mundo era grande, o qual ela tinha sede em conhecê-lo; Dôra, igualmente a Maria Augusta, queria conhecer o mundo, queria conduzir sua vida sem a interferência de Senhora e, igualmente,

desejava desfrutar da mesma autoridade que ela. Para isso, acreditava que o casamento pudesse lhe garantir essa liberdade e autoridade; Maria Moura lamenta a situação de confinamento em que vivia, assim como muitas meninas do seu tempo, mas sonha em alçar altos vôos e conquistar o mundo, pois para ela “O mundo lá fora era grande e eu não conhecia nada além das extremas do nosso sítio. E tinha loucura por conhecer esse mundo.” (QUEIROZ, 2007, p. 65); já Marialva, cansada de viver aprisionada dentro da sua própria casa, da mesma forma que Dôra, via o casamento como uma carta de alforria, um passaporte que a levaria a alcançar a tão sonhada liberdade.

Deste modo, Marialva viveu triste e aprisionada em sua casa até o dia em que conheceu Valentim, moço tocador de rabeca que passou em sua casa pedindo esmola, para pagar uma promessa que fez após passar por grande perigo ao cair do trapézio, enquanto apresentava um número de saltos e malabarismos. Valentim é um rapaz que “Com o pai, a mãe e um tio, formavam um grupo de saltimbancos, andando de feira em feira, divertindo o povo e ganhando uns tostões.” (QUEIROZ, 2007, p. 79).

Então, com o compromisso de um dia voltar para libertar sua amada, Valentim partiu para cumprir com sua promessa, deixando Marialva ansiosa por seu retorno. Marialva era uma moça que vivia amarrada a vontade dos outros, numa espécie de cárcere privado e via no amor de Valentim a única esperança de conquistar sua liberdade. De modo que, quando ele cumpre com a promessa e volta para revê-la, convida-a para fugirem juntos. Neste momento, ela não teme a vida incerta e arriscada, porém liberta que teria ao lado de Valentim.

- Então, tem coragem? Quer fugir comigo? Só tenho a lhe oferecer o bem que fiquei lhe querendo e a vida arriscada nessas estradas.
- Com você, não vou ter medo das estradas.
- A gente vive da mão para a boca, nunca sabe como vai ser o dia de amanhã... Mas se habitua, e até gosta.
- Pra mim parece tão bom, tão diferente. Eu também sonho com o mundo lá fora, longe das Marias Pretas. Ah, eu não tenho mesmo nada a perder. (QUEIROZ, 2007, p. 136).

Dessa forma, com a proposta da fuga, e conseqüentemente do casamento, Valentim apresenta para Marialva a oportunidade de construírem uma vida livre da opressão dos irmãos, porém não negou que passariam certa dificuldade, mas estariam juntos e felizes. Com isso, Marialva não somente aceitou como também

ficou encantada com a possibilidade de conquistar a liberdade. “Ah, nem conseguia acreditar ainda que um dia eu ia poder me libertar da Firma, do Tonho, da casa das Marias Pretas. Conhecer o mundo. Valentim podia fazer isso por mim. Só ele – quem mais? E ainda a promessa da sua companhia, e o amor, e o casamento.” (QUEIROZ, 2007, p. 136-137).

Neste sentido, em relação ao casamento, Marialva se assemelha a Dôra, pois, de igual forma, elas se entregam cegamente ao amor e vêm no casamento uma forma de alcançar a liberdade e a autonomia que não possuíam enquanto viviam na casa dos pais, ou de seus responsáveis. Mas, passivamente elas abrem mão da conquista da autonomia e da liberdade para aceitarem a submissão e a entrega ao marido em nome do amor.

Neste aspecto, Marialva se distancia das personagens Conceição e Maria Moura, uma vez que ambas se negam ao casamento e não aceitam a submissão ao marido. Por isso, Marialva, “[...] ela é o avesso de Maria Moura, é a personagem que larga tudo, família e seu direito de herança, para fugir com Valentim, seu único e grande amor.” (TAMARU, 2004, p. 133). Deste modo, a fuga de Marialva, sua união a um homem através do matrimônio, representou sua liberdade, mesmo que essa nova categoria social não lhe distanciasse da condição de serva, mas agora ela iria servir a quem ama. Já Maria Moura conseguiu sua liberdade através da negação da união conjugal e conseqüentemente da insubordinação ao marido e à sua condição de serva.

Dessa forma, diferentemente da entrega, da doação e da docilidade de Marialva para com o casamento e com a ideia de ter um homem lhe governando, a protagonista do romance *Memorial de Maria Moura*, Maria Moura, não contrai matrimônio, como também não admite a possibilidade de ser dominada por um homem:

Um homem mandando em mim, imagine; logo eu acostumada desde anos a mandar em qualquer homem que me chegasse perto. Até com o Liberato, que era quem era – perigoso –, achei jeito de dar-lhe a última palavra. Um homem me governando, me dizendo faça isso, faça aquilo, qual! Considerando também dele tudo que era meu, nem em sonho – ou pior, nem em pesadelo. E me usando na cama toda vez que lhe desse na veneta. Ah, isso também não. (QUEIROZ, 2007, p. 332).

Maria Moura foi uma menina que cresceu sem a presença do pai, por isso, desde cedo teve que aprender a lutar para se defender. Quando sua mãe morreu,

seus primos gananciosos – Tonho e Irineu – reivindicaram uma parte da herança e atacaram sua casa a fim de dominá-la e se apossarem das suas terras. Mas, contrariando todas as expectativas, ela resiste ao ataque, se arma e reage bravamente para defender sua terra e sua honra, travando uma verdadeira guerra contra os primos.

Minha primeira ação tinha que ser a resistência [...]. Nunca se viu mulher resistindo à força contra Soldado [...]. Pois, comigo eles vão ver. E se eu sinto que perco a parada, vou-me embora com os meus homens, mas me retiro atirando. E deixo um estrago feio atrás de mim. Vou procurar as terras da Serra dos Padres – e lá pode ser para mim outro começo de vida. Mas garantida com meus cabras. Pra ninguém mais querer botar o pé no meu pescoço, ou me enforcar num armador de rede. Quem pensou nisso já morreu. (QUEIROZ, 2007, p. 45-46).

E assim ela fez, reuniu os seus homens – os moradores da fazenda Limoeiro e alguns conhecidos mais próximos, de sua confiança –, botou fogo na sua casa, cortou os cabelos, vestiu-se com roupas de homem e saiu pela caatinga liderando o seu bando, ditando regras e impondo suas próprias leis, como em um quartel. Mas ela advertia: “– Vou prevenir a vocês: comigo é capaz de ser pior do que com cabo e sargento. Têm que me obedecer de olhos fechados.” (QUEIROZ, p. 86).

Deste modo, com o cabelo cortado, vestida com roupas de homem, montada no alto do seu cavalo e ostentando o seu posto de chefe do bando, Maria Moura comandava tudo como um general de guerra, o qual exigia obediência e impunha o respeito dos seus comandados: “Têm que me obedecer de olhos fechados. Têm que se esquecer de que eu sou mulher – Pra isso mesmo estou usando estas calças de homem.” (QUEIROZ, 2007, p. 86).

Neste momento, Maria Moura abandona sua identidade, sua vida passada de sinhazinha indefesa e determina o surgimento de um novo sujeito: “– Agora se acabou a sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês [...]” (QUEIROZ, 2007, p. 87). Assim, com o corte dos cabelos ela assume uma roupagem masculina, equiparando-se aos demais homens do seu bando e atingindo um novo status de poder.

De modo que, agora ela exige ser tratada por Dona Moura, e ninguém ousava contrariá-la, afinal, como ela mesma falava: “[...] Eles me tinham medo ou respeito – não sei; as duas coisas, talvez. Mas nenhum se atrevia a me olhar no olho.” (QUEIROZ, 2007, p. 266). Ou seja, mesmo Maria Moura vivendo em um

ambiente hostil, rodeada por homens, e dominado pela força, ela contraria a lógica – que põe a mulher como sexo frágil –, conquista o respeito e a obediência de todos e afirma-se como exemplo de mulher de fama e poder.

Diante disso, com um pulso firme e uma disciplina militar ela liderou o seu bando e comandou os seus homens pelas veredas do sertão, onde passaram a viver de roubos e assaltos. Assim, ela ganhou fama de mulher de coragem, construiu um império sobre o seu nome e espalhou sua fama para além do horizonte, constituindo-se, assim, em um símbolo de resistência, de força e poder.

Portanto, depois que conhecemos um pouco de cada uma dessas personagens femininas, dos principais romances de Rachel de Queiroz, podemos observar que elas, de Conceição a Maria Moura, não se enquadram nos limites que a sociedade patriarcal estabelece para as mulheres. Por isso, como não aceitam esses limites elas quebram regras, transgridem normas e vão à busca de suas próprias conquistas, evadem para a rua a fim de construírem suas próprias identidades.

Conceição rejeita os conselhos da avó e decide não se casar, uma vez que não reconhecia em Vicente o seu par ideal, porém torna-se mãe ao assumir a criação do seu afilhado. Noemi vê seu casamento esfriar e seu marido uma figura distante que não a acompanha na militância do partido, nem se envolve com seus sonhos. Então, ela ignora o preconceito social, larga o marido e fica com Roberto, seu novo companheiro do partido que lhe completava nas idéias. Guta, após um longo período de reclusão no colégio interno, sai de casa e vai para a cidade grande em busca de trabalho para conquistar sua autonomia, todavia, após algumas experiências fracassadas volta para casa do pai. Dôra, depois que descobre o caso amoroso entre seu esposo Laurindo e Senhora, sua mãe, sai da fazenda Soledade logo após a morte do marido e segue uma companhia de teatro, onde conhece o comandante, seu novo companheiro, mas após a morte de Senhora e, posteriormente, do Comandante ela volta para tomar posse de sua herança. Marialva era mantida enclausurada em sua própria casa por seus irmãos e por sua cunhada, porque eles tinham medo que ela se casasse e tivessem que dividir a herança, mas ela conhece Valentim e decide fugir para viver em liberdade e feliz com seu amor. Maria Moura, após a morte da mãe, as ameaças do padrasto Liberato e o ataque dos primos que queriam dominá-la e tomar suas terras, ela reúne seus homens, corta os cabelos, se veste de homem, toca fogo na sua casa e

sai pela caatinga ditando regras e impondo sua própria lei, transformando-se em um símbolo de resistência de força e poder.

Portanto, todas elas foram mulheres que tiveram vontade própria, que lutaram pelos seus objetivos, que renunciaram a amores e que amaram intensamente, sobretudo se mostraram como senhoras de si mesma e não aceitaram o destino de submissão atribuído as mulheres. Por isso, elas buscaram a emancipação, a felicidade e a realização pessoal, desafiando as normas estabelecidas, quebrando regras e, assim, se destacaram dentro de um contexto desfavorável para a mulher e para a construção de uma identidade feminina independente.

2.3 Os caminhos da errância e o nomadismo migrante em Rachel de Queiroz

Quebrando o enclausuramento individual, restaurando a mobilidade, a impermanência de todas as coisas, ultrapassando as estabilidades identitárias, sejam profissionais, ideológicas, sexuais, a errância volta a dar vida, reanima, em seu sentido estrito, as vidas pessoal e coletiva, feridas reprimidas, alienadas em sua concepção racionalista e/ou econômica do mundo, da qual a modernidade tinha feito uma especialidade.

Michel Maffesoli, *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*.

A idéia de recomeço, implantada pela ruptura dos limites das fronteiras geográficas e culturais, permeia o fenômeno da errância e atende as exigências das sociedades modernas, que atribuem os movimentos migratórios e populacionais, a dispersão e o trânsito como meios necessários que determinam a reorganização e evolução das sociedades. Na mesma medida, essa errância, vista como deslocamento geográfico e psíquico dos sujeitos, contribui para a mobilidade e instabilidade das construções identitárias, quebrando, assim, toda espécie de enclausuramento.

Neste sentido, seguindo as cambiáveis tendências adotadas pelas sociedades modernas, as produções literárias têm explorado de forma significativa a temática da errância, do trânsito, do estrangeiro, do exílio e das migrações – sejam motivadas por fenômenos naturais, por guerras, ou por influências econômicas –

como questões motivadoras das discussões em seus enredos. No que se refere à obra de Rachel de Queiroz, vemos que tais fenômenos se fazem presentes através de suas personagens, que vivem o nordestino migrante, fugindo da seca; da reclusão do isolamento prematuro e traumático do colégio interno, e da fuga alucinada para a sobrevivência, numa caminhada incessante em direção a liberdade.

Adepta de uma escrita fortemente marcada pelo regionalismo, pela caracterização natural, social e coletiva da região nordestina, a escritora cearense Rachel de Queiroz se destaca no cenário literário nacional como uma das consolidadoras do romance de 30. Neste cenário, a personagem errante, nômade, o exílio como forma de resistência e a viagem são temas recorrentes na obra da escritora, conforme podemos observar em alguns de seus principais romances. Citemos, por exemplo, o romance *O Quinze*, publicado em 1930, quando Rachel de Queiroz tinha apenas vinte anos de idade. Neste romance o vaqueiro Chico Bento vivencia o drama de milhões de nordestinos que, atingidos pela tragédia da seca, se vê obrigado a desenterrar suas raízes e se aventurar em terras distantes, em busca de um pouco de pão e água que lhe garantam a sobrevivência.

Já em *Memorial de Maria Moura*, romance de 1992, Rachel de Queiroz aborda duplamente a experiência da errância e da viagem como uma forma de resistência. A priori faz-se necessário compreender a organização estrutural do romance. Nos primeiros capítulos identificamos três núcleos de ação: o de Maria Moura, de seus primos inimigos e o do Padre José Maria – o Beato Romano. Posteriormente, a prima de Maria Moura, Marialva foge com Valentin, moço de família circense e tocador de rabeca. Então, o casal apaixonado, juntamente com os parentes de Valentin: mãe, pai e tio, formam um outro sub-núcleo, vivendo no, e do “circo”.

Nestas circunstâncias, o fenômeno da errância é primeiro experimentado por Maria Moura, protagonista que nomeia o romance; mulher forte que, resistindo ao ataque dos primos inimigos, os quais queriam tomar suas terras, se une a um grupo de homens e passa a viver deambulando pelas veredas do sertão, como um bando de cangaceiros salteadores e vão à procura de uma longínqua porção de terra perdida, que fora herdada de seus antepassados, revivendo, assim, o mito da terra prometida. Vale lembrar que, no primeiro momento o que motivou a caminhada de Maria Moura, a chamada “pulsão da errância” (MAFFESOLI, 2001), foi a ameaça

dos primos, que lhe suscitou o desejo de ser livre e conseqüentemente poder viver sob seu domínio, o desejo de retomar a posse de sua vida e em seguida de suas terras.

Ao contrário disso, no outro centro de ato, no sub-núcleo de Marialva e Valentim, presenciemos a errância como um estilo de vida; pois Valentim é de família circense e juntamente com o pai, a mãe, um tio e logo depois com Marialva, formam uma espécie de grupo de teatro itinerante que vai de vilarejo em vilarejo apresentando espetáculos de malabarismos, números de força, mágicas e animando os festejos da região com a música de rabeca, tocada por Valentim. Dessa forma, por mais que a errância também chegue para Valentin e sua família como a ausência de raízes e conseqüentemente viverem sempre partindo, isso se tornou uma alternativa de sobrevivência e um estilo de vida, mas não uma condição de exilado.

Ao falar em exílio, lembremos aqui, também, do romance *As Três Marias*, publicado em 1939, no qual o sentimento do exílio e reclusão é mais fortemente vivenciado, pois o romance já se inicia com a personagem Maria Augusta descrevendo a cena da sua chegada ao colégio interno, ou escola de freiras, revelando seus medos, o sofrimento provocado pelo isolamento e a solidão. Nos dois capítulos subsequentes as outras duas Marias são apresentadas: Maria José e Maria da Glória, ambas também já vivenciando o degredo do colégio interno. Elas se aproximam cada vez mais uma das outras e passam a nutrir uma sincera amizade.

Assim sendo, em meio ao aprisionamento representado pela imponente dos altos muros e sólidos portões as três meninas se refugiavam nas estrelas e faziam do céu seu exílio. “Mas, que nos importavam os muros, a prisão mais fechada e mais alta? Nós tínhamos as nossas estrelas.” (QUEIROZ, 1992, p. 52). Dessa forma, o alto do céu e o brilho das estrelas representavam o destino e o status que cada uma delas desejava alcançar, se refugiar, se reconhecer nelas.

Vale destacar que as personagens rachelianas, quase que unanimemente, sem exceção entre as protagonistas, alimentam um sentimento de não pertencimento a lugar algum, pois buscam as respostas em si mesmas, mas normalmente não as encontram. Por isso, é possível perceber que a angústia da solidão e do exílio não está no ambiente de reclusão, mas sim dentro de cada uma delas.

Dessa forma, ao analisarmos as marcantes personagens de Rachel de Queiroz percebemos que, geralmente, são mulheres nordestinas, fortes, sofridas, mas que buscam a independência e a realização pessoal, revelando uma autobiografia da trajetória de uma guerreira, tal como ela Rachel, também nordestina, fizera.

Dona de uma escrita simbolicamente representativa do Nordeste brasileiro, e em particular da sua terra, o Ceará, Rachel de Queiroz circula por este espaço e, tomando suas experiências como referência, registra como testemunho ocular os dramas de sua gente, do nordestino migrante e, principalmente, da mulher na luta pela sobrevivência, pela reivindicação de seu espaço, pela emancipação e libertação do estigma do sexo frágil.

Sua literatura é a típica literatura engajada, político e socialmente falando. Nela, além do aspecto social, é explorado o interior das personagens nas relações de força e poder, como forma de resistência, de luta, ou mesmo de sobrevivência. Suas personagens são tipos humanos que acreditam na sua força e lutam, mostrando que o sertanejo é um sujeito aguerrido, que vive alimentado pela esperança de um dia mudar de vida.

Por isso, são personagens que se apresentam como sujeitos simbólicos e representativos do meio em que habitam e, geralmente, assumem posições contrárias às leis sociais. E algumas delas, como Maria Moura, mesmo sendo praticantes de atos ilícitos, são aclamadas e ganham status de herói popular, pois representam o povo sofrido: o nordestino imigrante, fugindo do fantasma da seca, da fome e até da morte; e a mulher, que historicamente e hierarquicamente foi representada como o sexo frágil.

Nesta perspectiva, seus romances representam a paisagem do sertão nordestino, os conflitos, as dores e lutas de um povo. As secas são temas motivadores que frequentemente são descritas em uma linguagem fácil e de diálogo fluído, o que resulta em uma narrativa dinâmica.

Dentro desta temática das secas, dentre as obras de Rachel de Queiroz que abordam a errância e o exílio, podemos tomar o romance *O Quinze*, publicado em 1930, como a que melhor ilustra o drama e os flagelos dos nordestinos provocados pela seca. Romance no qual a própria errância é uma consequência direta da seca na região.

Neste sentido, o romance *O Quinze* retrata justamente a trágica jornada de uma família de retirantes que se apresenta como mais uma vítima da seca. Por isso, é obrigada a deixar sua terra e sua gente para arriscar a sobrevivência em uma incerta e dolorosa caminhada por terras alheias.

A narrativa inicia-se com a súplica, o lamento e a expressão de fé do sertanejo vivendo a espera da chuva. Mas, após suportar meses sem nenhum sinal de chuva, por fim, desfalecidas as esperanças, não resta alternativa para o vaqueiro Chico Bento e sua família (a esposa Cordulina, os filhos: Josias, Pedro, e Manoel – Duquinha – e sua cunhada Mocinha), senão abandonar o torrão natal e buscar recursos em outro lugar. “Agora, ao Chico Bento, como único recurso, só restava arribar. Sem legume, sem serviço, sem meios de nenhuma espécie, não havia de ficar morrendo de fome, enquanto a seca durasse.” (QUEIROZ, 2012, p. 31). Chico Bento é o vaqueiro de uma fazenda do interior do Ceará, que após longos meses de seca e sem mais recursos para manter os animais as porteiras são abertas, forçando o vaqueiro a seguir o mesmo destino incerto dos esqueléticos animais que cruzaram a porteira e adentraram pela caatinga.

Portanto, para a família do vaqueiro Chico Bento, a seca foi o que determinou sua condição de errante, mas muitos são os motivos que levam a dispersão, a errância, “A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão.” (HALL, 2003, p. 28).

Neste caso, a errância é vista como uma maldição, como um sofrimento inevitável, mas segundo Maffesoli (2001) a questão da errância é inerente ao ser, é parte do processo de formação e evolução da massa social, que faz de todo homem um “viajante” um “explorador maravilhoso”, de forma que as próprias catástrofes, epidemias e tragédias impulsionam a marcha para o desconhecido errante. Pois “[...] o desejo de errância é um dos pólos essenciais de qualquer estrutura social.” (MAFFESOLI, 2001, p. 32).

Assim, essa necessidade de migrar, de conquistar o outro lugar como a terra prometida, não é algo novo, pois já é bastante enfatizada nos textos bíblicos. Tomemos como exemplo a marcha do povo judeu na terra do Egito, para o qual a salvação advém da caminhada e não do enraizamento. Deste modo, “[...] numerosas são as tradições religiosas que dão ênfase à necessária prova iniciatória da viagem.”

(MAFFESOLI, 2001, p. 30-31). Neste sentido, a “pulsão da errância” nômade dissolve as possibilidades das fronteiras de fixação e dominação.

No entanto, não vejamos a errância como privilégio de poucos e maldição de muitos, ou simplesmente como uma manifestação dos sujeitos deslocados. Muito pelo contrário, pois, tal como a família de Valentim que fazia da vida uma eterna errância, segundo Maffesoli (2001), o fenômeno da errância não é algo distante de nós, pois ele vem falar também da errância como uma atividade diária, praticada pelo homem moderno. Ou seja, “Essa mobilidade é feita das migrações diárias: do trabalho ou as do consumo. [...] as migrações sazonais: do turismo e das viagens. [...] É ainda a mobilidade social ou os deslocamentos maciços de populações induzidas pelas disparidades econômicas. (MAFFESOLI, 2001, p. 29).

