

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

ANTONIO CARLOS DE MIRANDA PACHECO

PERSONAGENS EM CONSTRUÇÃO NO *MEMORIAL DE MARIA MOURA*:
estudo da gênese do Beato Romano

Niterói
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANTONIO CARLOS DE MIRANDA PACHECO

PERSONAGENS EM CONSTRUÇÃO NO *MEMORIAL DE MARIA MOURA*:
estudo da gênese do Beato Romano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Linha de pesquisa: Literatura e vida cultural. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marlene Gomes Mendes

Niterói
2007

ANTONIO CARLOS DE MIRANDA PACHECO

PERSONAGENS EM CONSTRUÇÃO NO *MEMORIAL DE MARIA MOURA*:
estudo da gênese do Beato Romano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Linha de pesquisa: Literatura e vida cultural. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 09 de abril de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª Cecília Almeida Salles
Universidade de São Paulo

Prof^ª Dr^ª Eliane Vasconcellos
Fundação Casa de Rui Barbosa

Prof. Dr. José Luís Jobim
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª Dr^ª Sônia Maria van Dijck Lima
Universidade Federal da Paraíba

Prof^ª Dr^ª Marlene Gomes Mendes (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2007

Às minhas filhas, Camila e Carolina;
à Rosana;
à minha mãe, Jurema, *in memoriam*; e
à minha irmã, Ana Carla:
mulheres da minha vida, a quem
agradeço a compreensão pelas horas
de atenção que lhes foram subtraídas
para a confecção deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Fluminense, em especial, ao PPG em Letras, pela oportunidade concedida;

aos professores do Instituto de Letras da UFF, com quem convivi na Graduação, Especialização, Mestrado e Doutorado;

a Marlene Gomes Mendes, professora e amiga, pela orientação segura e atenta;

à Banca Examinadora;

a Hercules Alberto de Oliveira, pela generosidade com que me acolheu em sua casa em momentos de grandes dificuldades técnicas, pela leitura imediata, amiga, mas sincera;

à amiga Sônia, pelo constante diálogo;

a Rozely Barrôco, pela contribuição na pesquisa;

a Márcia Leite, Fátima e Bia, pela acolhida fraterna;

a José Luís, pelo “apoio técnico” e a Luiz Prado, pela lucidez da amizade;

aos amigos da Gráfica Universitária, pela assessoria técnica;

a todos, cada qual a sua própria maneira, que me apoiaram e ajudaram com palavras de incentivo.

[...] “Nos romances, claro que a gente se desvenda também. Mas há sempre a figura do personagem a mascarar a face do autor e, se na criação romanesca você também pode contar tudo, ou quase tudo, a variedade dos personagens estabelece a necessária confusão, e quase nunca o leitor vai saber se você se retratou na rapariga insolente e predadora, na velha amargurada de más lembranças ou, até mesmo, no personagem masculino que, apesar disso, tem tanto de sua alma. Afinal de contas, alma não tem sexo, dizem os que entendem dessas coisas do outro mundo.

Leiam pois este punhado de crônicas e vão desculpando. O nosso leitor é que assume, realmente, o nosso juízo final”.

Rachel de Queiroz, 1997.

SUMÁRIO

RESUMO	9
ABSTRACT	10
INTRODUÇÃO	11
1. A CRÍTICA GENÉTICA	16
1.1. CRÍTICA GENÉTICA E CRÍTICA TEXTUAL	16
1.2. A CRÍTICA GENÉTICA E OS ESTUDOS MODERNOS	18
1.3. O SILÊNCIO E O MANUSCRITO	19
2. A AUTORA E SUA OBRA	27
2.1. RACHEL DE QUEIROZ	27
2.2. O <i>MEMORIAL DE MARIA MOURA</i>	31
2.2.1. MARIA MOURA: DE SINHAZINHA A CANGACEIRA	34
2.2.2. MARIALVA : A SUBMISSÃO FEMININA	38
2.2.3. PADRE, AMANTE, ASSASSINO... BEATO ROMANO	41
2.2.4. O MEMORIAL DE MARIA MOURA : ENTRE O ROMANCE E A NOVELA	46
3. ESTABELECIMENTO DO PROTOTEXTO	50
3.1. EXPEDIENTES DE TRABALHO	51
3.1.1- O DOSSIÊ GENÉTICO: UMA DEMONSTRAÇÃO	53
3.2. OS DOCUMENTOS DE PROCESSO DO <i>MEMORIAL DE MARIA MOURA</i>	55
3.2.1. A AGENDA	55
3.2.1.1. Descrição do manuscrito	55
3.2.2. O MANUSCRITO A – MAS	57
3.2.2.1. Descrição do manuscrito	57
3.2.3. O MANUSCRITO B – MSB	58

3.2.3.1. Descrição do manuscrito	58
3.2.4. O MANUSCRITO C – MSc	60
3.2.4.1. Descrição do manuscrito	60
3.2.5. O ORIGINAL – O	61
3.2.5.1. Descrição do manuscrito	61
3.2.6. DOCUMENTOS AVULSOS	61
3.3. ETAPAS DA ESCRITURA	63
3.4. A GÊNESE	68
3.5. A SELEÇÃO DOS DOCUMENTOS: O PREPARO DO MATERIAL	72
4. A INSTABILIDADE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERSONAGEM	74
4.1. UMA PERSONAGEM EM CONSTRUÇÃO	80
4.2. A IDEALIZAÇÃO DO PADRE	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
BIBLIOGRAFIA	92
ANEXOS	120

RESUMO

O estudo do manuscrito literário permite sejam observados aspectos do fazer artístico que a obra entregue a público não é capaz de apresentar. Seguindo-se os pressupostos da Crítica Genética, associados a outros campos de saber, o crítico pode enveredar por caminhos antes nunca trilhados. Assim, nesta tese, buscou-se acompanhar o percurso criativo de Rachel de Queiroz na/para a elaboração da obra *Memorial de Maria Moura*, em especial, no que concerne à construção da personagem Padre José Maria, o Beato Romano. Delimitado o campo de atuação da Crítica Genética, diferindo esta disciplina da Crítica Textual, selecionou-se o *corpus*, dentre os mais de 2000 fólios que compõem os documentos de processo do dito “romance”, gênero em que foi classificada a obra. A análise da Agenda da autora e de outros documentos de processo, aqui nomeados “Documentos Avulsos” permite perscrutar-se a elaboração e a gradativa valorização de uma personagem que assume importância capital nesse *Memorial*,

Palavras-chave: Crítica genética. Estudos literários. Rachel de Queiroz. *Memorial de Maria Moura*. Estudo do manuscrito.

ABSTRACT

The study of the literary manuscript allows us to observe the aspects of the artistic production that this piece is not able to present to the public. Following the Genetic Criticism's presupposes, associated to other knowledge fields, the critic may go along ways which were never tread. Thus, in this thesis, we looked for the creative forerunner of Rachel de Queiroz in/to the elaboration of the piece *Memorial de Maria Moura*, especially in what is concerned to the composition of the character 'Beato Romano', the priest José Maria. After delimitating the field for the Genetic Criticism's performance, differing this subject from the Textual Criticism, it was selected the corpus, among more than 2000 folios that compose the document of process of the mentioned "novel", as it was classified the piece. The analysis of the author's Agenda and other documents of process, named here as "Single Documents" allow us to investigate the elaboration as well as the continuous valorization of a character who assumes the capital significance in this piece.

Key words: Genetic Criticism. Literature Studies. Rachel de Queiroz. *Memorial de Maria Moura*. Study of the manuscript.

INTRODUÇÃO

A Crítica Genética, que tem como objetivo principal analisar o processo de criação, é “uma investigação que interroga o texto a partir de sua fabricação, de sua gênese. Trabalha-se com o caminho percorrido pelo escritor para chegar à obra publicada: rascunhos, diários, anotações, etc.”, para “descrever o processo de criação, investigar os princípios organizacionais que o caracterizam, enfim, explorar os diversos momentos de produção de um texto”¹. Portanto, seu objeto de investigação são os documentos de processo – mapas, gráficos, rascunhos, agendas, esboços, *lay-outs*, manuscritos, originais – que representam o percurso traçado pelo artista para chegar à obra final.

Considerando que a Crítica Genética, quando trabalha com textos literários, está voltada para o estudo dos manuscritos – em sentido lato, “toda e qualquer configuração física que visa ao produto texto”² –, exibindo o processo de criação, é lícito dizer, ainda, que tal estudo visa à dinâmica e às razões pelas quais o autor realizou alterações em seu texto no decorrer do processo criativo.

Dessa forma, uma edição genética deverá restabelecer a escritura, buscando sempre o reconhecimento dos modos de proceder do autor e apresentando, de forma detalhada, e na ordem em que aparecem, os testemunhos de uma gênese. Não pretendemos, com isso, desmitificar o fazer artístico, muito menos atenuar o efeito que a obra acabada provoca no seu leitor. Explica Sônia Maria van Dijck Lima que o crítico genético, ao investigar os materiais que atestam os caminhos percorridos pelo artista, “a fim de engendrar um

¹ SALLES, Cecília A.; SILVA, Lília. Crítica Genética: delimitação de um campo aberto. *Manuscrita*. São Paulo: USP, n. 1, p. 5-11, 1990. p. 5.

² LOPEZ, Telê Ancona. Textos, etapas, variantes: o itinerário da escritura. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiro*. São Paulo: USP, 31, 147-159, 1990. p. 151.

universo, cujo único alicerce é a estrutura do discurso poético, contribui para definir a criação literária em sua dimensão histórica”³.

No que concerne aos procedimentos adotados pelo crítico para o desenvolvimento de sua pesquisa, cabe advertir que não existe uma técnica específica que norteie essa tarefa. É importante, porém, que haja clareza de propósito por parte do investigador quanto à adoção de um instrumental teórico que lhe permita analisar e interpretar o material que tem em mãos.

Decidimos, assim, apresentar alguns aspectos que se destacam no processo criativo do romance (gênero em que foi enquadrado o título) *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, em especial a construção da personagem Padre José Maria/Beato Romano.

Aclamado pela crítica, esse livro de Rachel de Queiroz é considerado, por exemplo, por Antonio Houaiss “uma obra que vai honrar de agora em diante a história da literatura brasileira”.⁴

Muitos são os percursos seguidos por Rachel de Queiroz para atingir o nível de qualidade literária a que se referem os críticos. Foi o exercício pleno e uma exemplificação daquilo que Jakobson definiu como “função poética da linguagem”. Rasuras – acréscimos, deslocamentos, substituições, supressões – atestam o quanto de trabalho artístico constituiu o trabalho de lapidação da matéria bruta que os documentos de processo de *Memorial de Maria Moura* representam. Esse material do romance, que constitui parte do processo de criação, anterior ao texto publicado em 1992, está gravado em um CD, preparado por bolsistas do Curso de Letras da Universidade Federal Fluminense sob a coordenação da Prof^a Dr^a Marlene Gomes Mendes. Foi o contato com tal material, em disciplina ministrada pela citada professora no programa de pós-graduação em Letras da UFF, que provocou nosso interesse por essa pesquisa.

Enfrentar o desafio de escolher o fio condutor da investigação, diante das possibilidades de trabalho com os manuscritos do *Memorial*, não foi tarefa simples. Entretanto, optamos por acompanhar o caminho percorrido pela autora para o processo criativo da personagem Padre José Maria/Beato Romano.