Neste sentido, vivenciamos um pleno estado de errância moderna, pois essa condição moderna nos possibilita uma intensa mobilidade que potencializa o desejo de migração, de deslocamento, de buscar satisfação na caminhada, uma vez que: “Aquele que não consegue encontrar uma satisfação entre os que o rodeiam, faz disso a necessidade do infinito, acha uma forma de realização na partida.” (MAFFESOLI, 2001, p. 159). Este desejo de partir sobrevém do sentimento de incompletude, de deslocamento, de não pertencimento e de não sentir-se verdadeiramente em casa. E é justamente este sentimento de desconforto, de inadequação ao local que perturba e motiva a personagem Maria Moura, que inquieta o vaqueiro Chico Bento e que entristece as três Marias, pois todos eles padecem do mesmo drama de não pertencerem ao local, de não estarem verdadeiramente em casa.

Em outras palavras, de acordo com o pensamento expresso por Stuart Hall (2003) em seu livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, nos tempos modernos talvez todos nós não estejamos verdadeiramente em casa, pois a sensação de pertencimento a uma identidade cultural é cada vez mais instável.

Dessa forma, para a personagem errante, todas as coisas são muito instáveis, e mesmo aquelas que dão uma ideia de estabilidade, como uma casa, ganha outra representação simbólica e perde o caráter acolhedor de um lar. Mas, mais do que o simples acolhimento que uma casa proporciona, uma residência fixa é um dos pré-requisitos que, documentalmente falando, certifica o pertencimento do cidadão a um território e lhe garante carta de crédito junto ao comércio.

Logo, para a personagem errante, nômade, migrante, que protagoniza a eterna caminhada, a construção imagética da casa como residência fixa passa a ser uma paisagem passageira, ornada pelos que ficam nas janelas a espiar a marcha lenta dos desenraizados.

Assim sendo, a ausência da casa representa a ausência da ideia de estabilidade e de conforto. Nesta perspectiva, para a personagem Maria Moura a falta da casa, entre outras implicações, acarretou na falta do conforto que esta proporciona, pois durante sua marcha pela caatinga ela teve que aprender a dormir em rede, ou no chão, embaixo das árvores. “Dormimos dentro do mato, naquela primeira noite, fugindo da beira do caminho. [...]. Quem anda pelas estradas, ou pede rancho nas casas, ou dorme no mato.” (QUEIROZ, 2007, p. 83-90). Assim, vivendo dessa forma, sempre fugindo pelos matos, Maria Moura fez de cada ponto de parada sua casa, mesmo que temporária. No entanto, no fundo ela queria mesmo era um teto para chamar de seu. “Mas deixe estar que eu bem gostaria de ter uma barraca pra dormir debaixo dela!” (QUEIROZ, 2007, p. 90).

Entretanto, já para a família do vaqueiro Chico Bento, mais que a falta do conforto, a falta de um teto para se chamar de casa implicou na falta de estabilidade e de um abrigo seguro para acomodar os retirantes. Por isso, preocupada com a viagem e com o abandono de sua residência, a mulher de Chico Bento, Cordulina, indaga ao marido sobre onde vão viver: “– Mas, Chico, eu tenho tanta pena da minha barraquinha! Onde é que a gente vai viver, por esse mundão de meu Deus? A voz dolente do vaqueiro novamente se ergueu em consolação e promessas: – Em todo pé de pau há um galho mode a gente armar a tipóia...” (QUEIROZ, 2012, p. 31). Nesta circunstância, a ideia da casa perde a referência de lar e agora não passa de um ponto de descanso temporário, tal como fazem as aves migratórias, pois o sujeito errante é sempre um viajante, uma “[...] ave de passagem” (MAFFESOLI, 2001, p. 42), um exilado sem destino nem pátria; um estrangeiro. E, segundo Júlia Kristeva, em seu livro *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), a condição de estrangeiro é não pertencer a nenhum lugar, não estar preso a nenhuma dimensão de tempo, ou fronteira espacial, pois, “Sempre em outro lugar, o estrangeiro não é de parte alguma.” (KRISTEVA, 1994 p. 18).

Sendo assim, a estrangeiridade é, em parte, consequência da errância, uma vez que o sujeito errante se torna invariavelmente um estrangeiro fora da sua terra natal, tal como se sentiu Chico Bento quando viu em suas mãos as passagens para

São Paulo: “Chico Bento olhava para o cenário habitual, mas já com o desinteresse, o desprendimento de um estrangeiro.” (QUEIROZ, 2012, p. 116). Desinteresse e desprendimento porque, como destacou Kristeva (1994), o estrangeiro está sempre apto a fugir, é um sujeito sem fronteiras, sem raízes, por isso a idéia do desapego, do mover-se, do trânsito.

No entanto, é preciso tomar cuidado, pois neste limbo sinuoso entre a fronteira do ser e do reconhecer, reside o instável território do não-pertencer. Então, necessário é ao sujeito estabelecer os limites fronteiriços e reconhecer que: “[...] logo adiante da fronteira entre “nós” e os “outros” está o perigoso território do não-pertencer, para qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas de onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas.” (SAID, 2003, p. 50).

Essa idéia de sujeito deslocado, de não-pertencimento é abordada por Julia Kristeva (1994), ela destaca a condição de estrangeiridade, não pertencimento, ou não reconhecimento dentro do próprio sujeito. É quando nos tornamos estrangeiros para nós mesmos, pois não nos reconhecemos, não nos sentimos em casa, mesmo estando na terra natal.

Este sentimento de desconforto, de desajuste ao local é vivenciado por Maria Augusta, personagem do romance *As três Marias*. Uma vez que, mesmo o colégio interno representando um ambiente pesado, um lugar estranho onde ela passou anos de reclusão, quando chega o momento de voltar para casa há a necessidade de uma nova adaptação ao local. Por isso, ela já não mais reconhece aquele espaço como o ambiente acolhedor do lar, então irritada ela diz: “envergonhava-me dizer, mas não considerava aquilo o meu lar, ou pior, não sentia necessidade de lar, e tudo me parecia aborrecido, monótono e intruso.” (QUEIROZ, 1992, p. 60). Dessa forma, Maria Augusta vive neste momento um verdadeiro estado de desconforto ao local, desconforto esta que produz o sujeito deslocado, incompleto, que leva a dispersão geográfica e psíquica.

Em vista disso, na tentativa de suprir este vazio existencial ela decide ir para a capital do estado, Fortaleza, procurar um trabalho, pois ela acreditava que trabalhando poderia conquistar sua independência, liberdade e felicidade, e assim se encontrar. Mas, para ela, “[...] na cidade, a vida era igualmente monótona, cheia de outros pequenos deveres enfadonhos. Tudo corria dentro de uma rotina que eu teimava em querer imaginar provisória, mas que se eternizava implacavelmente.”

(QUEIROZ, 1992, p. 63). Sendo assim, como não conseguiu encontrar suas respostas na cidade grande ela decide voltar para o interior, mas carregando o mesmo sentimento de descontentamento, desilusão e desenraizamento que acomete o estrangeiro.

Neste sentido, com a manifestação do sentimento de deslocamento e desajuste ao local surge o desejo e a necessidade da errância, mesmo para aqueles sujeitos que aparentam tão fortemente enraizados, como é o caso da personagem Vicente, do romance *O Quinze*.

Vicente é uma figura emblemática do sertão nordestino, um homem ligado às suas raízes de forma que não abandona sua terra, nem a sua fazenda com seus animais, mesmo que tenha que morrer junto com eles, pois, de outra forma, em outro lugar, não sobreviveria. Mas, em face do agravamento da situação e das dificuldades provocadas pela falta de chuva ele sentiu-se invadido por um estranho sentimento de desilusão e desassossego que o fez pensar em largar tudo. Por isso, “Teve um súbito desejo de emigrar, de fugir, de viver numa terra melhor, onde a vida fosse mais fácil e os desejos não custassem sangue. [...] e pensou no seu isolamento na terra longínqua, no vácuo doloroso de afeições em que iria debater o seu coração exilado.” (QUEIROZ, 2012, p. 49).

Neste momento Vicente se depara com o quão doloroso é o caminho do exílio. Este mesmo exílio, que acometera seu compadre Chico Bento, também surge como destino imutável para muitas das personagens de Rachel de Queiroz, como Maria Moura, Valentim e as três Marias: Maria Augusta, Maria da Glória e Maria José. No entanto, se compararmos a condição do exílio entre essas personagens, veremos que para Vicente e Valentin o exílio era uma opção, mas, para Maria Moura e Chico Bento era uma necessidade de sobrevivência; a última esperança, já para as três Marias era uma imposição, uma violação contra a liberdade.

Muito embora, não vejamos o exílio como um todo ruim, pois, “Às vezes, o exílio é melhor do que ficar para trás ou não sair: mas somente às vezes.” (SAID, 2003, p. 51). As palavras de Said (2003) ganham força quando observamos a personagem Maria Moura que, em uma atitude atrevida, adota a tática da resistência contra o ataque dos primos inimigos, e por fim, para não morrer nem ser dominada, ela decide fugir, viver o seu exílio particular.

Minha primeira ação tinha que ser a resistência [...]. Nunca se viu mulher resistindo à força contra Soldado [...]. Pois, comigo eles vão ver. E se eu sinto que perco a parada, vou-me embora com os meus homens, mas me retiro atirando. E deixo um estrago feio atrás de mim. Vou procurar as terras da Serra dos Padres – e lá pode ser para mim outro começo de vida. (QUEIROZ, 2007, p. 45 – 46).

Foi a partir desta decisão de abandonar sua casa, seu passado, suas raízes e sair pela caatinga como um vil salteador que ela se fortaleceu e mudou o rumo de sua história. “Ela abdicou das terras do Limoeiro⁸ para ir conquistar a Serra dos Padres por mérito de seus esforços, fazendo da migração uma forma de conquista.” (TAMARU, 2004, p. 114). Para tanto, ela cortou os cabelos, vestiu-se com roupas de homem e assumiu uma postura totalmente masculina, na imagem e no comando.

Assim sendo, para Maria Moura o exílio foi o primeiro passo para que a sinhazinha do Limoeiro se transformasse em Maria Moura, nome temido e respeitado. Já para Chico Bento foi o sacrifício necessário para garantir a sobrevivência e a esperança do porvir, para continuar vivendo, mesmo que carregando o estigma de um refugiado/exilado⁹ em terras alheias.

Ao discorrer sobre as categorias de exilado e refugiado Said (2003) apresenta algumas características distintivas entre estes termos.

O exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro. Por outro lado, os refugiados são uma criação do século XX. A palavra “refugiado” tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnordeada que precisa de ajuda [...]. (SAID, 2003, p. 54).

No entanto, as categorias de exilado, refugiado, estrangeiro, nômade e migrante estão todas muito próximas umas das outras, de forma que, pelas estreitas relações que as mantêm de forma análoga, é natural um indivíduo ser classificado em mais de uma categoria.

⁸ Nome da fazenda pertencente a família de Maria Moura, onde ela viveu com sua mãe quando era criança e terra alvo da disputa entre os primos.

⁹ De acordo com o exposto, acerca da condição do exílio, faz-se necessário prestarmos um esclarecimento, pois, comumente estamos nos referindo ao vaqueiro Chico Bento como exilado, mas de fato ele não o é, apesar de carregar um sentimento de exílio. Ele é, na verdade, um retirante refugiado, categoria que leva outra interpretação. Mas, é comum ouvirmos as expressões: exilado e refugiado empregadas como se fossem a mesma coisa, ou como se servissem para representar o mesmo fenômeno de deslocamento de massa humana (Said, 2003).

Portanto, a condição de exilado, tal como a “pulsão da errância”, destacada por Maffesoli (2001), é algo inerente ao homem, pois segundo Said (2003, p. 57) não há como fugir do exílio, uma vez que, “No fim das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece.” De modo que, para as personagens rachelianas aqui observadas o fenômeno do exílio, manifestado através da errância, se fez presente ora como uma fatalidade, ora como uma consequência natural do meio.

Em outras palavras, algumas personagens foram surpreendidas pela necessidade do exílio, como Maria Moura e Chico Bento, outras simplesmente despertaram no exílio, como As três Marias, e, por fim, aquelas que, seguindo o curso natural da vida, adotaram o exílio, a vivência nômade como uma estratégia de sobrevivência, como o que aconteceu com Valentim e sua família.

Consequentemente, podemos compreender que o exílio, vivido pelas personagens errantes de Rachel de Queiroz, é encarado de forma diferente por cada uma delas. Para a personagem Maria Moura, passada a tragédia dos primeiros momentos, o exílio e as correrias de uma vida nômade representaram um recomeço, uma nova oportunidade para refazer sua vida, foi o impulso inicial que culminou com a transformação da menina na mulher, no mito Maria Moura.

Já para As três Marias, o exílio vivido no colégio interno representou a privação e a renúncia de seus desejos. Foi neste espaço de reclusão que reconheceram o seu não lugar, seu não-pertencimento e assim alimentaram o desejo da transcendência, manifestado pela fuga para as estrelas no alto dos céus e a busca incessante para suprir um vazio existencial, seja através do trabalho ou do amor de um homem.

No caso da personagem Chico Bento e sua família o exílio aconteceu através das condições adversas do clima que os transformaram em refugiados, em retirantes andarilhos, tal como fantasmas da seca. A seca, que faz do sertanejo um retirante refugiado, um nômade errante, um estrangeiro exilado, fez com que Chico Bento experimentasse cada uma dessas sensações através, não somente da “pulsão da errância”, mas do instinto de sobrevivência.

Enfim, não importa os motivos que levaram cada uma das personagens mencionadas a migrar, a se refugiar e se dispersar de forma física ou psíquica como um exilado. A verdade é que o sentimento de exílio, da errância e do ser nômade foi uma realidade na vida de todas elas, o que mudou foi a forma como cada uma

conheceu e vivenciou o fato do exílio, do isolamento, da caminhada incerta, da fuga forçada ou espontânea, interna ou externa, do desejo de conquistar o outro lugar, ou simplesmente do desejo de se encontrar e conhecer a si mesma.

2.4 A identidade feminina e as representações de gênero em Rachel de Queiroz: Maria Moura, identidade fugidia e conflitante

Sou uma mulher livre, não dou satisfação a ninguém. Com essa vida que eu escolhi pra mim, como é que eu podia pensar em me guardar para um marido? E qual seria o homem que ia aceitar ser o marido de Maria Moura? Uma mulher que se comporta como homem e vive cercada de sua cabroeira armada?

Rachel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura*.

A liberdade e a liderança das mulheres presentes na maioria das obras de Rachel de Queiroz revelam, talvez, a projeção de um desejo não realizado pela autora, a qual ver nas suas personagens femininas a oportunidade de construir, para elas, uma realidade que ela enquanto mulher gostaria de ter vivido. “Minhas mulheres são danadas, não são? Talvez seja ressentimento do que não sou e gostaria de ser.” (QUEIROZ, 1999), declara Rachel de Queiroz em entrevista cedida ao jornal *Estado de São Paulo* do dia 18 de dezembro de 1999.

Na verdade, segundo ela, não são somente as suas mulheres que são “danadas”, mas o gênero feminino como um todo tem ganhado destaque, força e representatividade dentro das relações sociais. De modo que as mulheres, hoje, já podem escolher a forma como querem construir suas histórias e assim, comumente e gradativamente, têm ganhado a guerra contra todos os tipos de preconceitos, obstáculos e dificuldades as quais se propõem a enfrentar.

No entanto, a luta da mulher pelo seu espaço e pelo reconhecimento de seus direitos e do seu papel de sujeito de si mesma não é um fato recente – suas conquistas sim são recentes –, pois desde os primórdios dos tempos mitológicos ela já demonstrava sinais de insatisfação e rebeldia contra a opressão masculina. Lembremos, por exemplo, da indomável personagem Lilith.

Entretanto, enquanto o campo hegemônico de produção literária esteve dominado pela figura masculina, a mulher recebeu uma representação subjugada, frágil, submissa; física e intelectualmente incapaz de assumir qualquer atividade que não estivesse relacionada com as prendas domésticas de boa mãe e esposa dedicada.

Isso se deve ao fato de que a sociedade, historicamente patriarcal, sempre teve suas raízes afixadas em um campo de dominação masculina, no qual o poder político e legislador se concentravam nas mãos dos homens. Dessa forma, exaltava-se a superioridade masculina e preparava a educação das mulheres dentro deste espaço de obediência, dominação e repressão ao sexo feminino. Assim:

Durante muitos séculos, a mulher viveu apenas para o lar. Com o passar do tempo, as condições sociais do mundo foram transformadas, e as mulheres foram aos poucos tomando seu lugar na sociedade. Passaram, então, a travar as lutas necessárias pelo reconhecimento da igualdade, ganhando o espaço público e rompendo definitivamente a barreira do silêncio. (SANTOS, 2012, p. 220).

Assim sendo, tomando a sociedade brasileira do século XX como exemplo, com suas transformações sociais que ocorreram impulsionadas pelas novas tecnologias de comunicação, pela mecanização dos meios de produção e pelas exigências do mercado de trabalho, percebemos que as reivindicações femininas – denunciando as péssimas condições de trabalho e higiene, o rigoroso regime disciplinar a que estavam submetidas, como também as lutas para conquistar um espaço na sociedade e garantir seus direitos de cidadã – ganharam evidência e concederam as mulheres, entre outras coisas, o direito ao voto em 1934 e a igualdade de direito na livre concorrência ao funcionalismo público (ZOLIN, 2003).

Estas primeiras conquistas representaram um dos primeiros e importantes passos para que a mulher, aos poucos, saísse da condição de coadjuvante para assumir o papel de protagonista e produtora da sua história. Posteriormente, em 1977, foi aprovada a lei do divórcio e em 1988 a Constituição Federal brasileira estabelece a igualdade de direito entre homens e mulheres (SANTOS, 2012), não cabendo, portanto, qualquer distinção e/ou prejuízo fundamentado na diferença dos sexos.

Neste momento, caem por terra as determinações rígidas definidas pelo sexo e misturam-se as posições, antes inquestionáveis, entre homens e mulheres.

Assim, constitucionalmente é determinado o fim de uma segregação sexual que adotava fatores biológicos como parâmetros socialmente distintivos. Ou seja, a biologia legitimava o argumento diferenciador entre homens e mulheres e era usada para justificar todo tipo de preconceito e discriminação sobre o sexo feminino, o qual era visto como inferior ao masculino.

Como resultado, essa superioridade e inferioridade respectivamente observadas entre homens e mulheres eram cientificamente teorizadas e socialmente impostas, vivenciadas e comprovadas pelas diferenças biológicas entre os sexos, diferenças essas que legitimavam a atribuição das desigualdades entre eles.

Neste sentido, os fatores biológicos eram transpostos para o contexto social e definiam as posições extremamente marcadas entre homens e mulheres, como também determinavam as relações de gênero, o qual esteve durante muito tempo ligado ao sexo. Logo, o gênero feminino, carregando o estigma da inferioridade legitimada pelas diferenças biológicas entre os sexos, também ganhava uma representação negativa frente ao masculino.

Dessa forma, a concepção de gênero estava intimamente vinculada à definição de sexo – que é o aspecto biológico da sexualidade –, o qual durante muito tempo foi visto como a base que fundamenta o gênero, e assim as diferenças anatômicas e biológicas eram consideradas determinantes para a ocupação dos papéis na sociedade. “Papéis seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar...” (LOURO, 1997, p. 24). Deste modo, considerando as diferenças entre os sexos e seus diferentes papéis assumidos na sociedade, reforçava-se, assim, a ideia de superioridade entre os gêneros.

Em vista disso, é inegável a associação que, por vezes, se estabeleceu entre sexo e gênero como se fossem coisas unívocas e correlatas. Esta associação fomentou muitas discussões entre os/as estudiosos/as das identidades de gênero e das teorias feministas. Dentre eles/as, Judith Butler (2012) apresenta o gênero como uma associação natural ao sexo, de modo que a tarefa de distinguir um do outro se torna difícil (BUTLER, 2012). Todavia, ela faz a seguinte ressalva: “Mas o sexo não causa o gênero; e o gênero não pode ser entendido como expressão ou reflexo do sexo [...]”. (BUTLER, 2012, p. 163).

Sendo assim, ela afasta da noção de gênero a idéia de que ele seja uma decorrência natural do sexo, uma vez que este é um dado biológico, enquanto o gênero é tomado como uma representação simbólica socialmente construída. Ou seja, “[...] é no âmbito das relações sociais que se constroem os gêneros. (LOURO, 1997, p. 22).

Neste sentido, quando Beauvoir (1967, p. 9) afirmava que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher.”, mesmo que este sujeito que se torna mulher não seja necessariamente do sexo feminino, ela estava sinalizando para o fato de que ninguém nasce com um gênero definido, mas sim que ele é sempre adquirido, e que esta aquisição não é determinada pela biologia, pela psique ou pela condição sócio-econômica, mas sim pelo conjunto das relações sociais historicamente estabelecidas. Em outras palavras “[...]. o gênero é a construção variável do sexo, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais condicionados pelo corpo sexuado.” (BUTLER, 2012, p. 163).

Portanto, tomando as definições de sexo como um fator biológico e o gênero como um constructo social, as características relacionadas ao sexo feminino, as quais classificam-no como frágil submisso e inferior ao masculino, foram durante muito tempo compreendidas como o desenvolvimento natural de um dispositivo biológico pré-determinado através do sexo. Essas características femininas, consideradas inferiores, serviram de embasamento para reforçar o argumento da diferença entre homens e mulheres.

Neste sentido, inicialmente as teorias feministas se basearam no conceito de sexo como sendo naturalmente adquirido, distinto do gênero, culturalmente construído, para defender as concepções desnaturalizadas que se davam no senso comum, associando o sexo feminino a incapacidade, submissão e fragilidade, características essas que até hoje são utilizadas para justificar inúmeros preconceitos contra a mulher.

Por consequência, o resultado da associação do sexo feminino a características negativas frente ao masculino contribuiu para que durante muito tempo a mulher fosse vista como o outro, como a parte negativa do homem, uma vez que ela era definida tomando-se o perfil masculino como parâmetro. Assim, “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1970, p.10). Ou seja, a mulher é representada como o

outro da relação, a parte que é caracterizada pela falta e não pela inteireza, aja vista que o homem representa o uno, total e absoluto.

Em vista disso, essa concepção adotada por Beauvoir (1970), sugerindo a mulher como o outro da relação, como a parte negativa e inferiorizada do homem é, até certo ponto, compreensível, uma vez que se vivia em uma sociedade dominada pela figura masculina. Neste contexto, o homem controlava o acesso as formas de poder, de expressão e, conseqüentemente, de subjetivação, ou seja, a produção literária estava restrita aos homens.

Portanto, a literatura reconhecida que circulava era uma “literatura escrita por homens, para os homens e sobre os homens” (CALÁS; SMIRCICH, 1999, *apud* SANTOS, 2012, p. 215). Em outras palavras, a mulher era representada segundo a ótica masculina, obedecendo às delimitações pré-estabelecidas pela sociedade patriarcal. Ou seja, eram os homens que moldavam os valores representativos da imagem da mulher na literatura, por isso, as heroínas dos romances masculinos, obedecendo a convenções sociais, ocupavam, quase sempre, uma posição secundária em relação ao homem.

Em vista disso, levando em consideração o direcionamento da escrita masculina na representação da mulher, Zolin (2003), parafraseando Kate Millet (1970), declara que:

[...] nas narrativas de autoria masculina, as convenções dão forma às aventuras e moldam as conquistas românticas segundo um direcionamento masculino. Além disso, são construídas como se seus leitores fossem sempre homens, ou de modo a controlar a leitora para que ela leia, inconscientemente, como um homem. (ZOLIN, 2003, p. 169-170).

Portanto, a postura adotada pela crítica feminista tradicional – que tem como marco inicial a publicação do livro *Sexual Politics*, de Kete Millet, em 1970, (ZOLIN, 2003) – em se dedicar a análise da representação feminina em obras literárias canônicas de produção masculina, reforça estereótipos contra a mulher, uma vez que ela é representada a partir do olhar do outro sexo e em relação ao outro sexo. Por isso, a mulher era vista como o segundo sexo, como bem destaca Beauvoir (1970).

Por consequência, posteriormente a crítica feminista contemporânea, com o objetivo de desmascarar a misoginia da prática literária canônica, expandiu seu foco de análise e passou a investigar a literatura produzida por mulheres, enfatizando os

aspectos biológico, linguístico, psíquico e político-cultural como seus principais enfoques. Esta nova abordagem buscava desconstruir a idéia de dominação de um gênero sobre o outro, como também tentava identificar uma possível especificidade da escrita feminina (ZOLIN, 2003).

Neste momento, a literatura de autoria feminina entra em evidência e passa a figurar no seletivo rol de análise da crítica feminista. Logo, a mulher abandona a condição de simples leitora, marcada por estereótipos e pela pouca representatividade na história literária, e assume o papel de escritora, constituindo-se a si mesma como protagonista e sujeito da sua própria história. A partir de então passamos a conhecer as múltiplas faces das mulheres produzidas e reinventadas por outras mulheres, as quais são também, como elas, reinventadas e resignificadas.

Assim sendo, é neste novo contexto de produção e análise da figura feminina que os nomes de algumas autoras como Clarisse Lispector e Rachel de Queiroz, dentre outras, se destacam no cenário literário nacional e, conseqüentemente, seus textos passam a figurar entre os objetos de análise da crítica feminista contemporânea. Em vista disso, essas autoras tiveram suas obras reconhecidas e valorizadas como o resultado de um processo de criação e representação do universo feminino e da existência humana. Uma vez que suas obras abordam não somente os dilemas femininos, mas os conflitos do ser humano e seu meio.

Diante disso, considerando todo o percurso de lutas enfrentadas para vencer o preconceito e a falta de representatividade da mulher na história literária, fica fácil compreendermos a extensão e o significado da expressão “mulheres danadas”, atribuído por Rachel de Queiroz às suas personagens femininas. Rachel de Queiroz é uma autora que, ao longo de sua produção literária, explora constantemente a atuação destas mulheres fortes, por vezes “danadas”, inquietas e atrevidas, que desafiam os limites impostos pela sociedade ao seu sexo, questionam as definições de gênero e, conseqüentemente, também determinam um novo perfil para a identidade feminina. Mas, sobretudo, suas personagens femininas revelam mulheres fortes lutando contra os preconceitos e defendendo os seus direitos de cidadã, para então conquistar a tão sonhada liberdade, felicidade e realização pessoal.

Deste modo, dentre as inúmeras mulheres “danadas” de Rachel de Queiroz – a saber: Conceição, Noemi, Maria Augusta, Dôra e Maria Moura; limitando-se em

falar apenas algumas das protagonistas de seus principais romances – Maria Moura é a que tem por justiça seu lugar de destaque na ficção racheliana. Sua história de vida, que vai da sinhazinha indefesa a chefe de um bando, apresenta, ao longo da sua trajetória de amadurecimento como líder impiedoso, algumas alternâncias no posicionamento de suas idéias e desejos, revelando uma identidade conflitante e contraditória, por vezes não resolvida. Uma vez que ela, ora assume uma roupagem totalmente masculina para impor respeito e obediência, ora usa da sensualidade para persuadir os homens a sua volta.

Maria Moura foi uma menina que cresceu sem a presença do pai e mesmo antes de se descobrir mulher perdeu a mãe. Logo após a morte de sua mãe ela se deixa seduzir pelo padrasto Liberato, o qual tenta tomar para si a posse de suas terras, passando a lhe fazer ameaças. Então, para se defender e se livrar das ameaças do padrasto ela usa as artimanhas da sedução, que aprendeu com o próprio Liberato, para convencer o caboclo Jardimino – morador da fazenda Limoeiro – a lhe livrar deste problema, ou seja, matar o Liberato.

Assim sendo, sem demoras ela começou a se aproximar de Jardimino e a fazer suas investidas:

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. [...] Botei a minha mão em cima da mão de Jardimino, e ele logo virou a mão dele e apertou a minha. [...] No dia seguinte esbarrei com o Jardimino no curral. Acho que ele já me esperava, meio escondido atrás da cerca. Deixei que me abraçasse, me desse uns cheiros pelo pescoço e um beijo no rosto. Nesse ponto eu fugi, me desculpando: – Pode vir gente. Da terceira vez ele já me chegava mais atrevido; e eu, vendo que ele rondava por perto, de novo me sentei no parapeito do alpendre, como quem não quer nada. Jardimino me abraçou pelas costas, segurando os meus seios na concha das mãos; me beijou no pescoço, até que eu me virei, para ele me beijar na boca. [...] Mas quando ele me foi enfiando as mãos pelos botões da blusa, eu lhe segurei o pulso e disse: – agora não que eu sou moça. Assim, só depois do casamento. (QUEIROZ, 2007, p. 29-30).

Dessa forma, para convencer a Jardimino da sinceridade dos seus sentimentos ela sinaliza para a possibilidade da união conjugal entre eles, e que não importava a diferença da cor ou da classe social, mas sim o sentimento do seu coração.

No entanto, ela diz que o único problema que poderia lhes atrapalhar seria o ciúme doentio do seu padrasto Liberato. Então, para dar maior dramaticidade aos

fatos narrados, ela inventa uma história de ciúmes e perseguição, e chora dolorosamente. “E, para rematar, para deixar tudo mais perigoso, segurei o rosto do rapaz entre as mãos e lhe dei um beijo na face.” (QUEIROZ, 2007, p. 31).

Portanto, atraído pela promessa de casamento e para assumir a condição de herói da mocinha indefesa, Jardimino embarca na fantasia criada por Maria Moura e propõe a seguinte solução: “– Que é que a sinhazinha acha se eu matasse ele?” (QUEIROZ, 2007, p. 31). E assim ele o fez. Dessa forma, explorando o perfil de uma mulher envolvente e sedutora Maria Moura atraiu, persuadiu e instigou Jardimino a matar Liberato, o seu desafeto.

Posteriormente, quando sua casa estava cercada por seus primos inimigos – Tonho e Irineu –, que ameaçavam arrombar e lhe tomar como propriedade deles, assim como queriam fazer com as suas terras, ela reúne seus moradores e decide fugir pela caatinga e liderar um bando armado, ditando regras e impondo as suas próprias leis. Para tanto, na tentativa de se mostrar em pé de igualdade entre seus homens e impor respeito e obediência, ela assume uma roupagem masculina, corta os cabelos e determina o surgimento de uma nova identidade, com a qual ela exige ser reconhecida e reverenciada.

Têm que se esquecer de que eu sou mulher – Pra isso mesmo estou usando estas calças de homem. Bati no peito: – Aqui não tem mulher nenhuma, têm só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. [...] Aí eu me levantei do chão, pedi a faca a João Rufo, amolada feito navalha – puxei o meu cabelo que me descia pelas costas feito 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 [...] – Agora se acabou a sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês [...]. (QUEIROZ, 2007, p. 86-87).

Neste momento, a ação de cortar os cabelos, elemento simbólico da sexualidade feminina, funciona como um rito de passagem, no qual Maria Moura renuncia a imagem que lhe associava ao sexo feminino e assume uma nova identificação, oposta a sua antiga representação de sinhazinha. Ou seja, “O corte dos cabelos [...] anuncia uma nova categoria social, eliminando sua antiga condição. Ao cortar os cabelos entre seus cabras, Maria Moura abandona o passado, proclamando uma nova identidade”. (HOLANDA, 2007, p. 130). Assim, ela demonstra igualdade de condição, para com a figura máscula dos demais, e impõe respeito, nem que seja através do medo. “[...] Eles me tinham medo ou respeito –

não sei; as duas coisas, talvez. Mas nenhum se atrevia a me olhar no olho. [...] eu tinha que ser temida para ser respeitada. (QUEIROZ, 2007, p. 266).

Portanto, mesmo em um ambiente hostil, rodeada por homens, ela conquistou o respeito de todos e conseguiu manter o distanciamento necessário e cauteloso entre eles, para que não houvesse nenhuma confusão entre a posição de chefe que ela ocupava e a sua real condição de mulher; travestida de homem, mas mulher. Por isso, ela deixa clara a relação de respeito entre eles: “Aqui, a Dona Moura anda de calça de homem e cabelo cortado, como vocemecê está vendo, mas é pra não haver confusão... aqui, a primeira lei é a do respeito.” (QUEIROZ, 2007, p. 347). Na verdade, para ela não importava se era homem ou mulher, sua posição de chefe de todos eles exigia um tratamento imparcial de igualdade e reverência, de modo que ela sabia do poder que ostentava e do respeito que esse poder lhe dotava, tanto que ela ousava em dizer que: “[...] não havia por ali ninguém que se atrevesse a chegar perto de mim.” (QUEIROZ, 2007, p. 333).

Neste sentido, em relação ao sexo, ato ao qual Maria Moura não se privava quando sentia vontade, era necessário se submeter as suas condições, “[...] tinha primeiro que tomar chegada, vir de mansinho, se sujeitando ao meu querer.” (QUEIROZ, 2007, p. 332-333). Isto é, ela adotava uma postura de comando, e assim como nas ações de ataque do seu bando, a decisão de agir tinha que partir sempre dela. “O fato é que, comigo, quando se tratasse de homem, tinha que ser sempre eu quem dava o sinal.” (QUEIROZ, 2007, p. 333). Ou seja, mesmo nas relações sexuais ela impunha seu poder, e submetia os homens à sua vontade, ao seu querer. Portanto, “O desejo que faz Maria Moura procurar companhia é unicamente sexual, o que lhe assemelha a identidade masculina histórica e socialmente construída”. (HOLANDA, 2007, p. 131).

Ou seja, Maria Moura assume uma identidade que, historicamente e socialmente não lhe pertence, ela passa a ostentar uma nova identidade com características tipicamente masculinas. Isso se torna possível, uma vez que a identidade dos sujeitos deixou de ser determinada pelo nascimento (homem/mulher), pela classe social, ou pelos papéis que os indivíduos desempenham na sociedade e passou a ser algo que se busca conquistar diariamente.

Sendo assim, falar de identidade sem, contanto, engessar um conceito tão instável, não é uma tarefa fácil, uma vez que esta não comporta afirmações rígidas, fechadas e imutáveis, haja vista tratar-se de uma temática que envolve conceitos

complexos, inconstantes e esquivos. Por isso, faz-se necessário que compreendamos a identidade não como uma essência posta sob o sujeito. Uma vez que:

A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. [...] A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsciente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA, 2009, p. 96-97).

Neste sentido, a identidade representa mais que uma simples identificação com – como a parte que torna um sujeito diferente do outro. Na verdade, ela pode representar um grupo, uma classe social e até mesmo uma nação.

Em vista disso, pode-se dizer que a identidade, enquanto uma representação simbólica, se constrói e se estabelece em uma relação de troca e referência aos seus antecedentes, pois ela precisa da história para a construção do sentido e para afirmar sua existência, pois “Uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos” (WOODWARD, 2009, p. 11). Assim, conhecer e/ou re/descobrir o passado é parte do procedimento de construção da identidade. E esse descobrimento histórico faz parte de um processo cultural no qual se encontram imbricadas: cultura, história e identidade.

Portanto, a forte identificação de Maria Moura com a imagem masculina, além de uma estratégia necessária adotada para lhe garantir a sobrevivência e a aceitação em um ambiente totalmente masculino, está relacionada com as suas memórias paternas. Essas memórias construíram um modelo de homem forte, representado primeiro pelo avô, depois pelo pai de Maria Moura. Então, ela passou a cultivar a imagem paterna como um símbolo de retidão e exemplo a ser seguido, tanto que assumiu as batalhas que eles travaram, para garantir a posse de suas terras, e tomou para si os sonhos que um dia eles sonharam; no caso reaver a posse de umas terras longínquas. “[...] reaver essa posse era o sonho do meu avô por parte de pai, e depois de morto o Avô, passou a ser o sonho de Pai, filho dele.” (QUEIROZ, 2007, p. 26). Ou seja, Maria Moura veio dá sequência ao legado dos seus patriarcas.

De modo que, quando ela precisou lutar para se defender recorreu a essas memórias e aos objetos de uso pessoal que eram do seu pai para se municiar. Então, como quem se cumpre um ritual, ela toma cada objeto, cada peça de roupa e veste-se tal como um guerreiro pondo sua armadura, na tentativa de herdar para si, não somente a indumentária que fazia parte do disfarce para assemelhar-se a figura paterna, mas também com o objetivo de tomar para si toda a força que essas memórias lhe traziam e reafirmar sua nova identidade.

Eu enfiei uma calça que tinha sido de Pai, pra montar com mais liberdade. Mas servia perfeitamente, eu sabia. Pai era magro como eu, e tinha pouco mais que minha altura [...]. Peguei lá o papo-de-ema que Pai, quando viajava, usava para guardar o dinheiro [...]. Vesti em cima um casaco de Pai, para esconder a cintura aumentada. [...] Botei à tiracolo o saco da munição; tinha ali o chumbo, e o polvarim grande de chifre... Tudo herança de Pai. Peguei também a faca que era dele [...]. Voei em cima da sela – sela de homem – claro que também era sela de Pai. Ali era tudo dele, até eu – até eu, não – principalmente eu, sangue e carne como ele. (QUEIROZ, 2007, p. 66-67-68).

Dessa forma, de cabelo cortado e usando trajes masculinos não era difícil confundir Maria Moura com um homem. Essa imagem masculina lhe dava status de poder e era como ela fazia questão de receber as suas visitas – alguém que viesse de fora – “equipada com o meu fardamento” – como ela costumava falar. E foi assim, “equipada”, que ela recebeu o padre José Maria (Beato Romano), quando este buscava abrigo na sua fazenda. “E então apareceu a Dona. Calçava botas de cano curto, trajava calças de homem, camisa xadrez de manga arregaçada. O cabelo era aparado curto, junto ao ombro. Alta e esguia, podia parecer um rapaz, vista de mais longe.” (QUEIROZ, 2007, p.14). Descrição esta que o próprio padre José Maria complementa mais a frente: “Um chefe de bando, um comandante, [...]” (QUEIROZ, 2007, p.19).

No entanto, por vezes, ela abdica da condição de líder imparcial e general impiedoso, retira a armadura da guerreira intocável, Maria Moura, e se comporta como uma mulher apaixonada, que se enfeita e se perfuma – deixando aflorar a mulher sensual, atraente e sedutora – para esperar o seu amado. Assim ela o fez, renunciou ao seu poder de chefe, se enfeitou e se perfumou toda para se entregar ao seu amado, Cirino, que em breve viria a sua alcova. “Dessa vez eu estava preparada, lavada e cheirosa, vestida numa camisola dos tempos em que eu ainda era a Sinhazinha e não usava as calças de Maria Moura”. (QUEIROZ, 2007, p. 367).

Neste momento, ela abdica da autoridade de chefe do bando, ilustrada pelas “calças de Maria Moura”, e dá vazão ao sentimento romântico, ilustrado pela “camisola dos tempos de sinhazinha”, revelando, portanto, formas diferentes de autorepresentar-se e de identificar-se. Em outras palavras, Maria Moura apresenta formas fragmentadas de identificação. Sua identidade não representa uma unidade, mas um conjunto de identificações que se alternam e que, por vezes, entram em conflito. Assim, a instabilidade, a fragmentação, a incompletude e o conflito identitário são alguns dos elementos que caracterizam as identidades atuais, conforme esclarece Silva (2009).

Essas identidades fragmentadas refletem a complexidade das relações entre os sujeitos nas sociedades modernas, e/ou globalizadas. A identidade apresenta-se, pois, como uma substância fluída, a qual não fornece forma fixa nem definida. Ela é maleável, adaptando-se facilmente a diferentes ambientes, e/ou realidades sócio-culturais. Assim como fazia Maria Moura, quando necessitava impor a autoridade de chefe do bando ela se comportava como tal, e quando seu lado mulher (sensual, envolvente) era cobrado ela usava-o com maestria.

Com isso, observamos que não é apenas uma nova sociedade que vem surgindo e se modificando a cada dia, como também o perfil dos sujeitos e suas identidades formam parte desse processo de mudança, uma vez que, as transformações recorrentes nas sociedades afetam diretamente a forma como os sujeitos são representados. E a mudança rápida e contínua faz o sujeito perder qualquer referência que lhe dê uma estabilidade na constituição e determinação de sua identidade, a qual logo passa a serem identidades, no plural. As quais deixaram de ser representadas pela posição do sujeito na sociedade e sua ocupação no mercado de trabalho, para serem determinadas e caracterizadas pela incompletude e pelo esvaziamento.

Segundo Bauman (2005), a questão da identidade, ou das identidades de uma pessoa, deixou de ser determinada pelo seu papel produtivo na sociedade, situação que se observava quando o Estado ainda assegurava a permanência desse papel. Com isso, as identidades passaram a ser bastante negociáveis e revogáveis, perdendo sua dimensão rígida. Dessa forma, “As identidades ganharam livre curso, e agora cabe a cada indivíduo, homem ou mulher, capturá-las em pleno vôo, usando os seus próprios recursos e ferramentas.” (BAUMAN, 2005, p. 35). Neste sentido, a identidade não só passou a ser um elemento que não se define com facilidade,

como também não se mantém por muito tempo, pois a identidade é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2005, p.13). Ou seja, a construção da identidade se dá em um processo de interação entre o sujeito e a sociedade.

Dessa forma, o sujeito moderno está exposto a múltiplas e cambiáveis identidades, que se alternam e se configuram segundo as relações dos sujeitos com os sistemas sócio-culturais. Então, “[...] A identidade, assim concebida, passa a ser algo pelo qual se deve lutar constantemente, e não simplesmente algo que nos é concebido na construção de alianças e antiguidades trans-pessoais” (BELELI, 2003, p.184).

Nesta perspectiva as transformações e o dinâmico processo de mudança das sociedades modernas, são responsáveis pelo surgimento de identidades fragmentadas. O sujeito passa a ser “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2005, p. 12). Como acontece com Maria Moura, ela ostenta identidades contraditórias, ora se comporta como um general de guerra – vestida a caráter –, ora como uma mulher sensual, capaz de seduzir os homens a sua volta.

Essas identidades conflitantes e contraditórias que os sujeitos assumem/portam se deve a grande multiplicidade de identidades que circunda a nossa volta e das quais não temos controle, pois nas sociedades modernas “As identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, [...]” (BAUMAN, 2005, p. 19).

Assim, uma das principais características das sociedades modernas é a multiplicidade de valores e o constante diálogo estabelecido pelos sujeitos, caracterizados pela diferença e pelo intenso processo de transmutação que assinala a existência de uma coletividade dentro de um espaço social complexo. Essa dinâmica social produz sujeitos constituídos de múltiplas e inconstantes identidades, pois a identidade, “ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre sendo formada [...]”, (HALL, 2005, p. 38-39). Assim, as identidades dos sujeitos não são nunca unificadas, ou singulares, elas estão constantemente e ininterruptamente sendo formadas e passando por transformações. Ou seja:

As identidades [...] estão continuamente se construindo e se transformando. Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser ou estar no mundo. (LOURO, 1997, p. 28).

Neste sentido, as identidades sociais, assim como as identidades sexuais e de gênero se constroem no âmbito das relações sociais. Deste modo, as identidades estão sujeitas a modelagem sócio-cultural e a fugacidade das relações sociais (LORO, 2000). Diante disso, seguindo este mesmo raciocínio de inconstância e fluidez na construção dos sujeitos e conseqüentemente de suas identidades, Hall (2005, p. 39) justifica e defende a utilização de termos não fixos para a caracterização da identidade, “Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento”.