³ LIMA, Sônia van Dijck. *Gênese de uma poética da transtextualidade*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1993, p. 3.

⁴ HOUAISS, Antonio. Memorial de Maria Moura. *Jornal do Commercio*, [Rio de Janeiro], 6/10/1992, p. 4, 6 out. 1992. [Discurso pronunciado na Academia Brasileira de Letras, em sessão presidida pelo acadêmico Austregésilo de Athayde, em 3 set. 1992]

Embora complexa, a tarefa de investigar o processo de criação de uma personagem do *Memorial de Maria Moura*, a partir dos manuscritos deixados por Rachel de Queiroz, mostrou-se bastante promissora, se considerado o grau de importância que essa personagem tem no conjunto da obra literária. O padre José Maria, ou Beato Romano, se analisado individualmente, embora não seja reconhecidamente a personagem principal do dito romance, também não deve ser tratado como mero coadjuvante da história. Isso porque incluir tal obra na categoria de romance já é, em si, uma questão a ser reavaliada, conforme expomos no final do capítulo 2, visto que não só sua estrutura permite uma leitura isolada dos episódios alusivos ao padre/beato, mas também os documentos de processo que aludem a essa personagem, bem como as etapas de composição do texto, apontam para sua importância capital no conjunto da obra. A importância do clérigo não está apoiada na simples dicotomia entre o sagrado e o profano, que claramente observamos em seu discurso e suas atitudes, mas, principalmente, na forma como a autora vai dando relevo à figura do padre/beato já nas primeiras etapas do processo de criação, aspecto que buscamos ilustrar, no capítulo 3, com a descrição dos documentos de processo e, no subsequente, com a análise do *corpus* selecionado.

O que nos chamou a atenção a respeito do padre/beato foi o fato de que, embora tenha sido concebido para ser uma personagem secundária, ele, decididamente, tem uma história própria. Sua história se encontra com a de Moura (a confissão) e se afasta dela. Cada um segue seu caminho, desenvolve aventuras independentes, encontram-se novamente, mas os caracteres do beato não dependem da ação de Maria Moura: ele já havia forjado seu caráter antes de chegar até ela e apresenta-lhe uma personalidade pronta. Por outro lado, ele guarda um segredo dela que lhe dá certo poder.

As ações do padre/beato são independentes das ações de Maria Moura. Suas ações encontram-se e combinam-se, mas não se subordinam, visto que Moura não depende do beato como seu coadjuvante, não precisa dele para agir: construiu-se sem ele. O beato já é um forjamento completo (antes foi padre), apenas se justificando em Maria Moura devido ao fato de ela ser a protagonista da narrativa.

Além disso, cabe ao padre/beato o desenvolvimento de certas temáticas caras ao romance: a hipocrisia do celibato clerical, o reacionarismo da estrutura familiar, a estrutura de uma sociedade patriarcal, o crime para lavar a honra nessa sociedade; cabe também ao padre/professor/beato o desenvolvimento da temática da identidade nacional, da memória

da comunidade: o episódio das “Bruxa”. Há uma série de outras tantas temáticas que se ligam, ainda, à aventura do padre/andarilho/professor/beato⁵ e que, certamente, justificariam nossa escolha pelo estudo da personagem em questão.

Para tanto, no segundo capítulo desta tese, após a apresentação da autora cearense, tecemos algumas considerações acerca do *Memorial de Maria Moura*. Particularmente, direcionamos nossa leitura para pontos convergentes do enredo, ligados a três personagens – Maria Moura, Beato Romano e Marialva – os quais, com efeito, são imprescindíveis ao desenvolvimento de nossa pesquisa. Para fins de transcrição da versão impressa, foi utilizada a 12^a edição, publicada em 2000, pela Editora Siciliano.

Como a técnica de criação – oportunamente relatada pela autora, em entrevista a Marlene Gomes Mendes – se faz presente e pode ser observada no conjunto das anotações que precedem a obra, é nossa intenção demonstrar que a gênese do “romance” está na profusão de personagens que emergem de sua mente e se estabelecem em registro em uma agenda com capa de couro marrom, do ano de 1986. Essa agenda, três datiloscritos, os originais desse trabalho, uma pasta com folhas escritas e desenhadas denominadas “esboço” por Rachel, além de entrevistas com a autora e reportagens a seu respeito, vão compor os documentos de processo dessa obra da escritora.

Ante a impossibilidade de se trabalhar com os mais de 2000 fólios que compõem o prototexto do *Memorial*, foi necessário procedermos a uma delimitação do *corpus*. Os dados referentes ao material investigado constituem capítulo à parte, no qual buscamos não só descrever os documentos de processo dessa obra, mas também apresentar, a título de ilustração, o dossiê genético de um de seus fragmentos, a fim de que possamos demonstrar as etapas de trabalho empreendidas pela escritora ainda nos primeiros momentos da elaboração do texto do *Memorial*. A escolha do fragmento, destacado do primeiro capítulo, se deve ao fato de ele não só ser narrado pela personagem por nós investigada, mas também por conter elementos da trama que ligam essa personagem à personagem-título.

A base teórica que servirá de suporte para nossa análise alicerça-se, no que tange à Crítica Genética, no pensamento de pesquisadores dessa área, em especial, o de Cecília Salles e o de Philippe Willemart. Observações mais específicas, alusivas ao processo de

⁵ Cf. artigo de LIMA, Sônia Maria van Dijck. Documentos e identidade nacional. In: LIMA, Sônia Maria van Dijck et al. *Retalhos de amizades*. Correspondência passiva de José Lins do Rego. João Pessoa: Edições FUNESC, 1995, p. 13-17.

escritura e, conseqüentemente, ao da construção da personagem, correspondem a uma outra etapa do nosso trabalho, que, mais especificamente, se evidencia no capítulo 4. Trata-se de análise do *corpus* à luz da teoria, visto que nos propomos a observar as marcas discursivas materializadas nos manuscritos do *Memorial de Maria Moura*, as quais contribuem para a formação de (novos) sentidos atribuídos pelos signos que se sobrepõem nas rasuras da escritora.

Não podemos deixar de considerar, também, o inegável valor que advém de conceitos já consagrados no âmbito da teoria da literatura. Em especial, as noções de “foco narrativo”, “personagem” e “polifonia” serão de grande produtividade analítica em nosso trabalho.

Por fim, cabem algumas considerações finais, sem que pretendamos esgotar todas as possibilidades de análise dos documentos a que tivemos acesso. Mesmo porque, primeiro, o trabalho investigativo, em face da sua natureza cativante, faz do pesquisador um compulsivo *voyeur* do processo criativo; segundo, a pesquisa do crítico genético não se encerra tão facilmente. Pelo contrário, observamos que quanto mais se lê, se analisa, se observa, mais se vê, se detecta, se descobre.

O material que alicerça a composição do *Memorial de Maria Moura* clama por ser investigado e, por conseguinte, compreendido. É um fértil solo que, ao ser convenientemente cultivado, à luz da Crítica Genética, muitos frutos poderá produzir para sustentar os estudos acerca da criação literária de Rachel de Queiroz.

1. A CRÍTICA GENÉTICA

A Crítica Genética, ponto de partida desta pesquisa, surge em 1968, na França, a partir do trabalho pioneiro de Louis Hay, que, no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), criou uma pequena equipe de pesquisadores, encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine doados à Biblioteca Nacional da França.

No Brasil, os estudos de Crítica Genética se iniciaram em 1985, em São Paulo, no I Colóquio de Crítica Textual, organizado pela USP. Coube a Philippe Willemart, que já vinha estudando os manuscritos de Gustave Flaubert, a introdução dessa disciplina em nosso país.

Configurando-se como um ramo dos estudos literários, a Crítica Genética não se limita, contudo, ao texto publicado. Trata-se de “uma investigação que interroga o texto a partir de sua fabricação, de sua gênese. Trabalha-se com o caminho percorrido pelo escritor para chegar à obra publicada: rascunhos, diários, anotações, etc”.⁶

1.1. CRÍTICA TEXTUAL E CRÍTICA GENÉTICA

Cumpre, aqui, elaborar algumas considerações acerca da Crítica Textual, particularmente sobre a Crítica Textual moderna, ressaltando as diferenças de procedimento introduzidas mais recentemente pela Crítica Genética.

A Crítica Textual, aqui entendida como disciplina integrante da Ecdótica, não pretende abarcar todos os problemas que envolvem a técnica editorial, mas, como ensina Maximiano de Carvalho e Silva,

⁶ SALLES e SILVA. *loc. cit.*

toma os textos como expressões da cultura pessoal ou social, com as preocupações fundamentais de averiguar a autenticidade dos mesmos e a fidedignidade de sua transmissão através do tempo, e de cuidar de interpretá-los, prepará-los e reproduzi-los em edições que se identifiquem ou se aproximem o mais possível da vontade dos autores ou dos testemunhos primitivos de que temos conhecimento.⁷

Embora seja uma técnica adotada desde a Antigüidade, pela preocupação que se tinha para com o texto que na época circulava, não se pretende, neste trabalho, apresentar um histórico exaustivo dessa disciplina. Recentemente, César Nardelli Cambraia⁸ publicou obra que aprofunda tal investigação.

Cabe ao alemão Karl Lachmann o mérito de ter, no início do século XIX, sintetizado antigas experiências na área, às quais associou suas próprias contribuições. O método lachmaniano, que divide a crítica textual em duas partes: a recensão (do latim *recensio*) e a emenda (do latim *emendatio*), deixou grande legado à moderna Crítica Textual. Apesar disso, esse método foi criticado de forma contundente quase meio século depois pelo francês Joseph Bédier, que rejeita seu antecessor, adotando novos procedimentos.

Assim, no dizer de Cambraia,

Embora a crítica textual moderna tenha acabado por se polarizar fundamentalmente entre o método de Lachmann e o de Bédier, a investigação na área não tem cessado desde então e uma extensa e fecunda bibliografia de orientação cada vez mais teórica tem sido publicada. Pode-se dizer, no entanto, que uma das características mais marcantes da crítica textual moderna é a especial atenção dedicada a textos em línguas vernaculares, já que, pelo menos até fins do séc. XIX, havia ênfase – senão exclusividade – em relação a textos profanos e sagrados em línguas clássicas.⁹

Nesse processo de evolução, portanto, a Crítica Textual saiu em busca de uma metodologia que se aplicasse ao seu propósito principal, qual seja, o de atestar a fidedignidade dos textos em estudo.

⁷ SILVA, Maximiano de Carvalho. Crítica Textual: conceito – objeto – finalidade. In: *Confluência*. Rio de Janeiro: Lucerna, n. 7, 1º. sem. 1994, p. 57.

⁸ CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁹ *Ibidem.*, p. 53.

Diferentemente da Crítica Textual, a Crítica Genética tem por objetivo “descrever o processo de criação, investigar os princípios organizacionais que o caracterizam, enfim, explorar os diversos momentos de produção de um texto”.¹⁰ Daí, poderemos afirmar serem os *documentos de processo* o objeto de investigação dessa disciplina.

1.2 - A CRÍTICA GENÉTICA E OS ESTUDOS MODERNOS

A Crítica Genética, no Brasil, tem em Philippe Willemart e Cecília Salles dois de seus mais respeitados teóricos. Foi Salles quem cunhou o termo *documentos de processo*, visto não serem os manuscritos literários os únicos documentos utilizados pelo crítico em seus trabalhos de investigação de gênese. Apesar de ter-se voltado, inicialmente, aos estudos do texto literário, o crítico genético passou, mais recentemente, a dedicar-se a outros campos de conhecimento, vindo a enveredar por “novos horizontes”: seu foco centra-se não só na literatura, mas também nas artes em geral.

Conforme esclarece Cecília Salles,

Os estudos de Crítica Genética sempre mostraram uma forte tendência em direção à busca pela singularidade de processos criativos específicos. Havendo, ainda, preferência pelas pesquisas na área de literatura. Há uma clara procura por características (aparentemente) únicas e individuais em determinados escritores e, mais recentemente, em determinados artistas, de modo geral. Assim começaram a ser desenvolvidos estudos de Crítica Genética na dança, artes plásticas, música, vídeo, entre outras áreas. Abriu-se a possibilidade de se falar de Crítica Genética em qualquer manifestação artística.¹¹

Dessa forma, o termo *documentos de processo* abarca toda sorte de documentos: mapas, gráficos, rascunhos, agendas, esboços, *layouts*, manuscritos, originais, que representem o percurso traçado pelo artista para chegar à obra final. Logo,

A Crítica Genética refaz, com o material que possui, os diferentes momentos da gênese da obra, com a intenção de reconstituir e compreender o processo criativo. Os estudos passam a incorporar um objeto para além dos limites da obra assim como é entregue ao público: seu processo de criação. É, portanto, uma

¹⁰ SALLES e SILVA, *loc. cit.*

¹¹ SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução*. 2 ed. São Paulo: Educ, 2000. p. 119.

pesquisa baseada em documentos “em processo”, em oposição a pesquisas que se valem de produtos acabados ou produtos de forma já cristalizada.¹²

1.3. O SILÊNCIO E O MANUSCRITO

A observação dos documentos de processo revela distintos procedimentos implementados pelo artista durante o processo de criação. Em se tratando particularmente da arte literária, percebemos que, dentre outros modos de proceder, a rasura é prática recorrente nos manuscritos dos diversos escritores. Willemart afirma que “Muito próximo do escritor, o manuscrito mostra claramente a mão que escreve, hesita, rasura, escolhe, rabisca, recomeça”.¹³

O que essa prática evidencia, além da ansiedade do artista na busca do texto ideal, é o que muitos pesquisadores vêm tentando decifrar. Almuth Grésillon¹⁴ entende que a rasura está diretamente vinculada à noção de “silêncio”, o qual corresponde a um processo de seleção e exclusão dos elementos que constituem a materialidade do texto e que são responsáveis pela geração de sentidos.

Analisando o conceito de silêncio, em Eni Orlandi¹⁵ o silêncio é compreendido como o elemento que sustenta o sentido, anterior mesmo ao processo de verbalização, ou seja, a base constitutiva do real, da própria significação. Orlandi trata do silêncio como elemento constitutivo da linguagem, como instância instauradora de sentido, compreendido não somente no campo da formulação da escrita, mas na própria linguagem em seu funcionamento.

Orlandi esclarece, inicialmente, que “o silêncio é fundante” (o silêncio fundador); ele é a matéria significativa por excelência, já que sem silêncio não há sentido. É nessa perspectiva, ainda, que se pode dizer que a compreensão da linguagem pressupõe a compreensão do próprio silêncio. Se na linguagem o homem utiliza palavras para a verbalização do pensamento, diríamos que o silêncio atravessa tais palavras, contribuindo

¹² *Ibidem*, p. 32.

¹³ WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 97.

¹⁴ GRESILLON, Almuth. Les silences du manuscrit. In ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: Eclosão do manuscrito, 2, São Paulo, [1988] *Anais...* São Paulo: USP, [1988]. p. 89-106.

¹⁵ ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

para a formação do dizer. Não é possível uma representação do silêncio, nem tampouco o silêncio é o não-dito que remete ao dito. Trazendo as palavras da autora,

O silêncio, portanto, não é a ausência de linguagem, ou algo fora da linguagem e que remete a ela ou a ela se opõe, mas constitutivo da própria linguagem, em funcionamentos inconscientes para o sujeito do dizer. Não é ao silêncio em sua qualidade física a que nos referimos, mas ao silêncio como sentido, como matéria significante.¹⁶

Cumpre-nos, assim, observar que, se o silêncio é matéria significativa e se “impregna” as palavras de sentido, não há, portanto, como isolá-lo delas, bem como não existe a possibilidade de se recuperar o sentido do silêncio pela verbalização, visto que não se pode garantir o total sucesso da comunicação entre interlocutores durante o processo enunciativo, porque a língua não é somente para comunicação mas também está sujeita a falhas e a equívocos. Os interlocutores acreditam que controlam os sentidos de seu dizer em cada formulação, mas não se dão conta de que há repetição do que se diz e ao mesmo tempo todo dizer já se torna outro quando em outra situação interativa. Segundo Orlandi, a tentativa de decodificação do silêncio em palavras corresponde a uma relação parafrástica, ou seja, uma atividade de retomada de um enunciado anterior, produzindo um outro, mas mantendo com aquele uma relação de equivalência semântica. O processo de reformulação parafrástica não só dá conta de resolver problemas comunicativos, mas também assume funções como a ênfase e a orientação.

Orlandi afirma que, na observação, na leitura dos diversos processos discursivos, deve-se

[...] levar em conta a relação do que é dito em um discurso e o que é dito em outro, o que é dito de um modo e o que é dito de outro, procurando “escutar” a presença do não-dito no que é dito: presença produzida por uma ausência necessária.¹⁷

Para nosso contexto histórico-social, um homem em silêncio é um homem sem sentido. Dessa forma, a sociedade espera que se estejam produzindo signos visíveis (audíveis) o tempo todo: temos de estar emitindo sinais sonoros (dizíveis, visíveis),

¹⁶ *Ibidem*, p. 68.

¹⁷ *Idem*, Paráfrase e Polissemia; a fluidez nos limites do simbólico. RUA, Campinas, 4, 1998, p. 9-19. p. 10.

continuamente, desconsiderando-se o fato de que, quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o pensamento, a reflexão, a introspecção, etc.

O silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras. Ele (o silêncio) não é transparente e atua na passagem (des-vão) entre pensamento-palavra-e-coisa.

A autora menciona, ainda, a existência de uma “política do silêncio”, o silenciamento, levantando, aí, a questão de “tomar” a palavra, “tirar” a palavra, obrigar a dizer, fazer calar e é nessa dimensão política que o silêncio pode ser considerado tanto como parte da retórica da dominação (opressão), como sua contrapartida: a retórica do oprimido (a da resistência). Como exemplos disso, temos a relação entre brancos e negros, o discurso sobre a mulher e outros.

Essa política do silêncio difere do silêncio fundador pelo fato de a primeira produzir um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto a segunda forma não estabelece nenhuma divisão, significando em (por) si mesma.

Ainda sobre a política do silêncio, é necessário dizer que ela é subdividida em duas formas: o silêncio constitutivo e o silêncio local. O silêncio constitutivo é efeito do discurso que põe em funcionamento o conjunto do que é preciso não dizer para poder dizer: “se diz ‘x’ para não (deixar) dizer ‘y’”. O silêncio trabalha então os limites da formação discursiva, determinado pelos limites do dizer. O silêncio local corresponde à interdição do dizer, apresentando-se a censura como principal exemplo dessa forma de política. A censura seria uma produção do silêncio sob a forma fraca, isto é, uma estratégia política em relação à política dos sentidos: é a produção do interdito, do proibido:

[...] A censura estabelece um jogo de relações de força pelo qual ela configura de forma localizada, o que, do dizível, não deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala.

A relação com o “dizível” é, pois, modificada quando a censura intervém: não se trata mais do dizível sócio-historicamente definido pelas formações discursivas (o dizer possível): não se pode dizer o que foi proibido (o dizer devido) . Ou seja: não se pode dizer o que se pode dizer.¹⁸

¹⁸ *Idem*, 1992, p.79.

Assim o autor, ao dizer de novo, ao refazer o seu dizer, também produz deslocamentos nos sentidos do que diz. Quando essa mudança nos sentidos é intencional por parte do autor, ele recorre à reescrita, à rasura, instaurando uma forma de silêncio local, não mais o silêncio constitutivo que instala todo sentido. Esse silêncio local produz um recorte entre o que se disse e não se diz mais e o que se torna possível dizer. Uma forma de compreender esses deslocamentos é a análise do processo de construção da escrita, o que se mantém de uma escrita inicial e o que é rasurado para que se possa reescrever, num gesto derivado da censura ou escolha julgada mais adequada pelo próprio autor.

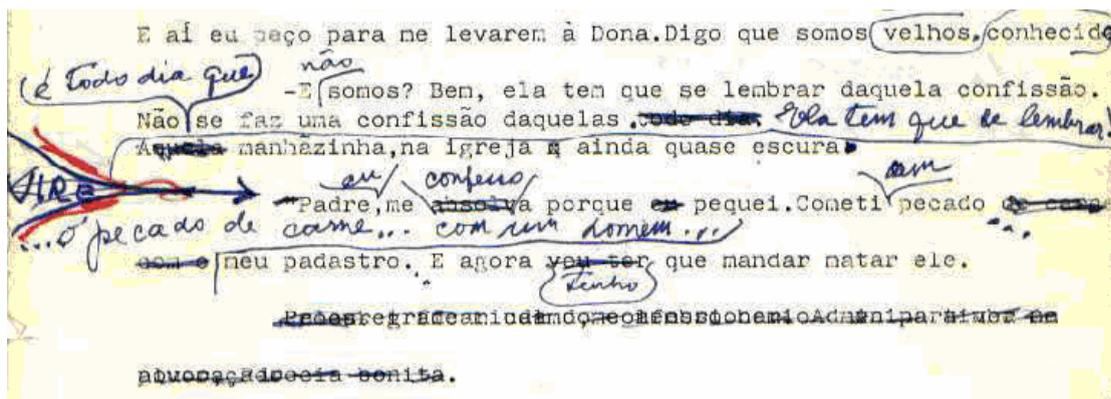
É neste último aspecto que a teoria proposta por Eni P. Orlandi pode ser cotejada com a teoria de Almuth Grésillon. Com um enfoque não excludente, mas diverso do que aquela propõe, a pesquisadora francesa lança um olhar sobre o manuscrito e estabelece o seu ponto de vista: a noção de silêncio como elemento determinante de sentido se firma pelo fato de que o silêncio se torna visível nas rasuras que se apresentam nos manuscritos, no apagamento das palavras. Se, no texto impresso, o silêncio é, de início, pura negatividade, no manuscrito, para Grésillon, ele se manifesta, torna-se visível, pois é colocado em cena todas as vezes que o escritor descarta um signo da língua sem que haja a sua substituição.