Sobretudo, a identidade do sujeito deve ser concebida como “[...] um manto leve pronto a ser despido a qualquer momento”. (BAUMAN, p. 36-37). Aqui a identidade é tomada como um ser indomável, impossível de se controlar, ou de se determinar um perfil único de identificação. Por isso, talvez seja mais prudente ao sujeito moderno portar identidades, mesmo que elas se apresentem não resolvidas, fragmentadas, ou conflitantes. Pois, a identidade em seu processo ininterrupto de construção está sempre em formação, a qual pode ser substituída a qualquer momento. Afinal:

Somos sujeitos de muitas identidades. Essas múltiplas identidades sociais podem ser, também, provisoriamente atraentes e, depois, nos parecerem descartáveis; elas podem ser, então, rejeitadas e abandonadas. Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes. Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural, [...]. (LOURO, 2000, p. 9).

Neste sentido, quando Maria Moura assume uma roupagem masculina e determina uma nova forma de identificação – mesmo que transitória –, anunciando, conseqüentemente, uma nova identidade de gênero, ela desconstrói a idéia do binarismo nos gêneros, o qual colocava masculino e feminino em campos opostos. Ou seja, não podemos associar a identidade de gênero ao sexo – fator biológico da sexualidade –, uma vez que o gênero não é uma decorrência natural do sexo. “[...] o gênero é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço

externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*.” (BUTLER, 2012, p. 200, grifo da autora). Em outras palavras, a identidade de gênero se desenvolve independente do sexo, por isso:

É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos. (LORO, 1997, p. 21).

Neste sentido, para a definição do gênero não importa qual a categoria sexual a que o sujeito pertence, pois, “As diferenças anatômicas dos sexos não passam de sinais que classificam o indivíduo em tal ou tal categoria do real. Porém esses sinais não têm valor absoluto: o que importa é, antes de tudo, a função exercida, o papel desempenhado no complexo cosmo-social.” (BASTIDE, 1957, p. 129).

Portanto, a identidade sexual e/ou de gênero, assim como todas as outras identidades sociais que são historicamente construídas, ela não é dada, ou acabada em um determinado momento da vida do sujeito, uma vez que é sempre construída. E sua construção é parte de um processo ininterrupto. De modo que:

Não é possível fixar um momento — seja esse o nascimento, a adolescência, ou a maturidade — que possa ser tomado como aquele em que a identidade sexual e/ou a identidade de gênero seja “assentada” ou estabelecida. As identidades estão sempre se constituindo, elas são instáveis e, portanto, passíveis de transformação. (LORO, 1997, p. 27).

Neste sentido, a identidade de gênero de Maria Moura, assim como sua identidade social, se constrói ao longo da sua vivência, em seu contexto sócio-histórico. Mas, as suas memórias da infância e a sua forte identificação com a imagem paterna foram cruciais em seu processo metamórfico, o qual transformou a sinhazinha indefesa e, por vezes, apaixonada, em um temido general de guerra e em um destemido líder de um bando de cangaceiros.

Dessa forma, não importa as características sexuais que Maria Moura possuía, mas sim a forma como elas foram manifestadas e valorizadas. Pois, é a representação dessas características que determina as posições de homens e

mulheres na sociedade, em um determinado momento histórico. Em outras palavras, segundo Louro (2000), a sociedade tenta estabelecer, para homens e mulheres, uma identidade hétero/normal e duradoura.

No entanto, Maria Moura ignora os limites rígidos, as formas fixas e os lugares definidos para serem ocupados por homens e mulheres na sociedade. De tal modo que, sem abandonar sua identidade feminina, ela assume uma roupagem masculina e forja uma identidade fragmentada e conflitante. Isto é, Maria Moura, nos revela um perfil que, embora feminino, oscila constantemente entre um comportamento ora de homem, ora de mulher. Como homem, ela impõe respeito e obediência aos homens que seguiam em seu bando; como mulher, ela exhibe sedução e sensualidade para atingir seus objetivos. Assim, ela assume um perfil que lhe permite transitar livremente entre os espaços masculinos e femininos.

Portanto, Maria Moura ao longo da sua história transita em diferentes ambientes e assume distintas, conflitantes e oscilantes identidades. Em vista disso, em suas múltiplas facetas, ela revela-se como uma mulher doce e aguerrida, que trazia em si a leveza e o fascínio do toque feminino, e a dureza e o furor do pulso masculino. Uma mulher envolvente e sensual como qualquer outra, mas, ao mesmo tempo, tão forte e corajosa semelhante aos homens que ela comandava. Com isso, ela apresenta características de identificação conflitantes, pois ostenta elementos figurativos que fogem do padrão comum, histórico e socialmente estabelecido, sobre a identidade feminina, e oscila constantemente entre um perfil típico masculino; no qual ela é capaz de impor respeito e obediência aos seus homens que a acompanhavam em seu bando, mas que em outros momentos adota um perfil predominantemente feminino, capaz de persuadi-los através de sua sensualidade.

3 DE DONZELA INOCENTE A JUSTICEIRA IMPLACÁVEL: A TRANSFORMAÇÃO DA PERSONAGEM MARIA MOURA

3.1 Infância e submissão: desejos contidos da donzela Maria Moura

O mundo lá fora era grande e eu não conhecia nada além das extremas do nosso sítio. E tinha loucura por conhecer esse mundo.

Rachel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura*.

Antes da personagem Maria Moura se tornar a líder de um bando de cangaceiros, a “Dona Moura”, a senhora da “Casa Forte” e ganhar fama de mulher de palavra, temida e respeitada, ela teve uma vida considerada normal e, assim como todas as outras crianças do seu tempo, viveu uma infância de muitas restrições, principalmente porque era mulher.

No entanto, falar da infância de Maria Moura não é uma tarefa fácil, uma vez que, além de ser uma fase da qual temos acesso através das lembranças da personagem já na idade adulta – a qual faz algumas pausas e digressões no fluxo contínuo da história para retornar ao passado –, existem também poucos relatos referentes à sua infância, ou como destaca Angela Harumi Tamaru (2004, p. 108), “É curto o espaço no romance dedicado ao período em que Maria Moura era a sinhazinha e, como tal, agia como mulher de sua classe, devendo se “comportar” [...].”, e demonstrando obediência e submissão, como exigia os princípios morais da sociedade patriarcal de meados do século XIX, período no qual se situa a trama do romance *memorial de Maria moura*.

Em vista disso, sendo, pois, Maria Moura uma filha de fazendeiros, e filha única, aliás, ela tinha tudo para ser apenas mais uma sinhazinha indefesa, coberta de mimos e paparicos, como também deveria estar sujeita às determinações impostas às mulheres de sua classe, com a obrigação de demonstrar sujeição e servilismo.

Dessa forma, a infância de Maria Moura foi marcada pela dependência e obediência, respeitando a sua condição de criança e mulher que era. Em vista disso, se o simples fato dela ser uma criança, condição esta que já lhe impunha uma certa

limitação, sendo, pois, ela uma criança do sexo feminino essas limitações lhe caíam mais severamente.

Sendo assim, durante a infância de Maria Moura, a autoridade dentro de sua casa foi exercida primeiro pelo pai e pela mãe, posteriormente, com a morte do pai, as imposições passaram a ser determinadas pela mãe e pelo padrasto, Liberato. De modo que, seja sob o comando do pai ou do padrasto ela estava, de igual forma, restrita ao ambiente do lar e as abreviadas imediações da fazenda Limoeiro – sítio onde Maria Moura nasceu e morava com a sua mãe –, por isso sonhava em transpor os limites do sítio e descobrir o mundo lá fora.

No entanto, ela passou sua infância inteira encarcerada pelas extremas do sítio onde morava e poucas foram as vezes em que saiu para ir a vila da “Vargem da Cruz” – povoado próximo a fazenda Limoeiro –, nem ao menos ia para as missas dominicais como era o costume das mulheres de sua época. Afinal, a participação social feminina se resumia as demonstrações de fé e a alguma atividade beneficente ligada à religião. Sendo, pois, a igreja o único espaço social permitido para as mulheres participarem (LUCENA, 2003), desde que estivessem acompanhadas por algum membro da família, como o pai, irmãos, tios, avós, ou por alguma criada de confiança (ARAUJO, 2008).

Porém, como Maria Moura era filha única, e os seus tios, avós e até mesmo os pais não lhe incentivavam, nem instruíam para que participasse das demonstrações de fé ou para que cultuasse uma religião, ela praticamente não teve contato com a formação de uma vida cristã. Sendo, pois, a sua madrinha, cujo nome não é mencionado no romance, a responsável por lhe estimular a aprendizagem dos ensinamentos da comunhão, como também foi a única pessoa que por alguma vez tivesse lhe tirado de casa, para dar um passeio.

De modo que, o passado de Maria Moura, onde ficaram as lembranças da sua infância e as recordações da sua madrinha com os seus ensinamentos, se apresenta como um espaço de memórias nostálgicas: “Ah, se não fosse a Madrinha, eu também nunca que tinha feito essa primeira comunhão, porque mãe não se preocupou de me ensinar as rezas e me foi preciso decorar de última hora todas as orações do catecismo. Depois, Madrinha morreu e eu então esqueci tudo.” (QUEIROZ, 2007, p. 311). Ou seja, ao tratar Maria Moura de forma carinhosa e se dedicar a formação da sua vida religiosa, a sua madrinha assume um papel que

historicamente é atribuído as mães. Por isso, as memórias de Maria Moura sobre a sua madrinha são tão afetuosas e resgatam um sentimento de amizade verdadeira.

Aliás, durante a infância de Maria Moura a amizade não era o seu forte, primeiro por que ela vivia restrita aos limites do seu sítio, onde encontrar alguém para se chamar de amigo era algo raro, e segundo por que, quando ela era pequena, sua mãe lhe proibia de andar na companhia dos meninos. Então, como não tinha irmãos, ela preferia andar sozinha, pois considerava as meninas muito medrosas e bestalhonas.

Todavia, ela reconhece que: “Se eu tivesse um irmão era diferente. Mas nunca tive irmão, nem um companheiro da minha idade, nunca um amigo. Passei dois anos indo à escola, mas já era grande, quase moça. Menina pequena era mesmo só.” (QUEIROZ, 2007, p. 91).

Dessa forma, gradativamente as imagens da infância de Maria Moura vão sendo reveladas através de sua memória, a qual funciona como fio condutor que nos leva ao seu passado. Na verdade, a memória tem papel fundamental na construção e representação da sua infância, uma vez que conhecemos esta fase da vida da personagem Maria Moura por meio de suas lembranças, conforme ela vai resgatando as suas memórias e narrando o seu passado.

Visto que, quando ela aparece no romance pela primeira vez, já exhibe uma imagem máscula, forte e imponente, ostentando a posição de chefe de um bando de cangaceiros, e desfrutando da sua fama de mulher de palavra, temida e respeitada, a qual se vestia a caráter: “Calçava botas de cano curto, trajava calças de homem, camisa xadrez de manga arregaçada. O cabelo era aparado curto, junto ao ombro. Alta e esguia, podia parecer um rapaz, vista de mais longe...” (QUEIROZ, 1992 p.10). Ou, como revela o padre José Maria, completando a descrição: “Um chefe de bando, um comandante, uma sinhá governando a sua senzala?” (QUEIROZ, 2007, p. 19).

No entanto, na medida em que ela vai narrando a sua história, seu passado é revelado e vai trazendo a tona a sua infância, que, aliás, não era diferente da infância de muitas outras meninas do seu tempo.

De tal modo, para Maria Moura, os limites do sítio em que morava representavam o seu universo de atuação, e ela aproveitava essa liberdade limitada, fazendo das coisas simples do campo o seu passa-tempo favorito: “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, 2007, p. 65). Nesta fase ela ainda tinha a liberdade de brincar com os meninos, não distinguindo as diferenças que socialmente são impostas pelo sexo.

Deste modo, a sua infância inocente lhe permitia explorar, com certa liberdade, as extremas do seu sítio. Mas, ela queria ir além, pois sabia que o mundo era grande, o qual ela sonhava em conhecê-lo, principalmente depois que, com o passar dos anos, ela foi ficando uma mocinha e sua liberdade foi diminuindo:

[...] depois de moça, a gente fica presa dentro das quatro paredes de casa. O mais que sai é até o quintal para dar milho às galinhas, uma fugidinha ao roçado antes do sol quente, trazer maxixe ou melancia, umas vargens de feijão verde. O curral é proibido, vive cheio de homens. E ainda tem o touro, fazendo pouca vergonha com as vacas. Fica até feio moça ver aquilo. Restava ainda o banho no açude, tomado muito cedinho, a água ainda morna. Mas banho só na hora certa, que os homens respeitam. Já sabem que não podem chegar no açude e aí de quem vá espiar. Por causa de banho de mulher já tem morrido muito rapaz adiantado, pela mão de um pai ou marido mais zeloso. (QUEIROZ, 2007, p. 65).

Portanto, diante de todas essas restrições que vivia na sua infância, Maria Moura não escondia de ninguém o seu desejo de conquistar a liberdade, de explorar o mundo que se encontrava para além dos limites do seu sítio.

Porém, as suas veleidades de menina inocente, infladas na sua juventude de sinhazinha indefesa, se confrontam com a realidade de repressão em que viviam, ela e as mulheres do seu contexto sócio-histórico. Pois, apesar da trama do romance se situar em meados do século XIX – período no qual a mulher já havia conquistado certa mobilidade no espaço social – as mulheres nordestinas ainda padeciam arduamente as imposições da sociedade patriarcal, a qual impunha severas limitações ao sexo feminino.

Logo, essas restrições impostas às mulheres alimentavam o desejo de liberdade de muitas mocinhas que viviam em uma espécie de clausura doméstica, desprovidas de vontade própria e privadas da vida social. Assim, com a mulher vivendo nessas condições a imagem feminina carregava o estereótipo da boa mãe e esposa dedicada, comportamento exemplar que caracterizava a mulher da sociedade patriarcal.

Neste período, a mulher estava sempre sob o comando de um chefe, uma figura masculina a quem lhe devia obediência e submissão, seja o pai ou o marido. Ou seja, as mocinhas saíam da esfera de domínio do pai para, com o casamento,

caírem no domínio do marido. E o casamento dificilmente ultrapassava os quinze ou dezesseis anos; idade na qual a menina, geralmente, passava a dividir as tarefas domésticas com os cuidados com os filhos (SAFIOTI, 1976).

Dessa forma, desde o seu nascimento a mulher parecia está condenada a um destino de submissão e dependência da figura masculina. Sem direito a vez nem voz, “O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria.” (TELLES, 2008, p. 403). Por isso, não restava alternativa para as mulheres senão viver sob a tutela de um chefe, uma vez que, desprovidas de instrução, educação e consideradas fisicamente incapazes para assumir outras tarefas, só lhes restavam o cuidado da casa, o papel de educadora dos filhos e procriadora de sua espécie.

Para tanto, o casamento se fazia necessário e era, sobretudo, uma preocupação dos pais conseguirem um bom marido para suas filhas, e não importava se fosse um homem vinte ou trinta anos mais velho. Ou seja, o casamento era visto mais como um negócio para os pais, do que como um caso de amor entre os cônjuges. Pois, as meninas moças, futuras mães, não tinham autonomia para decidirem com quem queriam se casar, nem rebeldia o suficiente para violar o ato sagrado do matrimônio.

No caso da personagem Maria Moura, como ela perdeu o pai ainda muito cedo e a sua mãe não lhe exercia uma autoridade paterna, ela não recebeu influências para encarar o casamento como entidade sagrada e inviolável, haja vista que, depois da morte do pai sua mãe passou a viver de forma amigada com Liberato.

Neste ponto, a ausência do pai acarretou para Maria Moura, entre outras coisas, na dissolução da idéia das bases familiar tradicional, tanto que ela reconhece e lamenta que tudo seria diferente se seu pai estivesse vivo: “Ai, Pai, se o senhor não tem morrido, a vida nossa seria tão diferente. (QUEIROZ, 2007, p. 232).

No entanto, com a morte do pai de Maria Moura, sua mãe passou a conviver de forma amigada com Liberato, e isso fez com que ela caísse na “[...] boca do mundo” (QUEIROZ, 2007, p. 65). Ou seja, as pessoas passaram a agir de forma preconceituosa, excluindo a participação de ambas, principalmente da menina Maria Moura, de algum evento familiar ou social, promovido por algum fazendeiro rico.

Dessa forma, durante a infância de Maria Moura ela vivia uma liberdade controlada, respeitando as extremas do sítio onde morava. De modo que, ela não

poderia sair para onde queria, nem quando desejava, nem mesmo poderia ir para as festividades locais da sua cercania.

Neste sentido, semelhantemente ao que vivia Maria Moura durante a sua infância, padecendo da reclusão ao espaço doméstico e a negação da participação na vida social, esta era uma realidade também partilhada por outras personagens femininas de Rachel de Queiroz, a saber: Dôra e Marialva, as quais viviam sob um rígido regime disciplinar que era exercido pela mãe e pelos irmãos, respectivamente.

Assim sendo, a mesma autoridade materna que era exercida sob a personagem Maria Moura, limitando-a ao espaço privado do lar e as breves extensões do seu sítio, era aplicada de igual forma sobre a personagem Dôra, do romance *Dôra, Doralina* (1975). Por isso, enquanto Dôra vivia sob a tutela de Senhora, sua mãe, ela estava limitada ao espaço doméstico e, tal como Maria Moura, não podia participar das atividades sociais, ou qualquer outro evento festivo da região.

No entanto, a personagem Marialva, por sua vez, sofria com a imposição dos irmãos, Tonho e Irineu, os quais a mantinham como uma verdadeira prisioneira dentro de casa, trancafiada no sítio das Marias Pretas: “Eles todos saem, só eu fico aqui, neste degredo. Trancada neste sítio velho, estas Marias Pretas dos meus pecados, este buraco do cão.” (QUEIROZ, 2007, p. 74).

Dessa forma, a vida confinada ao ambiente privado do lar era uma realidade partilhada entre as personagens Marialva, Dôra e Maria Moura, assim como também era alimentado o desejo de liberdade entre elas. Ou seja, essas personagens femininas se aproximam, uma vez que todas elas tiveram uma infância de submissão, de restrições e de obediência aos seus responsáveis, seja a mãe, ou os irmãos. Logo, elas tiveram também cerceado o seu direito a liberdade.

De modo que, o espaço no qual elas desfrutavam dos raros momentos de “liberdade” fora de casa não ultrapassava os limites do sítio onde moravam. Assim, para aproveitar as espaços ocasiões em que podia circular “livremente” pelo sítio, a personagem Maria Moura costumava montar a cavalo – escanchada, como um cabra macho, mas sob os protestos do pai, o qual dizia que ela tinha de aprender a andar de lado como as outras, assim que ficasse moça – e fazer pequenos passeios com o pai.

No entanto, ela queria mesmo era quebrar com toda e qualquer barreira, ou forma de enclausuramento que limitava sua liberdade, pois ela queria era ganhar o mundo que existia para além das extremas do seu sítio, ela queria ser livre:

Eu sonhava em ganhar os caminhos, atrás dos comboieiros, tangendo tropa de burro. Teve um cantador no Limoeiro que, no desafio, quando um perguntou ao outro onde é que ele morava, o cabra soltou a voz e respondeu: “Em cima das minhas apragatas, em baixo do meu chapéu...” Fiquei sonhando com aquela liberdade. Meus sonhos de menina não eram sonhos de mocinha; mãe se escandalizava. (QUEIROZ, 2007, p. 90).

Em vista disso, percebemos que os sonhos de liberdade fantasiados na infância de Maria Moura não correspondiam com as aspirações angelicais esperadas por uma mocinha inocente, nem estavam ajustados ao seu contexto sócio-histórico. De igual forma, não correspondiam, também, com a forma como ela foi criada, a final ela era uma menina que sempre viveu trancada em casa, e por isso se mostrava muito dependente dos cuidados de sua mãe e dos criados, os quais lhe traziam tudo nas mãos. “Eu sempre tinha vivido trancada em casa, as cunhãs me trazendo tudo na mão, preparando meu banho, lavando e passando a minha roupa, fazendo comidinha especial porque eu era biqueira.” (QUEIROZ, 2007, p. 122).

Por tudo isso, fica até difícil imaginar outro destino para a menina Maria Moura, senão o de uma sinhazinha indefesa, que está submissa aos desígnios e as imposições de seus superiores – pais ou responsáveis.

Entretanto, nem mesmo os mais singelos mimos e cuidados que ela teve na infância foram suficientes para fazer de Maria Moura uma menina contida e condicionada aos princípios de submissão a que a mulher estava submetida. Como também, seus sonhos não simbolizavam a mocinha inocente que ela aparentava ser.

Por isso, sua mãe se escandalizava quando ela demonstrava que queria desfrutar da mesma liberdade vivida pelos comboieiros que andam pelas estradas, e que queria agir com a mesma sagacidade e improviso dos repentistas cantadores de viola. Mas, seus sonhos eram todos tolhidos, pois ela não tinha idade suficiente para declarar sua independência, nem pertencia à classe que dispõe do poder, no caso a masculina.

Portanto, mesmo ainda na infância Maria Moura já demonstrava o seu íntimo desejo de ser uma pessoa livre e construir sua história individual, sem o mister condicionamento a sua categoria sexual. Mas, o seu desejo de liberdade estava

limitado pela história oficial que confere para a mulher uma vida de servidão e sacrifícios, negando-lhe a autonomia e a subjetividade e, negando-lhe, portanto, o direito de construir a sua própria história.