Para ela, nessa perspectiva, especificamente, o manuscrito “será examinado em sua dimensão não de excesso, mas de falta. Ele aparecerá como lugar de silêncio, de ausência, e este lugar será apresentado em sua materialidade própria: a da rasura que apaga, anula e condena o já escrito”.¹⁹

Nessa linha de análise, A. Grésillon apresenta duas materialidades complementares: a da rasura do manuscrito e a da censura. Em relação à primeira, o risco – que (en)cobre um significante – possui duas funções primordiais: uma, ligada ao percurso de criação do autor, a qual consiste em lembrar-lhe que uma anotação qualquer, sob a forma de rascunho, por exemplo, encontrou lugar na seqüência da escritura – fato recorrente nos manuscritos de Rachel de Queiroz – e neste emprego, o risco não teria como função anular; por outro lado, poderia ser considerado como a seguinte afirmação: “Sim, eu escrevi isso e mantenho”.

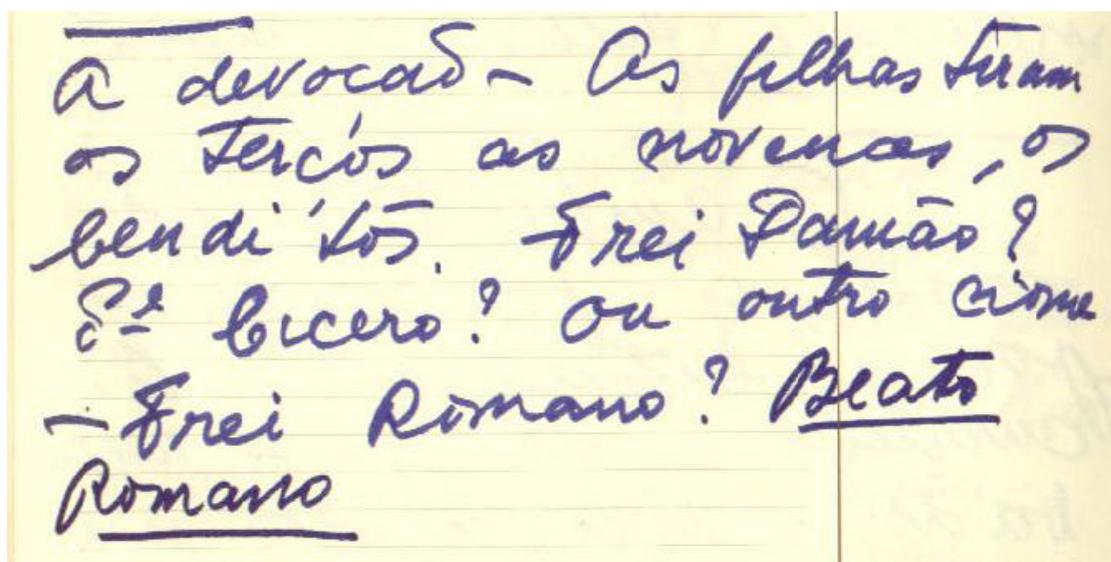
¹⁹ GRÉSILLON, *op. cit.*, p. 89. [Tradução livre]

Tomemos como exemplo as marcas não-lingüísticas, feitas com setas coloridas, em especial em vermelho e azul, que indicam os acréscimos inseridos por Rachel de Queiroz, mais freqüentemente por ocasião da redação do Manuscrito A. Em alguns casos, o sinal vem acompanhado do vocábulo “vire”, localizando o acréscimo no verso da página datilografada, como já se evidencia no fólio 001 do referido manuscrito:



Ms A, f. 001

Ou ainda, como podemos observar na página 07 da Agenda: em busca de um nome para a personagem que pudesse representar a consciência religiosa das demais e, por extensão, de toda a trama, ainda em gênese, Rachel de Queiroz vai listando possibilidades até que, pelo traço, em sublinha, assinala a opção que pretende definitiva.



Ag. p. 07

A outra função consiste em reduzir ao silêncio, em suprimir. Nesse caso, no dizer de Grésillon, o risco tem o poder de substituir, de “transferir a unidade riscada para outro lugar do texto”²⁰ e de apagar definitivamente. É este último aspecto que evidencia verdadeiramente o silêncio, visto que o texto impresso não mais apresentará qualquer vestígio da unidade escrita anteriormente, após sua supressão, não havendo a mínima possibilidade de saber o que quis anteriormente dizer o autor que, por motivos quaisquer, resolveu apagar o texto. A memória gráfica da rasura, entretanto, será guardada pelo manuscrito. Daí a afirmação da pesquisadora francesa de que “em oposição ao texto impresso, onde o silêncio é de início pura negatividade, o manuscrito exhibe o silêncio, coloca-o literalmente em cena a cada vez que o risco anula um signo escrito sem substituí-lo”.²¹

Deriva daí também a explicação para o fato de o silêncio do manuscrito ser audível. Ele o será exatamente porque, de início, foi visível. O silêncio visível do manuscrito obriga a decifrar o traço perdido, a restituir o que foi “apagado”. O risco feito pela caneta e gravado no manuscrito funciona como inscrição gráfica do mesmo tipo do alfabeto, pois este “significa” algo que foi retirado ou suprimido.

Na realidade, toda rasura é tida como negatividade, seja por renúncia deliberada, censura imposta, autocensura inconsciente, seja pelas três simultaneamente, mas não há como dizer que toda rasura é efeito da censura. Não existem realmente parâmetros para tal afirmativa, o que se constata é que algo faltará, o risco criará o silêncio e este pode ter uma ligação análoga com os mecanismos da censura.

Sem levar em conta os motivos pelos quais a escritora cearense suprimiu passagens e/ou episódios idealizados antes mesmo de os organizar num texto mais linear que os rascunhos – como os que teremos a oportunidade de observar ao tratarmos dos “Documentos Avulsos” –, parece-nos evidente que, já de antemão, a autocensura se estabelece no registro de personagens-tipo. Nas páginas 24 e 25 da Agenda, encontramos a seguinte inscrição:

Os maricas – (procurar outra | palavra) serão aceitos? tole - | rados?²²

²⁰ *Ibidem*, p. 90.

²¹ *Ibidem*.

²² Procedemos a uma transcrição diplomática deste e de outros fragmentos manuscritos, conforme esclarecemos na seção 3.1.

A expressão “maricas”, clara alusão aos homossexuais, soa-lhe inapropriada, logo é necessário que se busque um novo termo: “procurar outra palavra”, como ela mesma assinala. Numa sociedade patriarcal e, portanto, machista – pano de fundo para o desenvolvimento da narrativa – tolerar o homossexualismo, na visão da escritora, poderia ser extremamente embaraçoso. Por isso ela se questiona: “aceitos? tolerados?”. Não havendo como inserir esse “grupo” no contexto histórico-social, a melhor opção foi suprimi-lo. O homossexualismo, como mais uma temática, dentre outras abordadas no *Memorial*, morre antes mesmo de nascer, ou seja, em sua gênese. Assim como a metáfora da “gestação” se aplica ao processo de criação de uma determinada obra, por extensão, diremos que, nesse caso em particular, a idéia foi “abortada” pela artista que a gestava. A idéia – complementar às outras consignadas nos documentos de processo do *Memorial* – emerge da mente criadora, permite-se registrar em rascunho, mas sofre, de forma subliminar, o efeito da autocensura. Ausente no texto impresso, protegido pela/na memória documental dos manuscritos, a passagem “silenciada”, não só pela marca da rasura, mas também pelo simples ato da supressão, tornar-se-á visível somente por meio da leitura desses mesmos manuscritos.

Investigando o fenômeno da rasura nos manuscritos de Flaubert, seguindo uma abordagem psicanalítica, Philippe Willermart afirma que a rasura está intimamente ligada ao inconsciente do escritor, que, no processo de escritura, busca reconstituir o mundo real que o cerca e do qual participa ativa ou passivamente, dele destacando objetos que transforma em escritura.

Apesar de divergir parcialmente de Grésillon, o geneticista admite que, embora se constitua como um fenômeno simples e comum entre os que escrevem, a rasura assume “entre os escritores, no entanto, uma importância enorme, na maioria dos casos”²³:

A rasura adquire, assim, uma importância excepcional, porque constitui um dos momentos privilegiados do contato entre o escritor e esse mundo. Mundo vastíssimo, muito maior do que o texto publicado permite suspeitar, mas cuja vastidão o manuscrito deixa entrever. No entanto, são zonas desconhecidas que ultrapassam de longe o próprio manuscrito, os cadernos de anotações ou a correspondência do escritor.²⁴

²³ WILLEMART, *op. cit.*, p.99.

²⁴ *Ibidem*, p. 99-100

A rasura como ato mecânico e, muitas vezes, inconsciente, na visão psicanalítica proposta por Willemart, tem como função trazer à tona elementos apreendidos do/no mundo real e “guardados” na mente do escritor. “Rasurar não é, portanto, recalcar o inconsciente, mas, pelo contrário, deixá-lo desabrochar”.²⁵

Entendendo ser este o motivo que leva o investigador a lançar um novo olhar sobre o texto trazido a público, Cecília A. Salles esclarece que:

O efeito que a obra causa em seu receptor tem o poder de apagar ou, ao menos, não deixar todo esse processo de criação aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta, ou seja, de que a obra não tem memória. Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender esses percursos, independentemente da abordagem escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está muitas vezes localizada.

Ao mergulhar no universo do processo criador, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas.²⁶

Assim sendo, para melhor compreensão do que vimos expondo neste trabalho, apresentamos, no capítulo que se segue, a autora, bem como considerações acerca da obra literária, alvo de investigação na presente tese.

²⁵ *Ibidem*, p. 102.

²⁶ SALLES, *Op. cit.*, p. 23.

2 - A AUTORA E SUA OBRA

2.1 - RACHEL DE QUEIROZ

Em 4 de novembro de 2003, morre, no Rio de Janeiro, Rachel de Queiroz, primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras.

Não é esse o único traço de pioneirismo presente na biografia da escritora.

O Ceará de 1910, que a viu nascer num outro novembro, pertencia a um Nordeste economicamente estagnado, sofrido pela ação de secas terríveis, dos latifúndios e conseqüentes migrações. Fome, miséria, cangaço, misticismo revestiam a vida daquele povo oprimido que pouco sabia de que lado se posicionar.

Ao sul, Rio de Janeiro e São Paulo experimentavam o desenvolvimento que atraía, de forma incisiva, os retirantes nordestinos.

Rachel não nasceu em condições de pobreza – o pai, juiz de Direito em Quixadá, tornou-se promotor em Fortaleza e deixou o cargo para dedicar-se ao magistério. Tomou a filha como aluna, para ensiná-la a ler e a nadar, como também a lidar com os cavalos do sítio. A mãe, cujas origens remontavam a José de Alencar, foi orientadora de suas leituras, das quais decorreram as primeiras produções, que a ninguém mostrava.

Idas e vindas acompanhavam essa família: do Ceará para o Rio de Janeiro, forçados pela seca de 1915 que assolou sua propriedade; depois para Belém do Pará e, logo após, a volta para o Ceará.

Como as moças da época, terminou em 1925 seu Curso Normal, tornando-se professora em Quixadá, aos 15 anos de idade. A tradicional carreira cedeu lugar ao jornalismo, quando enviou uma carta ao jornal *O Ceará* em que ridicularizava o concurso

de “Rainha dos Estudantes” por ele patrocinado. A crítica motivou um convite para participar deste periódico como colaboradora em 1927.

Ironicamente, três anos depois, foi ela a eleita para o posto que criticara, mas a notícia da morte de João Pessoa interrompeu a coroação: a “rainha” lançou ao chão a coroa e correu para o jornal, dizendo: “sou repórter”.