Ou seja, a infância de Maria Moura foi um período no qual ela esteve submissa e abafada, pois cresceu sem amigos e sob o rígido controle da mãe. Sua infância circundava entre o limbo sinuoso de dois espaços, nos quais estava dividida a fazenda: o permitido e o proibido. O primeiro compreende o quintal, onde ela podia dar milho às galinhas; o roçado, onde ela podia colher maxixe, feijão verde ou melancia antes do sol quente, e o açude, onde ela podia se banhar de manhã bem cedo, pois é o horário que os homens respeitam. O segundo, que é o espaço de contenção, é formado pelo açude, durante o restante do dia, pois se torna um lugar vulnerável a ameaça da presença masculina; e pelo curral, ambiente predominantemente masculino, onde acontece o acasalamento entre as reses, por isso impróprio para uma menina.

Assim sendo, “Essa situação dúbia, que limita a heroína a um espaço restrito, leva-a a sonhar com um mundo cheio de aventuras, [...]” (BARBOSA, 1999, p. 29). Entretanto, por mais que a sua infância fosse povoada por sonhos de liberdade, os seus desejos de livre-arbítrio ficavam apenas no plano da fantasia, uma vez que ela estava presa a sua condição de sinhazinha indefesa, como também não tinha como esconder as características de donzela inocente, que ela ainda carregava.

3.2 Subversão e liberdade: um grito de fúria da guerreira Maria Moura

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, o que o pai permitisse. [...] – Agora se acabou a sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês [...].

Rachel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura*.

Assim como um fruto verde que ao seu tempo amadurece e está pronto para a colheita e o consumo, Maria Moura, pressionada pelas circunstâncias, viu abreviar-

se o seu tempo de maturação. Então, para não ser ceifada precocemente ela sai do estado de inércia e passividade que se encontrava durante a sua infância, adquire asas e alça um ousado voo em direção a liberdade.

Dessa forma, como vimos no tópico anterior, Maria Moura foi uma criança que, assim como muitas outras, teve uma infância de repressão e esteve sujeita a autoridade imposta na casa paterna, que limitava sua liberdade e controlava seus passos dentro das imediações da fazenda em que morava. Com a morte do pai, a sua mãe assumiu a voz de comando dentro de casa e passou a reproduzir, na educação da filha, os mesmos costumes patriarcais adotados antes da morte do marido.

Assim sendo, com a orfandade paterna Maria Moura, ainda criança pequena, ficou sob os cuidados da mãe, a qual não lhe era menos rígida nas suas determinações e no exercício da sua dupla função de pai e mãe. Porém, pouco tempo depois da sua viuvez ela passou a viver em regime de concubinato com Liberato, o qual depois da morte trágica da companheira – pendurada em um torno e enforcada por um cordão de rede – seduziu a enteada e passou a lhe fazer ameaças, caso ela não assinasse um documento, tornando-lhe seu representante legal, pois ela ainda era menor de idade, e com isso, cedendo-lhe à posse das suas terras.

Dessa forma, Maria Moura, órfão de pai e mãe, se encontrava sozinha e desamparada, sem ninguém da família por perto, – exceto os primos: Tonho e Irineu, os quais também estavam de olho nas suas terras. Vivia agora sob as ameaças constantes de Liberato, que atentavam contra a sua vida.

Sendo assim, diante das ameaças de Liberato Maria Moura sentiu-se acuada e decidiu reagir, pois sabia que estava em perigo: “Nas mãos dele eu já estava, e pra não ter a sorte de mãe, tinha que atacar, antes que fosse tarde. Era ou ele, ou eu”. (QUEIROZ, 2007, p. 28). Então, para se defender e se livrar das intimidações do padrasto, pois ela era consciente de que teria o mesmo destino da mãe, caso não tomasse as providências necessárias, ela esquematiza um plano para matar Liberato e astuciosamente escolhe o caboclo Jardimino, novo empregado da fazenda, para executar esta tarefa.

Deste modo, “Ardilosamente ela envolve o caboclo, fingindo-se apaixonada e prometendo-lhe casamento, numa total inversão dos papéis tradicionais, pois, costumeiramente, é o homem quem promete casamento à mulher.” (BARBOSA,

1999, p. 45). Dessa forma, ela desconstrói o estereótipo da mulher passiva e submissa, e declara sua independência de idéias, as quais não se prendem mais aos valores fixos tradicionais nem as posições antes determinadas para as mulheres.

Em vista disso, Maria Moura não tinha o casamento em seus planos, pois a sua personalidade independente não admite a idéia de se submeter ao controle de alguém, tampouco de um marido. Pois, ela sabia que após o casamento a mulher estava submissa ao marido, como um dia estivera submissa ao pai. Ou seja, o casamento não conferia liberdade à mulher, a qual, sem autonomia, passava do campo de domínio do pai para a esfera de domínio do marido (SAFFIOTI, 1976), permanecendo, assim, a autoridade em mãos masculinas.

Portanto, depois da morte de Liberato ela se nega a casar-se com Jardilino, uma vez que o casamento era contrário aos seus projetos de vida, pois ela queria tornar-se uma mulher livre e independente. Então, o casamento, o grande sonho para muitas mulheres, nunca fora um anelo para Maria Moura, pois desde a sua infância ela pensava diferente. Os seus sonhos de menina não eram os sonhos de uma mocinha, como agora ela também não alimenta os mesmos sonhos da maioria das outras mulheres do seu tempo, que querem se casar, ter filhos e viver para o marido.

Portanto, “O casamento, aspiração da grande maioria das mulheres da época, não está nos seus planos. Acostumada a mandar em homens, ela não considera a possibilidade de ter um homem dirigindo sua vida.” (BARBOSA, 1999, p. 49). Por isso, ao pensar nesta possibilidade ela faz o seguinte questionamento:

Um homem mandando em mim, imagine; logo eu acostumada desde anos a mandar em qualquer homem que me chegasse perto. Até com o Liberato, que era quem era – perigoso –, achei jeito de dar-lhe a última palavra. Um homem me governando, me dizendo faça isso, faça aquilo, qual! Considerando também dele tudo que era meu, nem em sonho – ou pior, nem em pesadelo. E me usando na cama toda vez que lhe desse na veneta. Ah, isso também não. (QUEIROZ, 2007, p. 332 – 333).

Assim, como o casamento estava fora dos propósitos da vida de Maria Moura, ainda mais naquelas circunstâncias, ela não pensava em outra coisa, senão em defender sua herança, suas terras e a sua honra. Logo, uma união matrimonial estava fora de cogitação.

No entanto, depois do caso consumado, Jardimino – o empregado da fazenda que matou Liberato – começa a pressionar Maria Moura, fazendo ameaças e exigindo o cumprimento da sua promessa, ou seja, o casamento.

Todavia, indignada ela conversa consigo mesma e nega as exigências do caboclo: “E eu, casamento, imagina que loucura. Que casamento, e logo com quem. Eu tinha que pensar era na minha herança; [...]” (QUEIROZ, 2007, p. 35). Porém, como Jardimino insistia em fazer cumprir a promessa de casamento, Maria Moura não enxergou outra alternativa, senão preparar para ele o mesmo enredo utilizado para se livrar de Liberato.

Então, ela atraiu o caboclo e o instruiu para que em determinado momento da noite ele entrasse em seu quarto pela janela. Contudo, antes que ele completasse o movimento de pular a janela foi atingido pelas costas, por um tiro que saiu da arma de João Rufo, que o aguardava no escuro as escondidas e com ordens para atirar.

Assim sendo, demonstrando coragem e sangue frio, Maria Moura livrou-se das ameaças de Liberato e, pouco tempo após ter-lhe mandado matar, com a mesma astúcia arquitetou o fim do caboclo Jardimino, que foi quem lhe fizera o serviço sujo. Duas mortes que partiram de si a ordem de puxar o gatilho, as quais podem não ter-lhe manchado as mãos de sangue, mas lhe salpicaram o rosto, lhe fizeram ver o sangue de bem perto e perder o medo da morte.

Dessa forma, Maria Moura se revela uma estrategista sagas, por vezes dissimulada que, “[...] sem usar as próprias mãos, utiliza-se de todos os artifícios de que dispõe, para conseguir seus objetivos.” (BARBOSA, 1999, p. 31). Sendo que, seu principal objetivo era conquistar sua liberdade, viver livre sem ninguém lhe dando ordens nem dizendo o que ela deve ou não fazer.

Porém, sua liberdade estava condicionada a posse da terra, uma vez que – retomando a momentos anteriores do texto – a terra que surge como elemento de disputas e discórdias, é a mesma terra que representa o símbolo da esperança, a qual liga o homem nordestino ao seu desejo de liberdade.

A verdade é que todo aquele nosso povo, [...] só dava valor à terra, sobre tudo neste mundo. [...] Por causa de um corredor de terra de uma braça de largura, numa extrema, todos são capazes de matar, de morrer e de mandar matar. Com o ouro se sonha, é o que eles dizem. Mas a terra é viva, está fervilhando debaixo dos nossos pés. Quanto sangue corrido, quanta moça

emparedada para não casar, ficar solteirona, moça-velha e não dividir heranças! (QUEIROZ, 2007, p. 93-94).

Assim sendo, justificando a citação acima, não por coincidência é justamente uma questão de herança, uma disputa de terras que vai intimar Maria Moura para assumir seu posto de comando no campo de batalha da disputa entre os primos: Tonho e Irineu, os quais reivindicavam parte das terras pertencentes ao sítio de Maria Moura.

Entretanto, mesmo Maria Moura reconhecendo o direito dos primos na herança ela não abre mão das terras do sítio Limoeiro e, portanto, não concorda com a divisão, como também não se mostra favorável a qualquer tipo de diálogo. De modo que, quando eles foram até ela, através de um oficial de justiça e alguns soldados, para lhe botar medo, exigindo parte na herança, ela reagiu com grosseira.

– Vocemecê pode ir embora com seus soldados e seu papel. Esse delegado pode abusar com mulher da vida e cachaceiro, na Vargem da Cruz; mas comigo é diferente. Aqui eu estou na minha casa. Este sítio é meu, foi o que meu pai sempre me disse. Se os ladrões dos meus primos querem tomar o que é meu, que venham, com delegado e tudo. Eu enfrento. Da minha casa só saio à força e amarrada. (QUEIROZ, 2007, p. 43).

Neste momento, percebemos que a coragem de Maria Moura é proporcional aos desafios que ela enfrenta, senão imensamente superior. Uma vez que, mesmo diante de uma situação desfavorável ela encara tudo com altivez e não demonstra fraquezas.

A verdade é que, diante das inúmeras situações adversas que enfrentou, ela tornou-se aos poucos, por questão de necessidade, mais independente e decidida, pois desde muito cedo, conviveu com a dor da perda, e cresceu, sem a presença do pai, só com a mãe. Por isso, a independência e a liberdade, para Maria Moura, mais que uma questão de poder usufruir o direito do livre-arbítrio, era uma questão de sobrevivência.

Ou seja, Maria Moura era uma menina que desde muito cedo se viu sozinha no mundo, sem pai nem mãe, contava apenas com o apoio de João Rufo – um feitor da fazenda que assumiu o papel de seu anjo da guarda, ou como costumavam falar: de seu “cão de guarda” –, alguém em quem ela poderia confiar, e de alguns poucos moradores da fazenda.

Todavia, mesmo assim, quase sozinha e sem recursos, ela não desistiu de se impor e enfrentar a ofensiva dos primos, que pretendiam dominá-la e tomar para si a posse de suas terras. Pelo contrário ela desafiou-os para que viessem com toda a força, que ela os enfrentava. Então, com força eles vieram e cercaram-lhe a casa.

Dessa forma, quando Maria Moura se viu pressionada pelos primos gananciosos que reivindicavam a posse de suas terras, a sua única solução foi adotar a tática da resistência, pois precisava defender o que era seu, e se apegar naquilo em que acreditava. Ela acreditava na sua força e coragem, incomuns, jamais vista antes numa mulher, em todo aquele sertão, ou em qualquer outro lugar do mundo.

Sua força advinha da necessidade de manter-se viva; sua pessoa e seus sonhos, pois a vida lhe ensinara a não levar desaforo pra casa e aprendera, na prática, que o ataque é a melhor defesa, principalmente quando se é o lado mais fraco.

Minha primeira ação tinha que ser a resistência [...]. Nunca se viu mulher resistindo à força contra Soldado [...]. Pois, comigo eles vão ver. E se eu sinto que perco a parada, vou-me embora com os meus homens, mas me retiro atirando. E deixo um estrago feio atrás de mim. Vou procurar as terras da Serra dos Padres – e lá pode ser para mim outro começo de vida. Mas garantida com meus cabras. Pra ninguém mais querer botar o pé no meu Pescoço, ou me enforcar num armador de rede. Quem pensou nisso já morreu. [...] Queria desafiar os homens [...], defender a minha morada e a minha pessoa, para desgraçado nenhum botar a mão em qualquer das duas. (QUEIROZ, 2007, p.45-48).

Portanto, mesmo diante do ataque dos primos inimigos, que vieram armados a sua casa para lhe dominar, ela não recua. Então, para defender a sua morada e a sua pessoa ela desafia o poder dos homens e enfrenta-os corajosamente. Entretanto, si mesmo assim ela não conseguir suportar ao ataque, irá procurar refazer a sua vida nas terras férteis da Serra dos Padres – uma longínqua porção de terra perdida, herdada de seu avô.

Assim sendo, enfrentado um perigo real e sem temer o iminente risco da morte, a única esperança de Maria Moura era acreditar em si mesma, não baixar a cabeça, ou demonstrar qualquer sinal de fraqueza.

No entanto, ela sabia que estava em desvantagem e assim não poderia resistir por muito tempo, por isso decidiu que o melhor a se fazer seria sair dali.

É, eu me sentia encurralada. E o meu coração me pedia para sair dali. Sentia que tinha acabado o meu tempo no Limoeiro. Que me adiantava ficar no sítio, me agüentando a ferro e fogo, sem recursos, mulher sozinha, nova? Qualquer um podia tentar pôr a minha pessoa debaixo da mão. (QUEIROZ, 2007, p. 65).

Assim, sem lamentações ela decide abandonar a sua casa e partir em busca de um destino novo para sua vida, pois ela reconhece que na encruzilhada na qual se encontrava não poderia mais permanecer, “Eu sentia que tinha chegado a uma encruzilhada na minha vida e era a hora de escolher o caminho novo.” (QUEIROZ, 2007, p. 45). Uma vez que, “[...] sempre chega a hora de largar o ninho. Do pinto quebrar a casca e pular do ovo.” (QUEIROZ, 2007, p. 65). Ou seja, era chegada à hora de Maria Moura tomar para si sua liberdade e proclamar sua independência.

Muito embora, ela reconheça que para isso seria necessário deixar a sua terra, a sua casa e se esquivar do cerco que os seus primos – Tonho e Irineu – preparavam para ela. E para isso ela contava com a proteção de seus homens. “Eu tinha que me escapular daquele aperto perigoso, ganhar o mundo protegida pelos meus cabras.” (QUEIROZ, 2007, p. 66).

Portanto, ela começa a se preparar para a fuga, e o primeiro passo é se vestir com as roupas do pai, para facilitar a monta no cavalo e construir um disfarce que não lembrasse em nada uma sinhazinha. Então, como quem se cumpre um ritual mecânico, ela toma cada objeto, cada peça de roupa e veste-se tal como um guerreiro pondo sua armadura, na tentativa de herdar para si, não somente a indumentária paterna, mas também a força e o poder masculino representados em suas vestes, assumindo assim uma nova identidade.

Deste modo, Maria Moura, envergando trajes masculinos e adotando um espírito guerreiro, em resposta a ofensiva dos primos que lhe cercaram a casa, em uma ação desesperada, mas muito bem calculada, ateou fogo em toda a casa, reuniu os seus homens – a começar por João Rufo, os moradores da fazenda e alguns conhecidos mais próximos, que eram homens de sua confiança –, formou um grupo armado, como em outrora fizeram os cangaceiros, e bateu em retirada, deixando a sua casa em chamas, na esperança de que o fogo pudesse consumir todo seu passado, e que dali em diante ela pudesse ter uma nova vida, mesmo que tudo ainda fosse muito incerto, como lhe era agora seus pensamentos:

Eu tinha planejado a defesa e o incêndio, mas agora a minha idéia era vaga. Na primeira hora procurava só respirar bem fundo e tomar o cheiro daquela liberdade. Não me doía tanto quanto esperei; o fogo na casa do Limoeiro; afinal, agora tinha chegado a vez de se cumprir o meu grande sonho. (QUEIROZ, 2007, p. 81).

Neste caso, o fogo surge como símbolo de morte, para posterior renascimento das cinzas, tal como a fênix¹⁰. Deste modo, Maria Moura, assemelhando-se à ave mitológica, iria renascer das cinzas transformada, forte e bela, para viver o seu grande sonho de liberdade. Pois, ela sonhava em viver livre, não se submeter à vontade de homem nenhum, nem de pessoa alguma. Ela não se importava que estivesse sem casa e sem família, queria era não viver presa a regras, nem dar satisfações dos seus atos. Então, para demonstrar igualdade de condição entre seus homens, ela cortou os cabelos, elemento simbólico da feminilidade, como uma forma de eliminar qualquer característica que a identificasse como mulher, ou que lembrasse a sinhazinha do Limoeiro.

Assim sendo, ela liderou um grupo de homens e foi em busca do seu próprio destino, fazendo frente e ditando as suas próprias regras, como em um quartel general, no qual ela exigia obediência e impunha respeito:

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

Bati no peito: – Aqui não tem mulher nenhuma, têm só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender. Não sei que é que tinha na minha voz, na minha cara, mas eles concordaram, sem parar pra pensar. (QUEIROZ, 2007, p. 86).

Neste momento, tomada por uma força incomum, a mulher guerreira que começava a se desenhar sobre a sinhazinha indefesa decide abrir mão de sua vaidade e corta os cabelos enfrente aos seus homens, assemelhando-se a um deles, determinando, assim, uma nova posição social. “– Agora se acabou a

¹⁰ Segundo a mitologia grega a fênix é uma ave lendária que tem a capacidade de depois de morta renascer das cinzas. Diz à lenda que antes de morrer ela entrava em combustão, para depois renascer das próprias cinzas. Por conta disso, a fênix tornou-se um símbolo de força, da imortalidade e do renascimento. Daí a alusão, associando a personagem Maria Moura ao mito da fênix.

sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês [...]”. (QUEIROZ, 2007, p. 87).

Portanto, a ação de cortar os cabelos, elemento simbólico da sexualidade feminina, funciona como um rito de passagem, no qual, Maria Moura, abdica da sexualidade feminina aparente, assemelhando-se, portanto, a donzela guerreira. Uma vez que, além de ambas compartilharem das descrições apresentadas até o momento, conta o fato de ela ser filha única e ter assumido para si a indumentária paterna.

Pois, segundo Walnice Galvão (1998) a donzela guerreira, geralmente é filha única, ou a caçula de uma família que não tem filhos homens adultos, ou não os tem de forma alguma, por isso ela adota as vestimentas paterna, usa os mais variados disfarces para confundir-se e atuar junto aos homens na guerra, assim como fez Maria Moura, na hora de enfrentar os primos.

Em vista disso, para enfrentar as batalhas e a guerra a donzela guerreira necessita, além da coragem, da sagacidade para manter o disfarce e não ser descoberta, para isso “Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivança, sustos –, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido.” (GALVÃO, 1998, p. 12).

Dessa forma, dentre estas ações desenvolvidas pela mocinha para assumir a posição de donzela guerreira, a mais emblemática é o corte dos cabelos, uma vez que é um ato de renúncia, mas também demonstra força e coragem, pois: “É através da aniquilação dos cabelos que a donzela guerreira concebe sua valentia. Esse sacrifício é revestido como um rito de passagem, de circuncisão, onde ela abdica da especificidade e sexualidade feminina, acolhendo os valores físicos e morais masculinos.” (HOLANDA, 2007, p. 130). Ou seja, o corte dos cabelos para a donzela guerreira funciona como o mito de Sansão as avessas.

Neste sentido, para Maria Moura “O corte dos cabelos [...] anuncia uma nova categoria social, eliminando sua antiga condição. Ao cortar os cabelos entre seus cabras, Maria Moura abandona o passado, proclamando uma nova identidade”. (HOLANDA, 2007, p. 130). Por consequência, o seu cabelo não mais lhe pertencia, uma vez que fazia referência a sua vida passada de sinhazinha e denunciava sua feminilidade, por isso ela rejeita-o, tal como faz a donzela guerreira, pois:

[...] o cabelo poderia representar por projeção e contigüidade coisas que estão “na cabeça”, ou seja, fantasias, pensamentos, criatividade – como é habitual nas histórias em quadrinhos e na arte primitiva. Ao sacrificar sua cabeleira, a donzela-guerreira estaria sacrificando também sua especificidade enquanto mulher, aceitando que os valores masculinos preencham sua cabeça, transformem-se em ideias dela. (GALVÃO, 1998, p. 175).

Portanto, “*Suprimir* o cabelo é a maneira mais drástica de se retirar, por motivos vários, o elemento ambíguo ou que manifesta a condição biológica da sociedade.” (CHIARA, 1975, p. 205). Portanto, ao suprimir os cabelos Maria Moura elimina o elemento ambíguo que denuncia sua condição biológica, a qual a coloca a margem da sociedade, visto que a mulher historicamente foi vista como o sexo frágil.

Sendo assim, ao vestir-se com roupas masculinas e cortar os cabelos entre os homens do seu bando, ela mostra igualdade de condição, para com a figura masculina dos demais homens do bando, e impunha respeito, nem que fosse através do medo, afinal, como ela mesma falava: “[...] Eles me tinham medo ou respeito – não sei; as duas coisas, talvez. Mas nenhum se atrevia a me olhar no olho.” De modo que eles “[...] todos tinham que me chamar de Dona, ou mesmo de Dona Moura.” (QUEIROZ, 2007, p. 266).

Portanto, depois que Maria Moura revela suas intenções e mostra a sua força para o seu bando, ela conquista não somente o posto de líder do grupo, mas também o respeito e a obediência de todos, sentindo-se, assim, realizada com isso. “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.” (QUEIROZ, 2007, p. 206).