O ano de 1930 foi palco de dissensões entre as oligarquias, de reflexos da crise econômica mundial e do fortalecimento dos movimentos operários e de militares de nível inferior. O Partido Comunista, fundado em 1922, e, neste mesmo ano, condenado à clandestinidade, dividia a intelectualidade brasileira com as idéias conservadoras do padrão europeu.

Afastada, por suspeita de uma grave doença pulmonar, do jornal, cuja página de literatura organizava e que publicava o folhetim de sua autoria, “História de um nome”, valeu-se desse repouso para escrever o primeiro romance, *O Quinze* (1930), cuja publicação foi financiada por seus pais.

O Quinze, de caráter regionalista, narrava vigorosamente a seca de 1915 por meio de diálogos simples, de linguagem dinâmica e fluente.

Enquanto a crítica cearense não lhe foi muito favorável, representantes da Semana de Arte Moderna, como Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Graça Aranha e outros escritores, como Múcio Leão e Agripino Grieco, cobriram-na de elogios. Rachel, então, publicou-o no Rio de Janeiro e em São Paulo. Carlos Heitor Cony, logo após a morte de Rachel, declarou, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, que "A literatura regional nasceu com Rachel de Queiroz sozinha, sem padrinhos, no sertão do Ceará".²⁷ Mário de Andrade fez publicar, em 14 de setembro de 1930, crítica ao livro, em que afirma:

[...] O livro dela se chama *O Quinze*, e ninguém se engane pelo prefácio sem sal nem açúcar, que promete pouco. O livro vem enriquecer muito a já feliz literatura das secas.[...]

Escreveu um prefácio e uma citação em verso, provavelmente dela pois não traz nome de outro autor. Prefácio e verso são literatice da gorda. [...] O que surpreende mais é justamente isso: tanta literatice inicial se sorveter de repente, e a moça vir saindo com um livro humano, uma seca de verdade, sem exagero,

²⁷ CONY, Carlos Heitor. In: MORRE Rachel de Queiroz. *O Estado de São Paulo*, [São Paulo], 4.11.2003, [página não informada no site], Disponível em <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>

sem sonoridade, uma seca seca, pura, detestável, medonha, em que o fantasma da morte e das maiores desgraças não voa mais que sobre a São Paulo dos desocupados. Rachel de Queiroz eleva a seca às suas proporções exatas. Nem mais, nem menos. É horroroso mas não é Miguel Anjo. É medonho mas não é Dante. É a seca.²⁸

Movida pelo envolvimento nas questões sociais e políticas, na busca pela igualdade de direitos da mulher e, principalmente, por um temperamento aguerrido, Rachel se tornou membro do Partido Comunista no Rio de Janeiro e, no ano seguinte, ajudou a fundá-lo em sua terra natal.

Em 1932, foi considerada “agitadora comunista” pela polícia pernambucana. Paralelamente ao autoritarismo do governo brasileiro, Rachel conheceu o autoritarismo do partido: com seu segundo romance pronto para ser editado – *João Miguel* –, foi impedida de fazê-lo porque o Partido Comunista não o aprovou – em certa passagem, um operário se torna um assassino – e, de acordo com as normas do partido, o livro depunha contra o operariado. A autora não se submeteu a tais injunções: rompeu com o partido, publicou seu livro no Rio de Janeiro e transferiu residência para São Paulo. Ali, aproximou-se de um grupo com tendências trotskistas.

De volta a Fortaleza, deu à luz sua filha, Clotilde, a quem o destino concedeu apenas dezoito meses de vida. Em 1935, transferiu-se para Maceió, onde conviveu com José Lins do Rego e Graciliano Ramos.

O Brasil vivia os confusos dias do Estado Novo de Getúlio Vargas. Rachel escreveu *Caminho de Pedras*, marco de literatura politicamente engajada e ideologicamente esquerdizante, publicando-o no Rio, pela José Olympio. E viu seus livros arderem em fogueira, em praça pública, junto aos de Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, em Salvador, Bahia. Foi presa em Fortaleza, permanecendo detida no Corpo de Bombeiros, por três meses, onde escreveu parte de seu novo romance, *As três Marias*.

No mesmo ano de 1939, voltou a morar no Rio de Janeiro e publicou *As três Marias*. Ali, abandonou o aspecto político e ressaltou o aspecto psicológico, dentro do social. Escreveu, no Rio, para os jornais *Correio da Manhã*, *O Jornal* e *Diário da Tarde*, até 1944. Entretanto, continuou escrevendo artigos para o jornal cearense *O Povo*, desde

²⁸ ANDRADE, Mário. 14 set. 1930. apud: MENDES, Marlene Gomes. *Edição crítica em uma perspectiva genética de As Três Marias de Rachel de Queiroz*. Niterói: Eduff, 1998, p. 29.

1928, até morrer. Conheceu, em 1940, o médico Oyama de Macedo, com quem viveu até a morte dele, em 1982.

Trotsky e Stalin haviam-se tornado opositores em 1923. Após acirrada perseguição, Trotsky foi expulso de seu país e, em 1940, assassinado no México por seu secretário e agente da polícia soviética, com um golpe de picareta na cabeça. Rachel afastou-se das posições esquerdistas ao saber que tudo havia ocorrido por ordem de Stalin.

Passou, na mesma década, de colaboradora da revista *O Cruzeiro* a cronista exclusiva deste periódico até 1975; para o qual escreveu, nos primeiros meses de 1950, os capítulos do folhetim *O Galo de Ouro*. A década de 50 viu Rachel receber duas premiações: o “Prêmio Saci”, destinado à melhor peça do ano, pela montagem de *Lampião*, concedido por *O Estado de São Paulo*, e o “Prêmio Machado de Assis”, conferido pela Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra.

Nova peça teatral, que recebeu dois prêmios, foi montada no Rio: *A beata Maria do Egito*, com a famosa atriz dos anos 50, Glauce Rocha, no papel principal.

Assumindo, em 1961, a Presidência da República, Jânio Quadros convidou Rachel para ocupar o Ministério da Educação, convite recusado, por querer “continuar sendo apenas jornalista”. Entretanto, aceitou do Presidente Castelo Branco a nomeação para Delegada do Brasil na ONU, junto à Comissão de Direitos do Homem, em 1966, e para membro do Conselho Federal de Cultura, de 1967 a 1985.

Durante o período em que atuou no Conselho Federal de Cultura, continuou produzindo novos textos, inclusive de literatura infanto-juvenil, como *O menino mágico* (1969) e *Cafute e Pena-de-prata* (1986); o romance *Dôra, Doralina*, de 1975, que foi adaptado para o cinema em 1981, com direção de Perry Salles.

Em 1977, consagrou-se “imortal” ao vencer Pontes de Miranda na eleição para a Academia Brasileira de Letras. Projetou-se internacionalmente, no Japão, na Alemanha, em Israel, com a tradução de seus livros. Recebeu prêmios dos governos brasileiro e português – da União Brasileira de Escritores, o “Juca Pato”, o “Prêmio Camões” e o “Prêmio Moinho Santista”.

Seus leitores receberam *Obra reunida* da José Olympio, com todas as publicações da chamada literatura adulta. Na televisão, pôde-se assistir, em 1980, à novela *As três*

Marias e, em 1994, à minissérie *Memorial de Maria Moura*, adaptação do romance, objeto desta trabalho, publicado em 1992, pela editora Siciliano.

A irmã, Maria Luiza, tornou-se sua colaboradora em *Tantos anos*, livro de memórias iniciado em 1995, e em *Não me deixes – suas histórias e sua cozinha*, publicados, respectivamente, em 1998 e 2000. “Não me deixes” é o nome que recebera a fazenda do Ceará. Ela pensou em todos os detalhes da fazenda, marcando-a de lembranças, de amigos, de fogão à lenha, de rede. Da rede que a viu morrer dormindo, no Rio de Janeiro, onde viveu a maior parte de sua vida. Para a irmã, estava bem, até a véspera, só não estava melhor porque não era o Ceará, mas era o Rio de Janeiro que a acolheu e que ela amou e respeitou, no prédio que levava o seu nome. Mas não era o Ceará.

As fortes e lutadoras mulheres, personagens de sua obra, não eram Rachel. Mas Rachel foi todas elas e acolheu a morte como uma aspiração, desde que fosse “uma boa morte”, como pedia em suas orações.

Em Rachel havia o Brasil – a mulher, o povo, o sonho brasileiro. E a trajetória: idas e vindas, controvérsias e lutas.

2.2 - O MEMORIAL DE MARIA MOURA

Publicado em 1992 pela Editora Siciliano, o romance *Memorial de Maria Moura* permaneceu semanas consecutivas como o mais vendido nas livrarias de todo o país e rendeu sete prêmios a Rachel de Queiroz. Em 1994, com apenas dois anos de vida, foi adaptado para minissérie de grande sucesso na televisão e traduzido para alemão, francês e inglês. Encontra-se, atualmente, na 16ª edição, publicada pela José Olympio.

Neste romance, Rachel de Queiroz deixa de lado o narrador externo, com seus olhos de observador não envolvido com a história – forma dos primeiros romances – substituindo-o pelo narrador personagem, que vem descrevendo suas experiências, mediadas, tal como em *As três Marias* (1939), pelo seu próprio ponto de vista. Com este recurso, a narrativa torna-se mais dinâmica e imediata, apresenta-se fortemente personalizada.

Ao chegar às livrarias em 1992, o livro chamou a atenção da crítica em geral e de especialistas em literatura. Em outubro do mesmo ano, Antonio Houaiss publica no *Jornal do Commercio* o “Discurso pronunciado na sessão de 3 de setembro de 1992 da Academia Brasileira de Letras, presidida pelo acadêmico Austregésilo de Athayde”, no qual, dentre outros cotejos, destaca a “mestria no domínio do vocabulário e da sintaxe da língua” aliada a “uma mestria psicológica que engrandece a natureza da criação”. Segundo Houaiss, neste romance Rachel

[...] encerra e realiza e consuma uma proposta não apenas verbal – e nesse caso de rara beleza e mestria – com um poderoso aparato de arqueologia verbal que Rachel de Queiroz sonda e busca e pesquisa e legitima dentro de nossa língua naqueles rincões ágrafos e que estaria evidentemente limitado a um vocabulário restrito, superada a restrição, entretanto, pela poderosa adequação verbal às estruturas culturais e sociais em causa – num universo em que a língua comum de cultura não acusava, ao tempo, mais de cem mil vocábulos, e a regional, mesmo em somatório, não iria além de seis mil palavras; e é aí que o milagre escritor se manifesta forte: Rachel consegue adequar cada situação mental de cada personagem a essa legitimação verbal arqueológica, dando, paralelamente, um viço quase inaugural não só às expressões dialógicas diretas, senão que, sobretudo, às mentadas nas passagens dos discursos indiretos aparentes.²⁹

O exemplar da 1ª edição do *Memorial*, presenteado por Rachel a Elsie Lessa, às vésperas de sua viagem a Portugal, motivou a crônica, enviada de Lisboa a *O Globo*, em novembro de 1992. No texto, Lessa destaca a riqueza lexical do romance, bem como a habilidade da escritora em lidar com um vocabulário tão “sertanejo”:

Sim, senhora, minha amiga Rachel, que maravilhosa contadora de história, agarra a gente, Sheherazade de fala mansa e envolvente, mostrando como pode ser rica, variada, mágica esta língua portuguesa que falamos mal e que se conservou pura e poderosa na boca daquela gente humilde do sertão, alheia à letra de forma. A colher-de-chá que a escritora dá aos dicionaristas (viva o Aurélio 1) que o jeito era ler o memorial de dicionário ao lado. Palavras reencontradas da minha infância paulista, mostrando que afinal tudo nos une mais que nos separa.³⁰

Por ocasião de uma visita de Rachel de Queiroz ao Instituto de Letras da UFF, a convite de Marlene Gomes Mendes, em dezembro do mesmo ano, para um debate sobre o *Memorial de Maria Moura*, Luís Filipe Ribeiro, em seu discurso de apresentação, analisa a

²⁹ HOUAISS, *loc. cit.*

³⁰ LESSA, Elsie. *Memorial de Maria Moura*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16.11.1992.

estrutura do texto³¹ e atribui a ele expressões como “obra madura”, “obra pensada”, por apresentar, dentre outros aspectos de grande valia, uma arquitetura narrativa polifônica, visto que cinco narradores se alternam ao longo dos 42 capítulos. Na ocasião, a autora, ouvindo a apreciação do professor Luís Filipe, afirmou ter sido essa a mais pertinente dentre as análises de que tivera conhecimento.

Desnecessário reproduzir aqui outros comentários a respeito do *Memorial*, visto que as críticas, de maneira muito particular, acabam se repetindo. Quando partem do plano da expressão para o plano do conteúdo, limitam-se a comentar o comportamento da personagem-título na então sociedade em que se ambienta a narrativa. No entanto, parece-nos que o ponto central das análises, em geral, se apóia na questão lingüística. Em sua maioria, os críticos se referem à linguagem empregada pela autora, à forma como compõe os enunciados, à destreza em dominar um vocabulário regional.

No *Memorial de Maria Moura*, em cada um dos quarenta e dois capítulos, o nome da personagem dá título ao capítulo por ela narrado, os quais vão se entremeando a partir do final do capítulo anterior, numa sucessão de lembranças rememoradas pelas vivências de cada uma delas. Destaca-se, sobremaneira, a forma como Rachel apresenta três histórias diferentes, mas intimamente ligadas, contadas por cinco narradores com cinco pontos de vista distintos. O fato de o *Memorial* ser contado a cinco vezes ajuda a reiterar os episódios narrados. Essa repetição tem o poder de tornar os eventos verossímeis e dar força ao relato. Um relato feito não apenas por uma, mas por várias vozes: narradores que se relacionam, de um modo ou de outro, com Maria Moura. Por isso, suas participações tornam-se fundamentais.

Dessa forma, alternam-se as histórias do Padre José Maria, o Beato Romano, em doze capítulos com as de Marialva, Tonho e Irineu, em mais dez capítulos. Os demais são relatos de Maria Moura, que, segundo Luís Filipe Ribeiro, “é a solista absoluta”, cuja “voz domina soberana”³², todo o contexto da narrativa.

Duas narrativas de destaque seguem paralelas à de Maria Moura: a de Marialva e a do Padre José Maria. Assim, num processo de transposição semântica, *Maria Moura*,

³¹ O discurso de Luis Filipe Ribeiro, apresentado no Instituto de Letras da UFF, foi publicado como artigo em 1999, pela Edicións Laiovento.

³² RIBEIRO, Luis, Filipe. Maria Moura, codinome Rachel de Queiroz. In: *Geometrias do imaginário*. Galiza: Edicións Laiovento - Vento do Sul, 1999, p. 52.

Maria/alva (= Marialva) e José *Maria* formam uma espécie de trilogia épica. A tessitura do *Memorial* é engendrada a partir do entrelaçamento das histórias dessas três personagens, como veremos a seguir.

2.2.1 - MARIA MOURA: DE SINHAZINHA A CANGACEIRA

A história se desenvolve tendo como pano de fundo uma sociedade patriarcal, que remonta às primeiras décadas de 1800, especialmente caracterizada no tocante à mulher, submetida ao homem por força de sua aparente inferioridade e incapacidade de governar-se.

Fazem-se conhecer, além da trajetória da sinhazinha que se transforma em uma cangaceira,³³ os amores de Marialva e Valentim, os conflitos pela posse das terras com os primos Irineu, Tonho e Firma e o envolvimento amoroso entre o padre e Bela. Outras relações concorrem para enriquecer a trama, fazendo surgir personagens secundárias, mas com destacado papel: Duarte, filho da ex-escrava Rubina, mas meio-irmão dos primos; João Rufo, antigo empregado do Limoeiro e padrinho de Maria Moura; e Cirino, seu grande amor.

A trama tem início com a narrativa do padre José Maria, o Beato Romano, quando, ao chegar à Casa Forte, passa a tecer alguns comentários quanto à recordação de uma confissão de Maria Moura, em tempos de sua juventude:

Bem, ela deve se lembrar da confissão. Não é todo dia que se faz uma confissão daquelas. Ela tem que se lembrar.

A manhãzinha na igreja, quase escura ainda. A moça ajoelhada, falando com voz rouca:

- Padre, eu me confesso porque pequei... Cometi um grande pecado... O pecado da carne... Com um homem... O meu padrasto! E o pior é que, agora, eu tenho que mandar matar ele... (p.7)³⁴

Maria Moura fala de dois pecados, o da carne, que cometera com o padrasto, e o que ainda pretende realizar, que é mandar matá-lo.

³³ Rachel de Queiroz faz consulta a Barbadinho Neto sobre a origem da palavra cangaço. Tratamos do assunto no capítulo 3.

³⁴ Todas as citações referentes a este romance foram retiradas da 12ª edição, de 2000; a partir daqui será registrado apenas o número da página da referida edição.

Ao ser acolhido vinte anos depois, o padre identifica naquela mulher mais velha os traços da moça que o procurara para confissão:

E então apareceu a Dona. Calçava botas de cano curto, trajava calças de homem, camisa de xadrez de manga arregaçada. O cabelo era aparado curto, junto ao ombro.

Alta e esguia, podia parecer um rapaz, visto de mais longe. A cara fina seria mais bonita não fosse o ar antipático, a boca sem sorriso.

Fiz um esforço para descobrir naquela criatura nova a jovem penitente zangada, de tantos anos atrás (p. 10).

O padre José Maria segue a avaliação de todos os momentos mais marcantes de sua vida, ligados a (ou desencadeados por), principalmente, sua paixão e todos os acontecimentos concorrentes. E Maria Moura, ao acolhê-lo, vai tecendo o seu “memorial”, desde a adolescência vivida com a mãe viúva até os fatos que a levaram a assumir a posição de liderança de um grupo de jagunços dispostos a arriscar a própria vida, proprietária de terras, riquezas, com homens sob seu comando.

E assim se vislumbra a vida das mulheres à época. Quando menina, a liberdade de domar a natureza junto aos moleques; moça, perde a liberdade e a possibilidade do contato direto com homens – restam-lhe tarefas domésticas, passeios na vila restritos às festas da igreja e o banho no açude longe do olhar masculino, curioso:

Restava ainda o banho no açude, tomado muito cedo, a água ainda morna. Mas banho só naquela hora, que os homens respeitam. Já sabem que não podem chegar no açude a ai de quem vá espiar. Por causa de banho de mulher já tem morrido muito rapaz adiantado, pela mão de um pai ou marido zeloso. (p. 62)

A mãe, viúva, passa a ter um envolvimento com Liberato, e os comentários, a censura, a rejeição social também a atingem. Mas o desejo de liberdade no seio daquela menina era cada dia mais forte do que todas as convenções da sociedade patriarcal, que a ligavam exclusivamente ao casamento e à vida doméstica.

O mundo acenava-lhe livre na voz dos cantadores que visitavam o Limoeiro:

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, embaixo do meu chapéu...”. Fiquei sonhando com aquela liberdade (p. 87).

Por meio das lembranças dela, o leitor apreende como a história acontecera. Após a morte da mãe, assassinada pelo padrasto, Maria Moura fica sozinha, vulnerável, carente, fisicamente atraída pelo padrasto, do qual se torna presa fácil, já que ele a seduz para se apropriar das terras.

Em seguida, Liberato confessa, por metáforas, o assassinato da mãe, ameaçando a filha, caso não lhe concedesse poderes de herdeiro das terras, invocando, para tanto, sua condição de menina – jovem e mulher. Foi esse o impulso de que Maria Moura necessitava para transformar-se e atacar o inimigo, planejando sua morte. Ela tinha apenas uma certeza: “tinha que atacar, antes que fosse tarde” (p. 24). Com uma astúcia espantosa para alguém tão jovem e despreparada, elege o empregado Jardimino para executar um bem traçado plano. Feito o trabalho, vendo-se forçada a livrar-se de Jardimino, mais uma vez arma um plano ardiloso e faz com que João Rufo, sem saber, livre-a de mais um problema.

Maria Moura logo é cercada pelos primos, que se aproveitam de tantas mortes para tentar reaver o direito pelas terras do Limoeiro e condená-la a casar-se com um deles, para “ficar tudo em família”. Negando-se aos apelos de Irineu e Tonho, que já tinham como seus o Limoeiro e a prima, e avessa a tudo que pudesse cercear sua liberdade, segue na conquista de sua posição. Busca as terras da Serra dos Padres, em conquista, como fora recomendado por seus antepassados – “herança do Avô e do Pai. Muita terra, boa de criação, de planta, de tudo” (p. 82).

Na Serra dos Padres, manda construir a Casa Forte e obtém, de todos, o respeito e o poder almejados. Verdadeiro chefe militar, habitante de um castelo ou fortaleza, arsenal de guerra e fábrica de pólvora, Maria Moura descreve com orgulho a Casa Forte, por ela planejada em detalhes, com base nas idéias do próprio pai. Até o “cubico”, cômodo disfarçado, de cuja chave não se separava.

Todo o poder não lhe concede, entretanto, a satisfação das carências femininas, da forma como fora criada: a mulher para o casamento, para um homem só; “toda mulher quer ter um homem seu” (p. 201). Surge, então, Duarte, o filho da ex-escrava e meio-irmão de seus primos. Duarte a ama; ela o deseja, apenas. “Olhei pra ele. Cada vez me agradava mais, até mesmo como homem. Nunca tinha andado perto de mim nenhum rapaz como aquele – na força do homem, bonito de cara –, alto, forte, calmo, bom de riso” (p. 299).

Não divide com ele nada mais que a cama, onde o domina. Ainda que desejasse um homem que a “exigisse”, que a cobiçasse, “como se [ela] fosse coisa dele”, sua personalidade e temperamento repelem qualquer forma de controle.

Quando Cirino chega à Casa Forte, fugindo de problemas nos quais havia se envolvido, Maria Moura se transforma, mais uma vez, mostrando-se sedutora e gentil para com ele, que, por sua vez, não se inferioriza, não se submete e a desafia. Ele, rico, bonito, acostumado a mandar, aguça-lhe a impressão do homem sonhado. Ele, também, mostra a habilidade de valorizá-la e de despertar sua vaidade. A ele Maria Moura não consegue resistir e até se sente dominada, em sua primeira noite de amor.