Ou seja, mesmo Maria Moura vivendo em um ambiente hostil, rodeada por homens, e dominado pela força, ela contraria a lógica – que põe a mulher como sexo frágil –, conquista o respeito e a obediência de todos e afirma-se como exemplo de mulher de força e poder.

A partir de então, começa sua trajetória de lutas e resistência pra defender o que é seu, desafiando a morte em defesa da vida e acreditando no sonho de viver livre, independente. Dessa forma, lutando por este objetivo, Maria Moura, com um pulso firme e uma disciplina militar liderou o seu bando e comandou os seus homens pelas veredas do sertão, onde passaram a viver de roubos e assaltos, desafiando as leis vigentes, espalhando o medo e o terror.

Deste modo, alimentada pelo ódio, pelo desejo de vingança e pela necessidade de poder, como forma de sobrevivência, Maria Moura transformou-se aos poucos, tornando-se uma pessoa com o interior endurecido, implacável e impiedosa. Então, sob seu comando os seus homens passaram a viver pelos matos, armados de faca e bacamarte, com o rosto encoberto, iam botando tocaia para os viajantes e comboios de carga, assaltando-os, botando medo e tomando tudo que pudessem levar. “Saímos ainda com escuro, nós cinco. Bem montados, bem armados – eu, João Rufo, Zé Soldado, Maninho, Alípio; e Roque na guia, montado num burro dos tropeiros que aceitava bem a sela. Cada um levava o seu lenço de trapo para encobrir a cara e assustar os ‘padecentes’, [...]” (QUEIROZ, 2007, p. 176). Assim, Maria Moura ia reafirmando sua força e fazendo-se mais forte a cada abordagem, espalhando o medo e o terror com o seu nome.

Entretanto, vivendo em um ambiente onde o que prevalece é a lei do mais forte, Maria Moura passa rapidamente dos pequenos furtos para os grandes assaltos, pois ela sabia que necessitava ter poder para ser temida e respeitada. Afinal “[...] era importante que me respeitassem, que o povo tivesse fé na minha fama de mulher de palavra” (QUEIROZ, 2007, p. 301). De modo que, o seu respeito seria proporcional a sua fama, expressa pela sua força e pelo seu poder. Assim, “Moura deseja, através do poder econômico, esquecer o passado e tornar-se temida e respeitada por todos.” (BARBOSA, 1999, p. 47). Por isso, ela não queria mais viver se escondendo, uma vez que ela tinha ambição de conquistar fama e poder para não ser preciso mais viver fugindo, pois ela queria exhibir o seu poder e desfrutar da fama que conquistou.

Ficar roubando bode e garrote das fazendas, léguas abaixo? Isso não era pra mim. Eu queria era coisa grande; era poder na minha mão. Eu sentia e (sinto ainda) que não nasci pra coisa pequena. Quero ser gente. Quero falar com os grandes de igual para igual. Quero ter riqueza! A minha casa, o meu gado, as minhas terras largas. A minha cabroeira me garantindo. Viver em estrada aberta; não escondida pelos matos, em cabana disfarçada, como índio ou quilombola. Mas num alto descoberto, deixando ver de longe o casarão lá em cima, telhado vermelho, paredes brancas caiadas. Cavalos de sela comendo milho na estrebaria, bezerro gordo escaramuçando no pátio. Quero que ninguém diga alto o nome de Maria Moura sem guardar respeito. E que ninguém fale com Maria Moura – seja fazendeiro, doutor ou padre, sem ser de chapéu na mão. (QUEIROZ, 2007, p. 127 – 128).

Dessa forma, com o objetivo de patentear/publicar o seu poder ela construiu uma casa, um castelo, uma verdadeira Casa Forte do tamanho da sua ambição, ou

algo que simbolizava bem o status de poder que ela atingiu. “Foi duro e foi devagar. Mas agora estava eu no alpendre da minha Casa Forte, olhando o mundo em redor: lá embaixo na várzea, lá em cima na serra e, para todos os lados, as perambeiras do pé do morro.” (QUEIROZ, 2007, p. 299). Esta casa representava o símbolo do seu sucesso e do seu poder, era o seu orgulho, o seu quartel general, a sua fortaleza,

Começando pela cerca, as estacas de aroeira, com sete palmos de altura, tudo embutido numa faxina fechada, rematando em ponta de lança. Entre um pau e outro não passava um rato. E para abalar um mourão daqueles, só a força de junta de bois: eram enterrados a mais de quatro palmos de fundura, socados com bagaço de tijolo e pedra miúda. Feito igual a paliçada de índio; [...]. Pra dentro da cerca, o terreiro batido, aberto subindo devagar o alto onde a casa fica. E aí a casa mesma, se espalhando dos lados; na frente, o alpendrão largo, com os seus esteios também de aroeira bem lavrada, o chão ladrilhado. As paredes rebocadas e caiadas, como as do Limoeiro. (QUEIROZ, 2007, p. 299-300).

A Casa Forte se mostrava imponente, sólida, forte e inabalável, semelhante a sua dona. Para aqueles que vinham de fora, era impossível não observar o poder e a autoridade que emanava daquelas cercas e paredes e envolvia tudo ali com um ar de mistério, mesmo que aparentemente fosse somente uma fazenda, como descreve o Beato Romano – Padre José Maria – “O portão tinha corrente e cadeado, [...] do lado de fora a cerca do curral do gado, o chiqueiro da criação. Tudo limpo e tratado, parecia mesmo uma fazenda igual às outras, não fosse aquele jeito quase de quartel. (QUEIROZ, 2007, p. 14). E como todo bom quartel, que possui calabouço, solitária e passagens secretas, a Casa Forte tinha os seus segredos, os quais davam um tom de mistério aquele espaço e a sua dona.

A Casa Forte foi construída obedecendo a uma planta desenhada pelo avô de Maria Moura, a qual tinha, dentre os inúmeros compartimentos, um cubículo secreto – que Maria Moura chamava de “cubico” –, o qual ficava disfarçado entre as paredes dos outros cômodos, sem portas ou janelas, somente com um alçapão por onde se poderia entrar ou sair. No chão havia um fundo falso, com uma abertura, que servia de cofre para o ouro e para o dinheiro. Assim, essa construção secreta garantia a soberania do seu império, pois poderia lhe resguardar diante de alguma investida de seus desafetos.

Mas o verdadeiro fim do cubico não era servir de cofre; isso foi invenção minha. Ele se destinava, conforme contava Pai, a esconder algum amigo perseguido, ou a guardar em segredo um prisioneiro. Se viessem atrás de

um deles, dando busca, quer os da justiça, quer os inimigos, as paredes, corridas até em cima, não deixavam adivinhar nada. (QUEIROZ, 2007, p. 313).

Por consequência, logo a fama de quartel, de fortaleza intransponível e inabalável da Casa Forte de Maria Moura, com a sua doutrina militar e o seu rigor imparcial, se espalharam por toda região, de modo que ela passou a ser procurada para garantir a proteção de algum amigo foragido da justiça, ou que, por motivos diversos, estivesse necessitando de um asilo seguro.

Assim sendo, depois que o abrigado estivesse resguardado pelas cercas e paredes da Casa Forte, a própria Maria Moura assumia o papel de promotor/advogado/juiz e apresentava a sua sentença. “Dizia o povo que a Dona da Casa Forte não carece de cadeia nem de delegado. Lá mesmo ela julga e dá a sentença. Eu gostava dessa fama, me sentia forte e mais segura com o povo tendo medo de mim.” (QUEIROZ, 2007, p. 342).

Sendo assim, no alto da sua Casa Forte e rodeada pela Serra dos Padres, Maria Moura encontrou o seu porto seguro, consolidou a sua fama de mulher de palavra, temida e respeitada e reafirmou o seu poder. Poder este que ninguém ousava desafiar, e que lhe garantia uma vida em liberdade, como senhora do seu próprio destino.

Para tanto, ela comandava a Casa Forte tal como um capitão comanda seu quartel general. E ela fazia questão de passar essa imagem de comandante para as pessoas que por lá apareciam, sejam amigos, inimigos, passantes ou desconhecidos. De modo que, sempre que aparecia alguém pelos arredores da Casa Forte ela fazia questão de receber “equipada com o seu fardamento”, como as pessoas costumavam dizer: botas de cano curto, calças de homem, camisa xadrez de manga arregaçada, e o cabelo aparado curto, junto ao ombro, de forma que se podia confundir com um homem.

Neste sentido, o que antes foi usado por Maria Moura – as vestes paternas – para facilitar sua fuga e compor um disfarce, transformou-se, por fim, em símbolo do seu poder e da sua nova identidade, que ela exhibe-a com orgulho. “Mas agora eu sentia um gosto especial em enfiar as calças pelas pernas, apertar no cóis o cinturão [...], arregaçar as mangas da camisa, compridas demais para os meus braços.” (QUEIROZ, 0000, p. 266-267).

Como se pode notar, ainda que vivendo em uma sociedade patriarcalista, feudal e preconceituosa, que impunha a mulher uma série de restrições, no que diz respeito ao desenvolvimento de quaisquer atividades fora dos limites restritos do lar, na qual o casamento apresentava-se como a única possibilidade de ascensão social para a mulher, Maria Moura infringe todos os códigos de comportamento desta sociedade, rejeita os papéis tradicionais através dos quais a mulher costuma se realizar e sai em busca de seu próprio caminho (BARBOSA, 1999).

Por tudo isso, é que “Maria Moura, símbolo da liberdade e da transgressão, [...] torna-se o protótipo da mulher independente, dona de sua vontade.” (BARBOSA, 1999, p. 16). Portanto, ao longo da sua trajetória Maria Moura ganhou fama de mulher de coragem e construiu um império sob as suas mãos, espalhando seu nome e a sua fama para além do horizonte, constituindo-se, assim, em um símbolo de resistência, de força e de poder.

3.3 Paixão e renúncia: os descaminhos da amante Maria Moura

Nem posso dizer direito como é que eu me sentia. Tudo era novidade para mim, mas uma novidade esperada. Meu corpo chegava a doer quando a gente se tocava – e continuava doendo quando se separava. Assim mesmo, eu procurava disfarçar de todo mundo as fraquezas da Moura nova, fingindo a antiga dureza, a da Moura de antes.

Rachel de Queiroz, *Memorial de Maria Moura*.

A fama de mulher forte, guerreira de pulso firme e líder inabalável que Maria Moura construiu ao cortar os cabelos, assumir uma roupagem masculina e liderar um grupo armado, foi um desfecho já prenunciado pelas características que ela apresentava – incomuns para as mulheres do seu tempo –, as quais já eram observadas desde a sua infância; com sonhos que não eram anelos de uma mocinha inocente, os quais escandalizavam a sua mãe.

Depois de mulher feita, o seu comportamento também não era de nenhuma dama, nem inspirava sentimentos delicados e angelicais, pois ela era vista como uma “[...] mulher que anda a cavalo escanchada feito homem.” (QUEIROZ, 2007, p.

74-75), ou também, como observa o seu primo Irineu, “Ela tem um jeito de encarar a gente que parece um homem, olho duro e nariz para cima, igual a um cabra macho.” (QUEIROZ, 2007, p. 55). Diante disso, torna-se compreensível e até mesmo natural a posição de líder que ela assumiu no bando.

Portanto, para que não houvesse confusão, quanto à voz de comando dentro do grupo, nem distinção de tratamento entre a comandante e os seus comandados, ela renuncia ao seu lado feminino, abandona o passado, corta os cabelos e proclama uma identidade masculina, a fim de se dirigir aos seus homens em pé de igualdade.

Dessa forma, ela se assemelha aos demais, impõe respeito e garante um disfarce para se camuflar no meio dos seus cabras e enfrentar a correria dos assaltos. Portanto, seguindo um rigor militar, Maria Moura comanda os seus homens a pulso firme, todos cativos a sua vontade e ao seu querer. De modo que, dentro de sua casa o respeito torna-se a lei primeira, não havendo, portanto, distinção entre homem ou mulher. Assim, todos respeitavam a sua condição de chefe e não ousavam desafiá-la, nem lhe olhar no olho.

No entanto, se por um lado Maria Moura havia encontrado o disfarce visual perfeito de chefe do bando, adotando para si essa nova identidade, expressa por uma imagem masculina; por outro lado, a mulher sensual que se escondia debaixo das calças de homem, da camisa de mangas longas, das botas e do chapéu, ainda permanecia viva e, por vezes, reclamava seu direito de liberdade.

Portanto, ela reconhece que, mesmo na liderança de todos aqueles homens, comandando sempre, combatendo com bravura, quando necessário e demonstrando firmeza na dura marcha para desbravar os caminhos do seu sonho – encontrar e conquistar a Serra dos Padres, onde ficava uma porção de terra herdada de seu avô –, a condição de líder de um bando armado que ela ocupava, não anulava o seu lado feminino.

Em outras palavras, ela podia até disfarçar, mas no fundo, tanto ela quanto os homens do bando, sabiam que dentro das roupas masculinas, além da chefe Maria Moura, vivia também a mulher, que outrora fora a sinhazinha da fazenda Limoeiro.

Sempre me senti muito só. Agora, naquela intimidade obrigada com os meus homens, eles prosando, discutindo, entendia que eles não falavam muita coisa por respeito à minha pessoa. Eu podia ser o chefe, como exigia

que eles me considerassem, mas era também a sinhazinha, que João Rufo de certo modo ajudou a criar e que os rapazes tinham visto menina. (QUEIROZ, 2007, p. 90).

Dessa forma, mesmo após cortar os cabelos perante os seus homens e adotar uma roupagem masculina, assumindo, assim, uma nova identidade ela reconhece que não é possível dissociar a imagem da líder Maria Moura da sinhazinha, que se escondia detrás de um disfarce de cangaceiro.

Assim sendo, da mesma forma que qualquer outra mulher, Maria Moura também estava suscetível aos mesmos sentimentos amorosos, inclusive ao desejo de ter um companheiro ao seu lado. Ou seja, por vezes ela alimentava um desejo romântico: “Eu sonhava com um homem – não sei que homem eu queria, mas sabia que tinha que ser um homem. Algum dia. (QUEIROZ, 2007, p. 124).

Portanto, mesmo diante de toda a agitação e da correria que era liderar um bando armado, o seu lado mulher, a emoção se impunha a razão e, por vezes, queria falar mais alto, aponto de ela querer ter um homem para chamar de seu. Afinal, ela sentia falta de um braço forte de homem, de um homem para que lhe fizesse sentir mulher, que lhe matasse os prazeres da carne, que assumisse o papel de forte, de homem, pra que ela pudesse ser mulher.

Diante disso, vivendo isolada dentro dos matos, no meio de um bando de homens e, a duras penas, conciliando as funções de chefe de um grupo armado e mulher, sem deixar de ser feminina, ambas indissociáveis e, por vezes, incompatíveis, Maria Moura começa a refletir sobre a sua condição de líder, e então observa que por detrás das vestes masculinas há uma mulher desejosa que reivindica o seu espaço. Ela obteve estas constatações enquanto se recuperava de um ferimento no queixo, provocado pelo enfrentamento com o primo Irineu:

Outra coisa que descobri nesses dias de doença: acho que não nasci para essa vida que arrumei pra mim. Sozinha, sem um homem, sim, falando franco, sem um homem. Toda mulher quer ter um homem seu – pelo menos foi isso que mãe me disse quando fui reclamar dela a amizade com o Liberato. “Eu não tenho mais costume de viver sozinha. Tenho horror de ficar só. Depois que seu pai se foi, eu tinha que procurara companhia.” Ela falava em companhia mas agora eu entendo, era pra não me escandalizar. O que ela sentia e agora eu compreendo, era falta mesmo não de companhia – mas de um homem. Mão de homem, braço de homem, boca de homem, corpo de homem. É isso. Mas quem – quem? eu vou querer, chamar para ficar comigo? Esses meninos? Não me criei considerando caboclo como homem; sim, é uma questão de criação. E o pior é que eu tenho que confessar – só pra mim, nem que eu morra de vergonha: naquele momento, quando o Irineu me apertou contra o corpo dele, eu, no primeiro

instante, deixei. Num segundo, num relâmpago de tempo, mas deixei. Ele era lavado, cheirava bom. Encostou a cara na minha, ao mesmo tempo em que me feria o queixo com o punhal; e eu senti as pontas da barba dele me raspando o rosto. Que ódio! Mas é verdade. Então, venho pensando muito nesta vida em que escolhi – não pode ser como eu queria antes. Não sou cabra macho pra viver no meio dos homens e não sentir nada. Talvez se eu não conhecesse a vida, não conhecesse homem, se o Liberato não tivesse me ensinado o que é o prazer do corpo. Assim mesmo, hoje pela madrugada, quando acordei, me vi descobrindo o lado do avesso dos pensamentos da insônia. Não é tão simples, afinal, mudar as coisas. (QUEIROZ, 2007, p. 205).

Após este incidente Maria Moura começa a compreender a dimensão dos sentimentos e desejos, ocultos e invasivos, que existiam dentro dela. Sentimentos esses que lhe plantaram uma dúvida e lhe deixaram dividida entre o desejo de ser a senhora que comanda, que tem sempre o primeiro lugar, e o de ter um homem lhe seguindo com um olho cobiçoso, ciumento, como se ela lhe pertencesse.

Em vista disso, mesmo encoberta de vergonha e sem querer reconhecer as novas sensações que lhe invadiam o corpo, ela chega a confessar, só para si mesma, que por um instante se permitiu ser dominada por Irineu e que, salvo a violência do ato, o contato dos corpos lhe fez despertar um desejo carnal que há muito parecia estar esquecido e/ou sufocado pelas vestes de Maria Moura.

Neste momento, ela já conhecia os prazeres do corpo, através das mãos de Liberato, e na vida que ela leva, cercada de homens no meio dos matos, estava difícil viver sem isso, embora não considerasse nenhum de seus cabras como da sua igualha. Ou seja, ela conservava um forte preconceito arraigado nas questões raciais e de classe, pois o simples fato do homem ser de cor e pertencer a uma classe social inferior, não lhe servia como companheiro. No máximo poderia lhe servir na cama, como Duarte fazia, sempre que ela desejava. Um comportamento que a aproxima da identidade masculina.

Então, considerando a ideia de que caboclo não é homem, ela ficava caçando no pensamento quem que poderia lhe servir pra homem, ou que materializasse o seu ideal plástico da figura masculina.

Dessa forma, diante da vida em que levava, Maria Moura se sentia realizada por um lado, mas por outro nutria um grande vazio, e ela assim dizia: “Eu me sentia meio isolada, sem ninguém da minha igualha com quem conviver. Com quem combinar as coisas. Pra minha gente, eu só tinha mesmo que dar ordens”. (QUEIROZ, 2007, p. 302).

Na verdade, ela encontrava-se dividida entre o seu papel de chefe, de dona daqueles homens e o seu desejo de mulher, de ser cobiçada, de ser amada.

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. (QUEIROZ, 2007, p. 206).

Por isso, pensando na sua realização afetiva é que, em um primeiro instante, ela não descarta a idéia de ter um marido, uma vez que:

A idéia de um marido não era ruim – pelo menos no que tocava a me satisfazer o coração. Mas que marido? O homem que eu pensava não devia existir no mundo. Pelo menos não conheço nenhum. [...]. Ah, isso tudo é imaginação de mulher. [...] No que toca à minha vida – minha vida particular – só me resta ser eu mesma o meu pai e a minha mãe. E quem sabe o meu marido. (QUEIROZ, 2007, p. 232).

Porém, ela se depara com a impossibilidade da realização deste anseio, uma vez que, não poderia se submeter a um homem, nem perder o controle da situação. Por isso, a chefe Maria Moura não poderia ceder espaço para a mulher que vivia dentro de si. Dessa forma, negando-se a si mesma ela construiu um império sólido, símbolo da sua força e do seu poder. Poder que ninguém ousava desafiar, e onde ela vivia em liberdade.

Entretanto, tratando-se da sua vida íntima, ela não se privava de ter uma vida sexual ativa. Mas, para que um homem pudesse se aproximar dela era necessário se submeter as suas condições, se sujeitar ao seu querer, afinal a iniciativa, antes do ato sexual, tinha que partir sempre dela. Por isso que, Holanda (2007) aproxima a identidade de Maria Moura a uma identidade masculina, histórica e socialmente constituída, uma vez que, o desejo que a faz buscar companhia é excepcionalmente sexual.

Assim sendo, adotando essa postura de comando até mesmo nas relações sexuais, Maria Moura durante a sua saga, depois que saiu da fazenda Limoeiro, teve dois parceiros sexuais: Duarte e Cirino. O primeiro deles estava ligado a ela por um laço sanguíneo – primo por parte de pai –, o qual se tornou o seu braço direito na administração da Casa Forte. Duarte se encaixava direitinho em suas exigências, pois era alguém em quem ela poderia confiar e que poderia lhe satisfazer como mulher, sempre que lhe desse vontade, ou quando ela permitisse e lhe desse o

sinal, mas: “Para ser franca só lhe dava o sinal quando sentia saudade; eu não queria assumir obrigação na cama, como se fosse casada”. (QUEIROZ, 2007, p. 351). Ou seja, a relação entre eles não era declarada, não vinha a público e só acontecia na sombra da noite, longe das vistas do povo. Por isso:

Apesar daquela grande amizade que nos ligou, nunca ninguém pensou que eu chegasse a casar com Duarte. Acho que nem ele pensaria. Afinal, era filho de escrava alforriada e a gente não se casa com filho de cativo, mesmo que tenha do nosso sangue nas veias. E talvez fosse mesmo pelo impossível da idéia de um casamento entre nós, que aos poucos foi havendo o que chegou a haver. Além do mais, eu tinha horror a casamento. (QUEIROZ, 2007, p. 332).

Devido a isso, ciente das condições estabelecidas por Maria Moura, Duarte se mantinha passivo e aceitava com resignação as imposições da amada, conformando-se com as mínimas demonstrações de afeto que lhe eram ofertadas, mesmo que às escondidas.

Em contra partida, o outro homem da vida de Maria Moura era o oposto de Duarte, a começar pelo físico. Cirino era um moço alto e claro, de bigode louro arruivado que lembrava bem a aparência de seu pai e se aproximava de seu ideal romântico de homem.

De família rica, e considerado leviano quando o assunto era mulher, Cirino chegou a Casa Forte por intermédio do pai, seu Tibúrcio, que veio pedir proteção para o filho, o qual estava sendo perseguido, pois havia roubado uma moça e a desonrado. Então, mediante pagamento adiantado e a pedido do pai, Maria Moura acolheu Cirino em sua casa. Mal sabia ela que seria ele a sua perdição, ou como diz Tamaru (2004), ela estava criando uma cobra que depois iria lhe morder.

Assim sendo, fazendo jus às palavras de seu Tibúrcio, quanto ao comportamento leviano de Cirino com as mulheres, logo ele se mostrou desinibido, ousado, atrevido, e começou a cortejar Maria Moura, fazendo-lhe galanteios abertamente e envolvendo-a com seus encantos. Porém, encarando todas as investidas do rapaz à base da brincadeira, ela logo o repreende: “– Chamar mulher de dama, aqui, é agravo tão grande que talvez eu tenha que mandar lhe matar. De novo ele apanhou minha mão no ar, me apertou com força os dedos e saiu correndo: – Manda!” (QUEIROZ, p. 358). Dessa forma, ele aos poucos ia afastando a imagem da chefe e minando a mulher por trás da armadura.

De modo que, sem tomar conhecimento da autoridade de sua protetora, Cirino, como um moço abusado, presunçoso e desaforado que era, fingiu-se doente e, igualmente a uma fera que cerca a sua presa e espera o momento certo para desferir o ataque, atraiu Maria Moura para o seu quarto, ignorando o distanciamento respeitoso que ela impunha aos seus homens e, de repente, agarrou-lhe a força, descobrindo seu ponto fraco.

E num pulo, como se fosse um gato, saltou por cima de mim, prendeu minhas pernas entre os joelhos. Com o peso do corpo, me esmagava o peito, os seios. E apertando a boca na minha, me mordida. Afinal, com um gesto rápido a mão, me levantou a camisola e me forçou – como se me desse uma facada. Eu poderia ter gritado, ou pelo menos gemido alto entre os dentes dele. Mas a verdade é que não lutei. Amoleci o corpo, parei de resistir, deixei que ele fizesse comigo o que queria. Não sabia que homem fosse capaz daquela violência. E logo depois senti que eu estava gemendo baixinho, no compasso dele. E não era gemido de dor, muito menos de raiva. Nem sei dizer o que era. (QUEIROZ, 2007, p. 366).

Diante disso, a violência do primeiro encontro revela-nos as proporções de uma paixão agressiva e arrebatadora, da qual Maria Moura nunca pensou ser vítima.

No entanto, em um segundo momento ela já se sente preparada, lavada e perfumada. E então se permite a entrega. Vestida com uma camisola do seu tempo de sinhazinha ela aguardando-o em seu quarto, tal como uma noiva espera o seu amado. “Dessa vez eu estava preparada, lavada e cheirosa, vestida numa camisola dos tempos em que eu ainda era a Sinhazinha e não usava as calças de Maria Moura”. (QUEIROZ, 2007, p. 366). Pois, afinal, estando perto de Cirino, mesmo que as usasse, não as honrava.

Sendo assim, com Cirino ela viveu uma paixão avassaladora, um desregramento de sentidos. Ela gostava dele, acreditava não poder viver sem este homem, e ele, aproveitando-se da sua entrega, desafiava o seu poder, desobedecia as suas regras e revelava, com a sua presença, uma Maria Moura diferente, que passava a viver dependente e em função de um homem, mesmo sabendo que ele não prestava.

E o pior é que, com aquele meu desadorno por ele, eu não conseguia negar a mim mesma que os nossos amores não podiam ter nenhum futuro. [...]. Eu chegava a pensar as 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, 2007, p. 399).

Deste modo, depois que Cirino entrou na vida de Maria Moura, nem de longe ela lembrava mais a mesma Moura de antes. Por causa dele ela vivia melancólica, sentimental e se mostrava capaz de renunciar aos seus sonhos, aos seus projetos de vida, a sua posição de chefe e ao seu poder para se tornar apenas a mulher de Cirino, assumindo, assim, as funções de dona de casa, que, aliás, o cuidado da casa e dos filhos, era o verdadeiro papel imposto pela sociedade patriarcal para as mulheres do século XIX. Ou seja, por ele, ela abdica da própria identidade e da liberdade para dar vida a um sonho romântico de sinhazinha.

No entanto, mesmo Maria Moura confessando que estava completamente apaixonada por Cirino e reconhecendo nesta paixão a sua fraqueza, uma vez que era algo mais forte do que ela, e por isso encontrava-se vulnerável nas mãos dele, ela ainda apresentava alguns lapsos de consciência que os fazia ver quem era ele de verdade e a impedia de entregar para ele tudo que lhe pertencia, inclusive a ela mesma.

Felizmente, mesmo nesses delírios de fraqueza, uma coisa me dizia: ele não me quer a mim, eu não sou bonita, não sou nova, nem ao menos me visto de mulher, ou tenho jeito de mulher. O que ele quer em mim é a Moura, a calça de homem, o chicote, a força! Ele é atrevido mas é fraco, acho que gosta de mim – ao seu modo – mas só vai continuar gostando enquanto eu for o que sou. Aquela Moura capaz de enfrentar outros homens, sem medo. Até pelo contrário, dando medo a eles... Se eu largar os meus modos, se eu perder a minha fama e o meu comando, ele logo se abusa de mim e sai atrás de outra. É, não me engano. Queria me enganar, mas a esse ponto eu não me engano. Falo e penso isso tão claro, mas no meu peito só existe confusão. Porque eu fico tremendo só com a idéia de vê-lo ir embora. Já pensei, me rindo sozinha em trancar aquele diabo no cubico e só tirar ele de lá quando me desse na veneta. Deve ter homem que faz isso com mulher. Por que eu não posso fazer o mesmo com Cirino? 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 acontecia era mais forte do que eu. Nas mãos de Cirino eu não me governava. (QUEIROZ, 2007, p. 399-400).

Diante disso, percebemos que após Maria Moura se apaixonar por Cirino “A mulher racional e dominadora de antes, aos poucos, perde o domínio de si mesma.” (BARBOSA, 1999, p. 50). De modo que, a partir de então “Tem início a luta da heroína consigo mesma, sob a forma de um profundo conflito entre a razão e a emoção, entre a “Moura objetiva” e a “Moura dominada pela paixão”, que serve de joguete nas mãos de Cirino e coloca em perigo seu meio de sobrevivência.” (BARBOSA, 1999, p. 50).

Neste momento a personagem sofre uma crise de identidade, pois entram em conflito as posições da chefe Maria Moura, objetiva e racional, e da mulher subjetiva e emocional, com seus anseios e fantasias de uma amante apaixonada. Esta dualidade conflitante apresentada pela personagem é explicitada através da passagem a seguir: “[...] eu procurava disfarçar de todo mundo as fraquezas da Moura nova, fingindo a antiga dureza, a da Moura de antes.” (QUEIROZ, 2007, p. 399).

Todavia, a verdade é que Maria Moura encontrava-se perdidamente apaixonada por Cirino e dominada em seus braços. De modo que, a dureza de antes, abundante em outrora, começava a demonstrar sinais de fraqueza quando estava longe dele, com isso, a líder possante e inabalável passa a se comportar tal como uma adolescente apaixonada.

No escuro, na cama, quando me vi estava chorando. Enxuguei os olhos no lençol, danada da vida. Te aquieta, Maria Moura. Você não é mulher de chorar, nem mesmo escondido. Cadê a dona da Casa Forte, a cabecel desses homens todos, que comanda de garrucha na mão e punhal no cinto? Com vinte bacamartes carregados, garantindo a retaguarda, para o que der e vier? Mas ali, na cama vazia, vestida na minha camisola cheirosa a manjerição [...] eu não tinha vontade nenhuma de ser durona, tinha vontade era de abrir a boca e cair no berreiro, tal qual o Xandó estava fazendo naquele instante mesmo. (QUEIROZ, 2007, p. 389).

Dessa forma, nutrindo uma paixão devastadora por Cirino, cada vez mais Maria Moura se afastava da posição de líder que havia conquistado. De tal modo, ela que era acostumada a mandar em tudo quanto era homem, via-se agora dominada por este sentimento que lhe causava dependência e lhe tornava frágil e vulnerável quando estavam distantes.

Por isso, quando Cirino comunica-lhe que precisava fazer uma viagem e passar alguns dias longe da Casa Forte, ela sente um grande abalo, pois considerar a possibilidade de ficarem longe um do outro não lhe fazia nada bem, uma vez que, ela já não mais poderia viver sem ele.

Eu mal conseguia me fazer de forte, fingir que não ligava aos projetos de viagem dele. Já era duro enfrentar a separação, mesmo sendo para perto: ficar sem ele debaixo dos meus olhos, ao alcance da minha mão. Ele dizia – claro que mentindo – que não podia viver sem mim. Mas eu, sem ter coragem de dizer isso a ninguém, principalmente a ele! É que já não posso viver sem o Cirino. (QUEIROZ, 2007, P. 398).

Em vista disso, sabendo da louca paixão que Maria Moura sentia e da entrega dela por este sentimento, Cirino começa a querer tirar proveito da situação. Então, ele passa a usar a posição que ocupava – amante de Maria Moura – para adquirir autoridade e se apossar de tudo que lhe pertencia, inclusive dela própria, como se fosse o seu dono, ou como se tivesse direito ao que era dela, a ponto dela ser também coisa dele.

No entanto, Maria Moura não aceitava a ideia de ter um dono. “Que é que ele pensava da vida? Que era meu dono, só porque andava dormindo comigo? Maria Moura não tem dono, fique sabendo”. (QUEIROZ, 2007, p. 382). Assim sendo, insistindo nesta queda de braços pela disputa do poder, Cirino levemente, aproveitou-se da boa fé de Maria Moura e do livre arbítrio que possuía na sua fazenda e no seu coração, para lhe fazer uma grande traição. Não foi uma traição de amor, mas de fé. Ele interferiu em seus negócios, desafiou a sua autoridade de chefe, usou da sua fama e das suas armas para ganhar dinheiro, matou, e mandou matar em nome de Maria Moura, manchando, assim, a sua reputação, o seu legado de mulher de respeito. A verdade é que perto de Cirino as forças de Maria Moura se alunavam e ela se mostrava incapaz de impor a sua autoridade de chefe diante dele.

Portanto, a vida de Maria Moura se divide em antes e depois de Cirino. Antes de conhecê-lo ela vivia como um verdadeiro general de guerra, habitando a fortaleza da Casa Forte e guardada por sua cabroeira armada, que lhe garantia a segurança. Ela era a senhora de todos aqueles homens, os quais, por sua exigência, chamavam-na de “Dona, ou mesmo de Dona Moura”, e ninguém ousava contrariá-la. Ela falava com os homens em tom de igualdade, como se fosse um deles, e não permitia que, debaixo de suas telhas, “seja fazendeiro, doutor ou padre”, se dirigissem a ela sem ser com o chapéu na mão, em sinal de respeito.

Porém, toda essa dureza não resistiu aos encantos de Cirino, e ela, habituada a ser senhora, passou a ser serva. Para ele entregou a sua vida, com ele permitiu-se ser novamente a sinhozinha e sem ele padeceu a agonia da espera, revelando seus medos e suas fraquezas. Assim, “Levado para ser protegido, Cirino é, ironicamente, quem tudo corrói. Apodera-se do coração dela com gentileza e galanteios, numa paixão inevitável e tão avassaladora a ponto de fazê-la perder o domínio de si. Dá-se o arrefecimento das forças da heroína.” (TAMARU, 2004, p. 119).

Portanto, esta paixão que não era amor, mas que tirava a paz e o senso de direção da heroína Maria Moura, quase que lhe custara à reputação, a sua fama de mulher de palavra. Por isso que, depois da traição de Cirino ela refletiu bastante sobre tudo o que tinha lhe acontecido, no golpe que recebera e, conseqüentemente, nas providências que deveria tomar diante daquela situação.

A final, mais uma vez a sua vida se encontrava numa encruzilhada, e ela sabia que precisava reagir, pois mesmo que quisesse se iludir com os galanteios de Cirino, no fundo sabia que ele não prestava. Então ela começa a se questionar a cerca do seu sentimento, da relação de Cirino para com ela e da dura decepção que sofrera:

Trancada no meu quarto, sozinha, pensando no mal que Cirino me fez. Não que eu estivesse enganada com ele, sei que não estava. O meu mal era aquela grande fraqueza por ele, que eu sentia. Eu gostava de, comigo, chamar aquilo de amor. Mas só porque achava bonito e porque, no amor tudo se perdoa. Mas não era amor, era pior. Eu acho que era mesmo paixão. Nem era só um cio violento, mas passageiro, que depois de satisfeito se desvanece. Não era cio; era muito mais que amor – amor é querer bem, carinho, amizade. Paixão, sim. Por ele eu vinha fazendo tudo, qualquer loucura, aceitando o que ele me dava; o que – ele estando perto – me pagava de tudo. Com ele nos meus braços, dormindo com a cabeça no meu colo, o meu coração se abria todo; e não era só o fogo da carne, era principalmente o carinho. Um homem assim, bonito, mulherengo, dengoso, mulher não resiste a ele; eu via até com as cunhãs da casa, até com Rubina. Mas eu me iludia que, com as outras, era só brincadeira; a mim ele me pagava paixão com paixão. E agora – eu tinha de enfrentar aquela traição. Não de amor, que se pode perdoar, mas de fé. (QUEIROZ, 2007, p. 425).

Em vista disso, diante de toda a afronta e do desrespeito de Cirino, Maria Moura não pensava em outra solução, senão puni-lo severamente com as suas próprias mãos, uma vez que ela havia sido provocada, insultada e humilhada. Porque, mesmo sendo Cirino – o homem a quem ela acreditava amar – o pivô de toda aquela confusão ela não iria aceitar tamanho atrevimento, a audácia de ter o seu poder desafiado. Uma vez que, ela não aceitava traição, não admitia ser enganada ou passada para trás, principalmente neste caso, pois o que estava em jogo era a sua história de conquistas, a sua fama de mulher de palavra, temida e respeitada, o seu legado, construído a base de suor e sangue.

Porquanto, ela fica furiosa quando percebe a traição de Cirino e que isso poderia comprometer com a solidez do seu reinado, o qual, até então, se mostrava irretocável e inabalável:

E vinha aquele moleque, aquele coisinha ruim, abalar estes meus anos todos de trabalho e sacrifício, solapar os alicerces da minha Casa Forte! Do meu castelo! Quem tinha de dar um ensino nele era eu mesma. Não seria o pai, não, mas eu! Eu! [...] E eu adorar um desgraçado desses, abrir para ele o meu quarto, a minha cama, o meu corpo. Foi humilhação demais. (QUEIROZ, 2007, p. 426).

Assim sendo, sentindo a dor da traição, da humilhação e lutando contra o seu próprio coração, contra um sentimento que ela nem sabia ao certo o que era, Maria Moura se decide a cumprir com o julgamento que a delinquência cometida por Cirino exigia. Porém, ao mesmo tempo ela não estava convicta de que teria a coragem necessária para machucá-lo, pois lhe parecia impossível atingi-lo, sem que ela também se machucasse junto com ele.

Em vista disso, neste momento ela se sente dividida, entre a sua posição de chefe e a sua condição de mulher, com as suas ilusões e os seus sentimentos românticos, uma vez que, o que a chefe queria destruir a mulher queria defender. Por isso, ela não estava segura das decisões que deveria tomar contra Cirino, pois se por um lado ela sabia que deveria destruí-lo, por outro ela não sabia como resistiria à dor que isso poderia lhe causar.

Mas então, quando eu pensava que já estava calma e resolvida – ia castigar Cirino e pronto! – o coração me dava uma volta e começava tudo de novo. Afinal, como é que eu ia acabar com Cirino sem acabar também comigo? Como é que eu posso abrir a arca do peito e arrancar o coração pra fora? Ninguém pode fazer isso e continuar vivo. (QUEIROZ, 2007, p. 428).

Portanto, é neste momento que verdadeiramente a sua condição de chefe, de senhora de si mesma é posta a prova. De modo que, ela precisava retomar seu posto de líder respeitável, de mulher de palavra, pois, com a chegada de Cirino ela havia se perdido, uma vez que ele a desnudou e desarmou a guerreira Maria Moura, revelando, assim, uma mulher emocional, que se escondia por trás das roupas de homem.

No entanto, essa mulher, por vezes, emocional não perdia a razão e sabia que para retornar ao poder era necessário eliminar um último obstáculo, Cirino. Assim, avaliando os riscos e as consequências, por fim ela decide: “Meto mesmo a mão no peito, arranco o coração e pronto. Nem que morra depois. Porque, se eu perdoar e aceitar ele de volta, estou perdida de vez.” (QUEIROZ, 2007, p. 428).

Dessa forma, para não ver o seu nome ser jogado na lama, ela tinha que dar uma boa lição em Cirino, por mais que isso fosse doer muito mais nela do que nele, a final era importante que o povo tivesse fé e respeito por sua fama de mulher de palavra. Pensando nisso, ela dizia:

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 o pior: ele tem que pagar com a vida. De novo me vejo na situação que começou com a morte de Liberato: ou é ele, ou sou eu. E se eu não agüentar, paciência; se o sangue pisado aqui dentro me matar envenenada – pois bem, eu morro! Vou morrer um dia, a final. Todo mundo morre. Mas quero morrer na minha grandeza. (QUEIROZ, 2007, p. 429).

Sendo assim, Maria Moura não via outra solução senão acabar com a vida de Cirino. Pois, se ele continuasse vivo iria destruir com a sua fama de mulher de respeito. Entretanto, esta não era uma decisão fácil, uma vez que ela já estava completamente dominada por este amor, e por ele seria capaz de dar a própria vida, se assim ele lhe pedisse.

Porém, mesmo lutando contra este sentimento ela resiste e, entre a emoção e a razão, a vitória é concedida a chefe Maria Moura, sem negar, portanto, o seu lado feminino, de modo que “[...] a feminilidade da personagem Maria Moura não foi, de nenhuma maneira, sufocada por sua força de mulher guerreira, apenas acobertada pelo esforço próprio de negar a todos o que realmente sentia.” (TAMARU, 2004, p. 122). Portanto, para preservar a sua vida de lutas e conquistas, ela negou a sua emoção e agiu com a razão, pois afinal, era a vida de Cirino pela blindagem da fama e do respeito do nome de Maria Moura.

Deste modo, assim ela o fez, e nem mesmo o forte sentimento que a ligava a Cirino impediu de lhe mandar matar, mesmo sabendo que com isso um pouco dela também morreria, mas era assim que tinha que ser, pois ele tornara-se uma ameaça, um obstáculo, e todos os obstáculos que ela encontrou, superou-os ou destruiu-os, conforme ressalta Barbosa (1999, p. 45) “Todos os crimes arquitetados por Maria Moura simbolizam a ultrapassagem de obstáculos que se interpõem entre ela e seus objetivos. Quando não é possível removê-los pacificamente, manda exterminá-los.” Dessa forma, Cirino representou mais um obstáculo na sua vida, o qual ela superou-o como a todos os outros, mesmo que negando o seu amor para garantir o seu triunfo.

Portanto, com a morte de Cirino, Maria Moura reafirmava a sua força, o seu poder e a sua fama de mulher de palavra. Sentia-se um tanto aliviada, e em fim encontrara-se com a Maria Moura de antes, que não demonstrava, nem admitia fraquezas. Pois, a verdade é que na hora de enfrentar o perigo só havia uma Maria Moura; forte e corajosa igual a um dos seus cabras, a qual seria “[...] capaz de se meter numa aventura louca quem sabe sem retorno, quem sabe sem fim”. (QUEIROZ, 2007, p.483).

Porém, ela percebe que o seu poder, a sua autoridade de chefe e a sua fama de mulher de respeito se constroem baseados em um perfil masculino. Ou seja, a sua autoridade está diretamente ligada à postura masculina que ela adota, com as roupas, o corte dos cabelos e todos os trejeitos masculinos. Uma vez que, quando ela se distancia desta caracterização e permite à ascensão da sinhazinha, da mulher que se esconde debaixo das vestes masculinas, as suas fraquezas se revelam e ela passa a ser uma mulher dócil, sensível e passional.

De modo que, é somente assim, travestida de homem e adotando um perfil totalmente masculino que o poder da líder Maria Moura se estabelece, pois é quando ela se comporta como um homem e se compara a um deles, na hora de enfrentar uma batalha que o seu poder se sobressai e é equiparado ao poder e a força masculina: “Resolvi que bastava levar quatro homens; comigo completava os cinco.” (QUEIROZ, 2007, p. 437). Ou seja, na hora de lutar ela se compara a um homem.

Portanto, conhecedora da força e do poder que a imagem masculina lhe transmitia, quando ela se deparava com uma situação de perigo, de enfrentamento, de imposição do seu poder, ou para receber alguma visita, o seu fardamento – que são os trajes masculinos – passa a ser figurino obrigatório. Figurino este que ela fez questão de vestir para receber um comprador de gado, que por lá apareceu:

Manhã de sábado, eu estava preguiçando até mais tarde, Rubina veio me avisar:

– Sinhá, Duarte está recebendo uma visita no portão.

– E quem será?

Rubina não reconhecia:

– Deve ser um passageiro. Duarte está falando com ele com muita cerimônia. Só pode ser de fora.

Eu fui me vestir, passar um pente no cabelo, calcei as botas. Pessoa de fora, eu só podia receber equipada com o meu ‘fardamento’, como Rubina dizia.