Mesmo tomada pela paixão, não se deixa cegar pelo fato de Cirino também ambicionar o poder. Oscila entre o entregar-lhe tudo, por amor, e a razão, que a leva a perceber toda a realidade dessa relação. Até que Cirino a trai. Uma traição que ultrapassa a mulher e desmoraliza a chefe da Casa Forte. Então, Maria Moura toma a pior das suas decisões, a mais difícil e dolorosa: encomenda a morte de Cirino – fato semelhante ao ocorrido com a rainha Elizabeth I que, por razões políticas, mandar assassinar o amante. Essa decisão fere-a de morte. Valentim, marido de sua prima Marialva, é o encarregado da função.

Todo o drama desse momento se expande no confronto dos sentimentos opostos que abrigava seu coração. Narrativa forte, com significativa carga emocional que permite descerrar as contradições psicológicas daquela mulher forte e decidida / fraca, apaixonada e infeliz. Todo o poder, afinal, não deu a Maria Moura a felicidade desejada – ela mesma o percebe. Para salvar-se de seu vazio interior, da morte aparente que a consumia, decide voltar a ser a mulher temida, que ordena assaltos, partindo, dessa vez, para uma empreitada bem mais arriscada que as anteriores. Advertida por Duarte, mesmo sabendo dos riscos, Maria Moura não hesita: “Se tiver que morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando aqui eu morro muito mais” (p. 482).

A mulher Maria Moura, a dona Moura, é sexualmente livre, liberta da culpa do “pecado original”. É a “abelha rainha”. Escolhe seu macho, rompendo com o modelo de mulher determinado pela sociedade. Rompe as amarras do subjugo masculino, da opressão do “outro”. Infere-se desse comportamento a aproximação etimológica entre seu sobrenome, Moura, e o Povo Moura, que, professando a fé islâmica, foge ao padrão católico ocidental, ou ainda, por extensão de sentido, moura, para os católicos, seria a

peessoa que, não tendo recebido o batismo, era considerada gentia; pagã, infiel. Mas seu discurso e seu comportamento reproduzem o discurso e o comportamento do outro. Travestida de homem, tem comportamento de homem, junto aos homens que comanda, pois na sociedade de então, essa é a única maneira capaz de legitimar o discurso masculino que reproduz. Maria Moura instaura o conflito entre o masculino e o feminino. A sua figura andrógina, tal qual a de Diadorim, em *Grande sertão: veredas*, encarna o dual: a força masculina, necessária à liderança do bando; e a aparente fragilidade feminina, que conduz ao leito o homem, objeto de desejo. Despe a roupa de couro e veste a camisola, preparando-se para o sexo, mesmo quando este se assemelha ao de uma fêmea no cio.

Rachel opõe a personagem Maria Moura, a moura, a “azeitonada”, à personagem Marialva, Maria “alva”, branca. O branco, símbolo de pureza, se faz representar por Marialva, cujo comportamento estabelece um contraste com o de Maria Moura.

2.2.2 - MARIALVA: A SUBMISSÃO FEMININA

A participação de Marialva no romance é importante, porque, apesar de participar de um episódio secundário, ela é o avesso de Maria Moura.

Marialva é a jovem ingênua, submissa, que se casa virgem, por amor. Ela é a voz da sociedade colonial, a reprodução do discurso vigente. O comportamento que, de certa forma, era o desejado de (senão imposto a) toda jovem “de família” numa sociedade patriarcal.

Em contraposição a Maria Moura, Marialva assume sua condição de mulher submissa à vontade masculina. Com a ausência da figura paterna, deixa-se oprimir pelos irmãos Irineu e Tonho. Casado com Firma, Tonho delega à esposa o papel de guardiã da virtude da irmã donzela, já que Firma, pelo casamento, assume o comando da casa. Alegoria de uma sociedade colonial e escravocrata, o sítio das “Marias Pretas” conta, ainda, com a presença de Rubina, escrava alforriada, e Duarte, filho dela com o falecido proprietário, pai dos três irmãos.

É graças ao afeto e à confiança de Rubina e Duarte que a donzela Marialva pode romper com os laços de uma família que a tratava como prisioneira e seguir caminho ao

lado de Valentim. Na realidade, a preocupação da família é de que a jovem se case e seu marido exija a partilha dos bens. Lamenta-se, então, Marialva com manifesta ingenuidade: “Eles todos saem, só eu fico, neste degredo. Trancada neste sítio velho, estas Marias Pretas dos meus pecados, este buraco do cão. Que foi que fiz para me trazerem presa?” (p.70).

A chegada de Valentim traz esperança ao coração desanimado da jovem. À semelhança do “príncipe encantado” – montado numa burra mansa, empunhando o arco de uma rabeça tal qual uma espada – o cavaleiro de olhos verdes, além dos trocados que leva de esmola para pagamento de uma promessa feita pela mãe ao Senhor do Bonfim, arrebatou o coração de Marialva.

Auxiliados pela ex-escrava e seu filho, Marialva e Valentim fogem e se casam. As convenções sociais se restabelecem com o casamento: o sexo é legitimado pelas leis do sagrado matrimônio – com direito a padrinho e madrinha, ao contrário do que ocorre com Maria Moura:

Duarte tinha feito uma exigência: Valentim devia ir direto me depositar na casa de um amigo dele [...]. Não queria que eu ficasse na boca do povo, tinha que se fazer tudo pelas regras.

[...] Fui me casar com o vestido cor-de-rosa, o melhor que eu tinha. Duarte me serviu de padrinho, a dona da casa de madrinha.

Acho que eu estava meio tonta, durante todo o casamento. Não me lembro de nada do que o padre disse no sermão; teve um momento em que eu chorei. Valentim, muito sério, apertava tanto a minha mão que até doía; e até trazia uma aliança para botar no dedo, se lembrou de tudo.

[...] Naquele primeiro dia andamos umas seis léguas, mal parando para dar de beber ao cavalo. E para comer [...] Afinal demos com um povoado.

Logo nas primeiras casas Valentim indagou se não havia por ali quem desse pensão a viajante; nos indicaram a casa de uma viúva que alugava quarto por noite.

Eu caí na cama meio morta, sem nem ao menos tirar a roupa. Valentim foi primeiro cuidar do cavalo, dar-lhe banho e comida. Caiu na cama ao meu lado, tombando de fadiga também.

Mas, pela madrugada, me acordou.

Eu pensava que já sabia tudo do que se passa entre homem e mulher. Mas não sabia era de nada. Meu Deus! (p. 139-140)

Valentim é tocador de rabeça, trapezista, e, mais tarde, atirador de facas; ela, ajudante de mágico, torna-se alvo vivo para o marido. Passam a integrar, junto com os pais e o tio dele, que morre durante uma apresentação, a família de saltimbancos. A forma como Marialva se entrega à vida errante dos espetáculos mambembes da família do

marido, casando e tomando parte dos espetáculos, demonstra, mais uma vez, um tipo de personalidade feminina diverso do de Maria Moura.

Marialva, três anos depois, descobre-se grávida após desmaiar durante um ensaio. “Então uma coisa importante como ter um filho começa de maneira tão idiota – se desmaiando?” (p. 285). Ela sente falta do conforto de uma casa normal, com segurança, mas, resignada, segue caminho ao lado do marido sem se queixar de coisa alguma.

Começam as dificuldades: seu Tônico, o sogro, entrega-se à bebida, após a morte do cunhado, para desespero de Valentim e da mãe, Dona Aldenora. Para o sustento da família, Valentim passa a executar pequenos serviços: “ele era meio sapateiro, meio alfaiate, meio seleiro; tinha um pouco de todas as artes e ganhava assim um adjutório, apesar do paradeiro” (p. 287).

Nasce o filho, a quem o casal, a pedido de Marialva, dá o nome de Alexandre, “para se chamar de Xandó (p. 287), como Pai”. Entregue também ao alcoolismo, a sogra morre tempos depois. Desiludido, seu Tônico desiste de acompanhar o casal e “junta-se” a uma viúva na localidade em que Valentim, tocando rabeca, consegue, por intermédio do padre local, hospedagem e “uma panela com a janta” (p. 289).

Seguem caminho, buscando sustento com trabalho honesto. Por intermédio de um grupo de tropeiros, Marialva envia carta a Duarte que, a essa altura, já vivia em companhia de Maria Moura na Casa Forte. Conta ao irmão o nascimento do filho e as agruras por que passara. “Dizia que a vida andava difícil, principalmente por causa da criança. Valentim não gostava de queixas, mas deixou que eu [ela] abrisse o coração” (p. 291).

Indo ao encontro da irmã, é Duarte, mais uma vez, quem os conduz, nesse momento, à fortaleza de Maria Moura. Lá, sob a proteção da prima, Marialva e Valentim reencontram a ex-escrava Rubina e passam a viver com tranquilidade na casa construída por ordem de Maria Moura. Marialva a convida para ser madrinha do bebê e esta aceita. Seu filho acaba se tornando o herdeiro de Maria Moura ante as condições impostas a Valentim – matar Cirino – sem que Marialva de nada desconfiasse. Vive, enfim, uma vida de quase completa alienação em relação ao que se passa ao seu redor naquele ambiente.

2.2.3 - PADRE, AMANTE, ASSASSINO, FUGITIVO... BEATO ROMANO

Complementando essa trilogia narrativa, a história do padre – uma verdadeira epopéia, no dizer de Rachel de Queiroz em suas anotações – vem reforçar e destacar algumas das temáticas apontadas nos episódios alusivos às duas personagens femininas já referenciadas. Sua trajetória é bastante conturbada e repleta de contradições.

O único capítulo intitulado “O padre” é o primeiro. Com a narração do Padre a trama se inicia, entretanto, a história do Padre/Beato tem início bem antes de sua chegada à casa de Maria Moura, na Serra dos Padres.

Fora há muito tempo, quando ainda vigário e Maria Moura ainda sinhazinha no Limoeiro. Nesse ponto, começa a narrativa de sua caminhada, entremeando, nos doze capítulos que levam seu nome, fatos e reflexões, culpa, medo, fugas e serviços – ao próximo e à própria sobrevivência.

O Padre conheceu Moura em confissão, pouco antes de ter ela mandado assassinar o padrasto. As profundas marcas de sua formação eclesial mostram-se com frequência quando se depara com o próximo ou quando se depara com Deus, nos momentos ritualísticos a que se dedica, acentuando o sentimento de culpa: “Como é que um pecador pode absolver os pecados de outro pecador?” (p. 8).

Chega à casa de Maria Moura, analisa sua nova aparência, temendo ser reconhecido. Descreve o lugar, a seus olhos um quartel. Só havia uma maneira de chegar à dona e ele consegue convencer os homens a levá-lo até ela:

– Quero falar com a Dona Moura.
 Os homens me olharam, o ruivo riu-se:
 – Ficou maluco? Quem é vocemecê?
 – Quero falar com ela. Só digo a ela.
 Os homens se puseram atrás de mim e um deles me tocou no ombro, meio bruto, com a coronha da arma.
 – Vamos. E é marche-marche. Se não quiser que a gente lhe quebre de pau.
 [...]
 – Quem é o senhor? Tem negócio comigo?
 – Eu realmente disse que desejo falar com a senhora. Mas peço um particular.” (p. 10).

Ao revelar a Maria Moura que ainda se recordava de sua confissão, dá-se um verdadeiro embate entre a firmeza dos propósitos sacramentais e o hábito de negociar vantagens:

– Queria saber se a senhora se recorda de uma confissão. Faz tempo, se lembra? “Padre, eu cometi o pecado da carne com o meu padrasto. E agora vou mandar matar ele...” [...]