Duarte me apresentou ao estranho, que era um homem grosso, atarracado, vermelhão. Levantou-se quando me viu. Já devia estar prevenido a meu respeito, porque não mostrou estranheza ao ver os meus trajos.

– Muito prazer, Senhora Dona Moura. Eu já tinha ouvido falar muito a respeito de vocemecê.

Eu me sentei, fiz sinal para ele sentar também. E disse:

– Ouviu falar? Espero que seja de bem.

O homem, que ainda segurava o chapéu pela aba, varreu o chão com ele:

– E podia ser de mal, Senhora Dona Moura? Vocemecê é a pessoa mais conhecida e respeitada de toda a Serra dos Padres e de muito além! (QUEIROZ, 2007, p. 479).

Deste modo, foi através desta visita que ela soube de um grupo de boiadeiros que andava pelo sertão comprando gado, e junto com eles traziam uma grande quantidade de dinheiro, por isso, andavam todos muito bem armados para se protegerem de algum ataque mal intencionado. Assim sendo, quando Maria Moura soube desta tropa e do dinheirão que eles traziam decidiu que iriam atacá-los, mesmo que com um poder de fogo, aparentemente, menor.

Em vista disso, o desafio desta nova e grande empreitada fez despertar o instinto aventureiro da velha Maria Moura, ou mesmo revelou uma nova Maria Moura, diferente, mais ousada e destemida, de modo que, ela que raramente participava pessoalmente dos assaltos, desta vez assumiu a dianteira do seu bando para coordenar as ações de comando. Atitude esta que Duarte não concordava e, por isso, em vão tentava convencê-la a desistir:

– Ainda está na hora de mudar de idéia, Sinhá. Vai ser uma luta muito dura, com esses homens traquejados pra matar. Não é briga pra mulher. E se lhe matam?

Saltei na sela. Mas, antes de dar partida, me dobrei sobre o pescoço do cavalo e disse, olhando nos olhos de Duarte:

– Se tiver que morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando aqui eu morro muito mais. (QUEIROZ, 2007, p. 482).

Dessa forma, ignorando o perigo, mais uma vez ela sai desafiando as leis do sertão, arriscando a vida em procura da morte, numa prova de reafirmação da sua força, para mostrar para todos que Maria Moura era mais do que uma mulher que veste calças de homem, que anda pelos matos liderando seus cabras e que luta de igual para igual com qualquer homem.

No entanto, o grande desfecho desta ousada empreitada, trágico ou não, fica por conta apenas da imaginação dos leitores, pois o fechamento do romance não põe um ponto final na história de Maria Moura, ficando o suspense sobre o verdadeiro fim da personagem. Na verdade o que acaba é o romance, porém a

história da personagem sobrevive, uma vez que ela não cai, pois o romance termina antes, permanecendo ela no alto da sua posição de comando, destemida diante do perigo.

Logo, diante do ponto de vista romanesco, a omissão de informações sobre o sucesso, ou não, da personagem Maria Moura em sua nova expedição, não compromete a qualidade do romance, pois o que sobressai é a forma como ela abafa/reprime todas as suas dores e os sentimentos de fraqueza, a fim de ocultá-los e permanecer no auge do seu posto de mulher guerreira e destemida.

De tal modo, mesmo que a sua paixão por Cirino tenha revelado as fraquezas de uma mulher amante e passional, que cogitou a possibilidade de abdicar de todo seu poder para ficar com ele, ela não se deixou vencer por este sentimento, pois a sua força se fez mais forte que o seu amor. Deste modo, dentro do turbilhão de emoções que envolveu a disputa entre a emoção e a razão, entre o amor e o poder, Maria Moura se revelou uma mulher doce e aguerrida, que despertou e que viveu ardentes paixões e que combateu com denodo, quando necessário, aflorando, com isso, uma mulher tão mulher como qualquer outra, romântica e sensual, e ao mesmo tempo tão forte, corajosa e destemida como poucos homens hão de ser.

Portanto, a personagem Maria Moura, mais do que adotar uma postura masculina, ela quebra paradigmas e destrói antigos estereótipos sobre a mulher, pois, diante da necessidade de independência e liberdade ela se nega ao casamento e a submissão ao marido, destino certo para a mulher da sociedade da época. Impõe-se a essa condição e sai desafiando as limitações impostas à figura feminina, não se curvando, portanto, as prescrições morais, econômicas e religiosas da sociedade, para poder lutar por sua própria felicidade e realização pessoal. E assim, com a sua ousadia e coragem Maria Moura, escrava da vida dura do sertão e da própria condição de mulher, ignorou todas as adversidades e, bravamente, escreveu com sangue a sua história, fazendo do seu nome uma lenda, amada e odiada, temida e respeitada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em pleno o clima semiárido do sertão nordestino, que predomina em quase toda região do Nordeste brasileiro, os seres vivos – animais e plantas – necessitam se adaptar, desenvolver mecanismos de sobrevivência para poder enfrentar a dureza das condições climáticas e geográficas desta região. Este fenômeno é mais claramente visível na sua vegetação predominante, a caatinga. Formada basicamente por árvores de pequeno porte, a caatinga tem como característica fundamental os muitos espinhos e a pouca folhagem, esta caindo totalmente durante o período da seca. Com isso, surgem garranchos e espinhos, afiados como as garras de um felino, que se revelam por baixo dos pelos, formando, assim, uma barreira natural quase intransponível.

Nesta circunstância, a alusão as condições hostis da região Nordeste do Brasil é válida e necessária, à medida que nos fornece elementos simbólicos que caracterizam de forma singular as particularidades de um território e do povo que nele habita e que o representa. Sendo, pois, o povo nordestino um retrato emoldurado por essas condições particulares, as quais delimitam os contornos de existência e identificação de seus habitantes, de modo particular a mulher a quem as imposições e limitações recaem mais severamente.

Neste sentido, a personagem Maria Moura toma a posição de sujeito agente e sobrevivente deste território, representando uma legião de outras Marias, nordestinas e guerreiras como ela. As quais necessitam desenvolver estratégias de sobrevivência e, se necessário for, perder a folhagem, mostrar os espinhos, resistir bravamente a tudo e a todos para conseguir vencer o período de estiagem, completar mais um ciclo de sua existência e ressurgir revitalizada, transformada e ré-significada.

Dessa forma, esta caracterização natural da região nordestina, espaço geográfico de atuação da personagem Maria Moura, é importante para situá-la neste contexto particular e defini-la como um elemento deste meio, a qual, tal como todos os outros, está adaptada a ele e toma a capacidade de metamorfosear-se como uma forma necessária para assegurar a sua sobrevivência.

Por consequência, a manutenção da sobrevivência para a personagem Maria Moura representou desde muito cedo um divisor de águas na sua vida. Pois,

foi através dos seus primeiros impulsos de resistência e da necessidade de manter-se viva que ela descobriu sua verdadeira força, que aos poucos a menina cedeu espaço para a mulher entrar em cena e, por fim, a mulher se transformou em uma chefe implacável, em uma líder inabalável, em um símbolo de resistência, de força e poder.

No entanto, a condição de chefe que ela carrega não foi uma atribuição indevida, mas sim uma conquista suada e correspondente com a posição de comando que ela assumiu diante do seu grupo. Vale lembrar que Maria Moura não nasceu herdeira de um trono rebelde, jagunço ou cangaceiro. Ela, como todas as outras filhas de fazendeiros da região, sempre foi muito superprotegida, coberta pelos mimos de sinhazinha; uma verdadeira menina indefesa que não sabe se proteger.

Porém, em virtude das consequências, das mudanças que foram aos poucos tirando a redoma que lhe protegia, ela foi aprendendo a andar com as próprias pernas e teve que aprender a lutar para sobreviver.

Deste modo, a Maria Moura guerreira surge-nos como uma consequência direta das condições de conflito a que foi submetida, e assim, tal como a vegetação da caatinga que em determinada época do ano perde a folhagem e revelam-se os espinhos, a personagem Maria Moura sai da sua confortável condição de sinhazinha, porém indefesa e submissa, e assume uma posição incisiva de guerreira implacável e chefe impiedoso.

Neste sentido, através deste movimento de trânsito, da passagem da menina inocente para a justiceira implacável, a personagem Maria Moura assume diferentes posições, muitas vezes conflitantes e contraditórias.

Sua primeira identificação corresponde a sua infância, período no qual ela é representada apenas como uma menina indefesa, submissa e segregada ao espaço privado do lar. Privada de direitos e desejos, pois cresceu sem amigos e sob o rígido controle da mãe que limitava sua liberdade ao restrito espaço do lar, com raríssimas exceções, respeitando os horários de tolerâncias e resguardando as devidas recomendações, poderia explorar as abreviadas imediações da fazenda Limoeiro. Mas, sempre sob a vigilância constante da autoridade de um adulto. Ou seja, a sua infância, assim como a da maioria das mulheres da sua época, foi marcada pela dependência, pela obediência, pela submissão e pela renúncia dos desejos de liberdade.

Porém, em um segundo momento, depois de perder o pai, a mãe e ficar sozinha no mundo, ela liberta-se das restrições do entorno familiar, se traveste de homem, corta os cabelos e assume uma roupagem totalmente masculina, dominando e comandando com mãos de ferro um grupo de homens, e passam a viver pela caatinga do sertão nordestino, cometendo roubos e assaltos, semelhantes a cangaceiros.

Assim sendo, a frente deste bando armado ela desafia as leis vigentes, dita regras e constitui um poder paralelo, que simboliza a grandeza do império que construiu. Por isso, essa segunda fase de sua vida é marcada pela subversão dos valores socialmente estabelecidos e pela liberdade da personagem, a qual toma para a si o controle das rédeas da sua vida e transforma-se em símbolo da transgressão e da liberdade, em arquétipo da mulher independente, da resistência, da força e do poder.

No entanto, no auge deste período, a imagem da mulher forte transmitida por Maria Moura, enquanto estava travestida de líder imparcial e chefe dos seus homens, sofre um grande abalo e quase se desfaz. Pois, ela se apaixona por Cirino e passa a revelar as fragilidades de uma adolescente apaixonada, de uma mulher amante e passional, que é capaz de renunciar ao seu poder, a sua fama de mulher de palavra, em quem todos tinham fé, respeito e temor, para viver as incertezas deste amor. Por consequência, ela não reconhece mais a si mesma, pois estava diferente, era uma Moura nova, e por isso começa a demonstrar debilidades que antes eram inadmissíveis.

Porém, ela não se distancia da identificação de líder, que a põe em posição de comando dentro do grupo e, lutando contra os seus próprios sentimentos, renuncia a esse amor para garantir o seu triunfo de mulher guerreira. Assim, ela retoma a autoridade e o posto de chefe que outrora houvesse perdido por causa de Cirino e reafirma a sua força e o seu poder, reconciliando-se, portanto, com a Moura de antes, única, forte e que não admite fraquezas.

Assim sendo, ela apresenta características de identificação conflitantes, para não cair no equívoco de caracterizar a identidade como um elemento fixo, pois, a identidade de Maria Moura transita oscilante e apresenta elementos que fogem do padrão comum, histórico e socialmente estabelecido, sobre a identidade feminina. Ela começa como uma sinhazinha indefesa, contida e submissa ao regime da sociedade patriarcal, em seguida, corta os cabelos e assume um comportamento

tipicamente masculino e dominador, porém, aos encantos de uma paixão, renuncia a sua força e poder e se revela como uma mulher amante e sensual, capaz de se entregar, de seduzir e persuadir os homens com a sua beleza.

Diante das circunstâncias, o nome Maria Moura surge na literatura brasileira com status de mito feminino. A mulher que desafiou a força e o poder dos homens, assumindo personalidades diversas, que impôs respeito através do medo, ao escrever, com sangue, a sua história. Maria Moura, como todo bicho acuado, reagiu para se defender, se mostrou forte para dominar os fracos, matou para não morrer. Viveu em um ambiente dominado pela força, como em uma selva, rodeada pelas feras. Condição extrema que a fez, também, ser fera. E com isso, aos poucos foi se revelando a fúria da fera que vivia dentro de si.

Dessa forma, as mudanças e a evolução fizeram parte da história de vida e resistência de Maria Moura, pois, desde cedo ela teve que aprender a se virar sozinha. Cresceu sem a presença do pai e, prematuramente a mãe morreu. Depois da morte da mãe ela passou a sofrer ameaças do padrasto Liberato – homem com quem ela teve suas primeiras experiências sexuais. Assim, ao sentir-se ameaçada ela arquitetou a morte do padrasto e em seguida a do criado que lhe fez o serviço.

Posteriormente, foram os primos gananciosos que bateram em sua porta para intimidar e lhe cercaram a casa, reivindicando parte na herança das terras da fazenda Limoeiro. Então, como uma forma de resistência e para mostrar para eles quem daria a última palavra, ela botou fogo em tudo e fugiu pelos matos, junto com alguns homens para formar um bando armado.

Deste modo, começava aí uma trajetória de lutas, de resistência pra defender o que é seu, desafiando a morte em defesa da vida e acreditando no sonho de viver livre, independente. Em nome desta independência ela enfrenta uma verdadeira guerra pela liberdade, conseguida na marra e derramando muito sangue. Assim sendo, movida pelo sentimento de ódio e pelo amor a vida, ela supera essas tragédias e transforma sua vida em uma grande e louca aventura.

Neste sentido, ao longo da sua história Maria Moura mergulha nas sensações e recordações do passado, encontrando muitos perigos, desafios e descobertas que a fizeram transformar-se em uma mulher forte e destemida. Assim, as fortes lembranças do tempo de criança, o sofrimento vivido pela ausência do pai e posteriormente com a morte da mãe, fizeram Maria Moura evoluir de uma criança frágil e indefesa para uma mulher forte, decidida e dona do seu próprio destino.

Essas vivências fizeram com que a sinhazinha ganhasse uma crosta impermeável, uma força que emana de dentro de si e lhe faz cada vez mais forte diante das situações de perigo que ela encontra.

Portanto, ela passa de uma bela e frágil sinhazinha filha de fazendeiros, para uma mulher dura, rude, de imagem máscula e pulso forte, capaz de se armar e sair pela caatinga comandando um verdadeiro exército de jagunços, fazendo seu próprio destino e ditando suas próprias leis. Tudo isso para livrar-se de qualquer forma de subordinação, e para isso ela enfrentou a solidão, seus medos e buscou, acima de tudo, sua liberdade e felicidade, de tal forma que não permitia ninguém interferir em seus projetos, nem mesmo a doce ilusão/promessa de viver uma linda história de amor. Mas, também, sua história propõe um novo conceito de mulher, vista, agora, como alguém de forte personalidade, em busca da própria identidade, felicidade e realização pessoal, através da sua força.

REFERÊNCIAS

- ABDALLA JÚNIOR, B. & CAMPEDELLI, S. Y. **Tempos da Literatura Brasileira**. 6ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- ALVES, M. M. P. A primeira Feminista das Américas: as marcas da ousadia e da repressão nas cartas de Sor Filotea de la Cruz e de Sor Juana Inés de la Cruz. *In*: LUCENA, M. I. G. (Org.). **Representações do Feminino**. Campinas. SP: Editora Átomo, 2003.
- ARAÚJO, E. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. *__In*: PRIORE, M. D. (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. 2ª ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1990.
- BARBOSA, M. de L. D. L. **Protagonistas de Rachel de Queiroz**: caminhos e descaminhos. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- BASTIDE, R. O homem disfarçado em mulher. *In*: **sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo, Anhambi, 1957.
- BAUMAN, Z. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sergio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- _____. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sergio Milliet. 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BELELI, I. Diferenças Marcadas: gênero, raça, nacionalidade na propaganda. *In*: LUCENA, M. I. G. (Org.). **Representações do Feminino**. Campinas. SP: Editora Átomo, 2003.
- BRAIT, B. **A personagem**. 7ª ed. 3ª impressão. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. 4ª ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 8ª ed, 2000.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A.; *et all*. **A personagem de ficção**. 11ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHIARA, V. A semântica do cabelo. *In*: **Revista do Museu Paulista**. São Paulo, 1975, v. 22 (Nova série).

CONFORTIN, H. Discurso e Gênero: a mulher em foco. *In*: LUCENA, M. I. G. (Org.). **Representações do Feminino**. Campinas. SP: Editora Átomo, 2003.

CORINTIOS I, *In*: **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 4ª ed. Barueri. SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1664 p, 2009.

COSTA, M. E. **O mito do feminino**: de Marília a Capitu. (tese de doutorado). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba/ Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2005.

COSTA, M. E, LOPES, L. C. V, REDSON, J. C. As relações de alteridade do discurso feminino na literatura brasileira. *In*: COSTA, M. E. *Et al.* (Org.) **De memória e de identidade**: estudos interdisciplinares. Campina Grande: EDUEPB, 2010.

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

D'INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. __*In*: PRIORI, M. D. (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

DÖBLIN, A. **O romance histórico e nós**: História, questões e debates, Curitiba, n. 44, ano 23, 2006.

FARIAS, S. L. R. de. **O sertão de José Lins do rego e Ariano Suassuna**: espaço regional, messiânico e cangaço. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

FLORESTA, N. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 1989.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

GALVÃO, W. N. **A donzela-guerreira – Um estudo de gênero**. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

GANCHO, C. V. **Como Analisar Narrativas?** 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

GÊNISES, *In*: **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 4ª ed. Barueri. SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1664 p, 2009.

HAI DUKE, P. R. A. O gênero romance e sua especificidade moderna: diálogos entre história e literatura a partir de a la recherche du temps perdu. *In*: **Revista Fênix**. Dezembro de 2012. Vol. 9. Ano IX nº 3 ISSN: 1807-6971. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Último acesso em 15 de novembro de 2013.

HALL. S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. (Org.) Liv Sovik; Tradução de Adeliâne La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. 10ª ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLANDA, S. P. de. A transfiguração da donzela guerreira em Memorial de Maria Moura. *In: Revista Humanidades*. Fortaleza, V. 22, n.2, p.128-134, Jul/Dez. 2007.

JUÍSES, *In: Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 4ª ed. Barueri. SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1664 p, 2009.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KOSS, M. V. **Feminino + Masculino**: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades. 2ª ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. Pedagogias da sexualidade. *In: LOURO, G. L. (Org.). O corpo educado*: Pedagogias da sexualidade. 2ª ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000.

LUCAS, *In: Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 4ª ed. Barueri. SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1664 p, 2009.

LUCENA, M. I. G. (Org.). **Representações do Feminino**. Campinas. SP: Editora Átomo, 2003.

_____. As representações do Feminino na Publicidade. *In: LUCENA, M. I. G. (Org.). Representações do Feminino*. Campinas. SP: Editora Átomo, 2003.

MAFESOLI, M. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MATEUS, *In: Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 4ª ed. Barueri. SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1664 p, 2009.

MEDEIROS, L. R. C. de. **Mulher, mulheres**: tateando o selvagem em personagens de Rachel de Queiroz e Clarice Lispector. (tese de doutorado). Rio de Janeiro (RJ): Universidade Federal do Rio de Janeiro/Faculdade de Letras/ Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), 2010.

MOISÉS, M. **A criação literária**: poesia. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

ORLANDI, E. P. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

PANDOLFI, M. A. Imagens femininas no romantismo espanhol e brasileiro: Espronceda e Álvares de Azevedo. *In: Anuario brasileño de estudios hispánicos XVI*. Madri, Prol Gráfica e Editora, 2006.

PÊCHEUX, M. Papel da Memória. *In*: ACHARD, P. [et al.]. **Papel da memória**. Campinas: São Paulo: Pontes, 1999, p. 49-57.

PEDRO, J. M. Mulheres do Sul. ____ *In*: PRIORE, M. D. (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. *In*: MATOS, M. I. S. de; SOIHET, R. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

QUEIROZ, R. **O quinze**. 94ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

_____. **Caminho de pedras**. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. **As três Marias**. 21ª reimpressão. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. **Dôra, Doralina**. 16ª reimpressão. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. **O eterno feminino**. *Estado de São Paulo*, 18 dez. 1999. (Crônica).

_____. **Memorial de Maria Moura**. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. Uma romancista. (Crônica). *In*: **O cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano XXVI, nº 18, 13 fev, 1954.

RAGO, M. Trabalho feminino e sexualidade. ____ *In*: PRIORE, M. D. (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

RAIJ, C. F. M. Sêneca: a mulher e seu lugar contraditório. LUCENA, M. I. G. (Org.). **Representações do Feminino**. Campinas. SP: Editora Átomo, 2003.

RAMOS, G. Caminho de pedras. *In*: **Linhas Tortas**. 21ª ed. São Paulo: Record, 2005, p. 194-197.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A.; et al. **A personagem de ficção**. 11ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSENTHAL, E. T. **O universo fragmentário**. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da USP, 1975.

SAFFIOTI, H. I. B. **A mulher na sociedade de classes**: Mito e realidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

SAID, E. W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, S. P. dos. **As teorias feministas e a evolução das relações de gênero na sociedade**. Publicações. UEPG Ci. Soc. Apl., Ponta Grossa, 20 (2): 213-233,

jul/dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/sociais>>. Último acesso em 07 de novembro de 2013.

SICUTERI, R. **Lilith**: A lua negra. Tradução de Norma Telles, J. Adolpho S. Gordo. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, T. T. da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, T. T. (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SOIHET, R. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. ____ *In*: PRIORE, M. D. (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

TAMARU, A. H. **A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz**. (tese de doutorado). Campinas (SP): Universidade Estadual de Campinas/ Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.

TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. *In*: PRIORE, M. D. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

TIMÓTEO I, *In*: **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 4ª ed. Barueri. SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1664 p, 2009.

VAINFAS, R. Homoerotismo feminino e o santo ofício. ____ *In*: PRIORE, M. D. (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

WATT, I. O realismo e a forma romance. *In*: **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 11-33.

WOODMWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, T. T. (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

ZOLIN, L. O. Crítica feminina. *In*: BONNICI, T., ZOLIN, L. O. (Org.) **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003.