– Sei que se lembra. A senhora devia ser muito mocinha, mas sei que se lembra. O assunto era sério demais. E, sobretudo, porque logo depois mataram o homem – Luís Liberato. [...]

– É verdade, mataram. E vocemecê não será o padre que me arrancou o nome do homem? Bonito segredo de confissão!

– O segredo foi guardado. Desta boca não saiu uma palavra, a senhora há de saber disso muito bem. [...] Parece que nem mesmo o matador falou. [...]

– O matador também morreu logo depois. Era mais seguro. [...]

– E o senhor? Também está com vontade de morrer? (p. 11-12)

E mais adiante, pede proteção:

– [...] Eu não vim aqui ameaçar ninguém; pelo contrário, vim pedir proteção. [...]

– Sua casa, sua confiança, sua ajuda. Antigamente se chamava isso “direito de asilo”. Pois eu vim lhe pedir asilo. Não sou mais padre, há anos. Larguei a batina. Também fiz uma morte, ando fugido já faz muito tempo.

– O seu segredo pelo meu? (p. 12)

A partir do encontro com Maria Moura, o padre se transforma em beato. E que nome dar a esse beato? Por sugestão dele, algum que homenageasse a Igreja, porquanto, em seu íntimo, era a Igreja seu porto seguro, sua proteção, o útero materno que verdadeiramente o pariu. José Maria resolve unir em um mesmo nome a figura do beato, guia religioso do catolicismo popular, e uma homenagem à Igreja Católica Apostólica Romana, a responsável por sua formação espiritual. Passa, então, a chamar-se Beato Romano, um nome que, por si só, representa uma dualidade entre o popular (Beato) e o oficial (Romano), duas vertentes com as quais o Padre/Beato tem contato e cujas contradições o afe tam.

A vinculação do Padre com a ordem religiosa é repleta de transgressões e adaptações. De acordo com as lições do seminário, José Maria teria de abafar de qualquer modo os desejos sexuais, pois a doutrina católica assim o exigia. Mas como fazê-lo se a

tentação do pecado da carne o assaltava em Vargem da Cruz, na figura das mulheres que buscam o confessor e “esmiúçam os pecados mais íntimos no deleite de os contar e os compartilhar com o padre confessor [...] E o pior é que gostei... e de noite, ainda sonho com ele” (p. 102).

Sexo e morte, sexo e honra, honra e morte. A trilogia acompanha-lhe os pensamentos, as lembranças, a sua história pessoal de culpa.

A tentação vinha-lhe especialmente daquela mulher casada, cujo marido se encontrava distante havia algum tempo e, sentada na primeira fila, dado o costume de se hierarquizarem as filas da igreja pela riqueza possuída, assistia à missa, quase sempre sozinha, raramente acompanhada pelo filho ou pela ama. Então, mais do que frequentar a igreja amiúde, passou a fazê-lo, também, no confessor: “O coração me batia, o suor me porejava na testa, ao perceber que ela se ajoelhava, se benzia, começando: ‘Padre, perdoai-me porque eu pequei’ [...]” (p.103).

A partir desse intróito, comum nas confissões, ia desfiando seu pecado e fazendo-lhe as declarações desse amor proibido: “Padre, eu amo e desejo um homem que não é meu marido, um homem que é pecado mortal eu amar... Ele nem olha para mim, se esconde atrás dessas grades...” (p. 103).

Dona Bela nem imaginava o tormento daquela alma, invocando santos e santos para afastarem dele o demônio. Entre as duas prisões, a do casamento e a do sacerdócio – o desejo carnal, o amor proibido:

Nessa teima surda e latejante, ela provocando e eu ainda resistindo, o que nos valeu é que eu não ia à casa dela e ela não tinha como vir à minha casa. Ela só podia me procurar na igreja, que era meu castelo sagrado, a minha trincheira (p. 104).

A conjunção carnal não tarda a acontecer. José Maria sucumbe à tentação da carne e se deixa cair nos braços da amada:

Eu estava semidespido na rede, voltei-me procurando um lençol para me cobrir o corpo – e quando vi ela estava nos meus braços ou eu nos seus braços – que sei? Era a vida e era a morte, era o abismo, a perdição. A mulher, o perfume, o corpo macio. A paixão, meu Deus. A paixão. Senti que ia morrer e não me importava de morrer. Devemos ter caído os dois na minha dura cama de padre. Nela morreremos juntos, os dois (p. 155).

Após a primeira noite de amor vieram outras, todas envolvidas por um clima de sonho: Bela invade o quarto do padre no meio da noite e realiza os desejos sexuais de ambos para, em seguida, desaparecer, tal qual uma miragem. Os encontros se seguem, dia após dia, uma semana inteira. “E o meu corpo e o meu coração a esperavam” (p. 155). Ao mesmo tempo em que se deleita, o padre condena-se pela fraqueza da carne. Isso não podia perdurar. O envolvimento com Bela e suas conseqüências afastam-no da Igreja, fazendo com que ele se sinta desamparado como um recém-nascido.

Bela engravida e, com o marido fora, refugia-se na Fazenda Atalaia até que a criança nasça e possa ser entregue a uma parenta sem filhos. Simão, marido da empregada Iria, permanece na vila e torna-se o intermediário entre os dois.

O prenúncio da desgraça vem da boca de Simão que, esbaforido, anuncia a chegada de Anacleto, o marido, e sua imediata partida para a Fazenda Atalaia, em busca da “sinhá” Bela. Num ato desesperado, o padre sai também “no rastro do outro, a besta-fera” (p. 165). Não sem antes rezar e pedir aos santos e a Nossa Senhora a proteção – para a mulher e para o inocente que ainda iria nascer.

Ao chegar, depara-se com a escrava, que, chorando, tenta impedi-lo de ver a cena: a mulher amada, morta, na cama e, ajoelhado, o marido, que parece estar morto. Ao ver o padre, Anacleto ergue-se e atira-se sobre ele, atacando-o com a mesma faca com que assassinara a mulher. O padre se defende e, acidentalmente, mata Anacleto.

Despojado de todas as posses e da posição social que ocupava, José Maria tem de buscar um novo sentido para sua vida. Começam, a partir daí, as peripécias do padre José Maria, agora um fugitivo. Tentando esconder a identidade de padre, ocultando seu passado, peregrina por diversos povoados, desempenhando muitas profissões. A Fazenda dos Nogueira é o primeiro lugar onde se refugia. Torna-se preceptor dos meninos e permanece na fazenda até ser reconhecido por um mascate.

Fugindo, chega a Bom Jesus das Almas e lá fica por um ano e meio, hospedado numa pensão – a casa da Preta Forra – de propriedade de Siá Mena. Tem um novo ofício: lê e escreve cartas para quem precisar. No entanto, logo é reconhecido pelo compadre Julião e, depois de escrever a carta que este lhe encomendara, vê-se obrigado a fugir outra vez.

O padre parte de Bom Jesus das Almas para um povoado chamado Bruxa – “ou ‘as Bruxa’, como eles dizem” (p. 277). No povoado, seu primeiro contato foi com um grupo de crianças, das quais se torna professor. O padre permanece nas “Bruxa” por cerca de dois anos e consegue alfabetizar algumas crianças. Insatisfeito, deseja fazer uma viagem, voltar a Vargem da Cruz. Traçado o roteiro, segue das Bruxa para Bom Jesus e de lá o caminho direto para a Fazenda Atalaia, onde reencontra Iria e toma conhecimento dos acontecimentos da Vargem da Cruz, entre eles, o incêndio do Limoeiro.

Neste ponto, o fluxo narrativo acompanha a linha do tempo. Concluído o *flash back*, o discurso do Padre José Maria segue paralelo ao de Maria Moura. Na Casa Forte, sob a proteção de Maria, assume, definitivamente, sua nova condição, buscando, incessantemente, paz de espírito. Ali, encontra seu verdadeiro lar, integrado à natureza e a uma sociedade marginal, como ele: “De certa maneira singular me achava mais em casa do que em qualquer outro lugar, em minha vida; – seria pela perda total de todos os compromissos, pela perda de tudo, até da minha própria identidade?” (p. 361).

Assim pensava o Padre na Casa Forte. Vestido de beato, calçado com “apragatas” de couro cru, o Beato Romano abençoa um e outro. Sua vida na Casa Forte segue sem grandes problemas. O Beato transforma-se num referencial de fé e de religiosidade. Ele revigora uma forma de pregação abandonada pelo catolicismo oficial, cujo exemplo maior é Jesus Cristo, com suas parábolas. Porém, Beato Romano não cria as histórias que narra. Ele se utiliza daquelas presentes na Bíblia para catequizar os cabras. Por meio dessas narrativas, o Beato conquista os cabras da Casa Forte, sendo muito ouvido por eles. Dessa forma, ele tenta uma reconciliação com Deus por meio da vivência da fé humilde.

No último capítulo da história, o Beato Romano compara a nova vida à outra, quando ainda era padre. Lembra-se das beatas e de suas confissões – o lúbrico, o rancoroso, as rivalidades, tudo despejado sobre ele.

Sim, a Casa Forte é um covil de bandidos – às claras. Todos os erros justificados num código próprio, numa série de subterfúgios. Até ele, o Beato, usando deste subterfúgio, consegue para si uma clausura e pode exercer seu sacerdócio.

José Maria encerra sua trajetória – e a do próprio catolicismo que havia revigorado – acompanhando seus fiéis na mais temida batalha, colocando-se a serviço das pessoas que o abrigavam, não por gratidão, mas por reconhecimento. Dessa forma, manifesta, mais

uma vez, uma contradição: a dialética entre a liberdade e a prisão, a liberdade do catolicismo popular e a prisão do catolicismo oficial.

É no último capítulo, narrado por Maria Moura, que a saga do padre termina. Trata-se do momento em que as duas narrativas efetivamente se encontram. O padre inicia a estrutura narrativa (a fábula) e Maria Moura a conclui. E, assim como Maria Moura, o padre não encerra sua trajetória com o desfecho da história. Lança-se numa aventura suicida, acompanhando Maria Moura e seus cabras.

A personagem Beato Romano é uma das poucas do gênero masculino que tem voz nos romances de Rachel de Queiroz, confirmando a acusação de Mário de Andrade, à época do lançamento de *As três Marias*, de que a escritora

[...] se vinga do eterno masculino, lhe penetrando pouco ou mal a incapacidade de grandeza. [...] Talvez só haja um homem bem homem no livro [...] Mas desse a escritora só nos mostra um braço!... São homens fortemente incapazes, figuras de... vingança, entre mulheres nítidas. Em compensação, estas vivem com riqueza esplêndida, todas descritas com uma segurança de análise, uma firmeza de tons, uma profundidade de observação verdadeiramente notáveis.³⁵

Observando a diferença do tratamento dado aos gêneros pela escritora, pode-se concordar com Mário de Andrade: ele realmente soube entender o propósito de Rachel.

2.2.4. O MEMORIAL DE MARIA MOURA: ENTRE O ROMANCE E A NOVELA

Traçando uma evolução da caracterização das personagens ao longo do tempo, em especial no período compreendido entre o século XVIII e o começo do século XX, Anatol Rosenfeld explica que:

[...] a marcha do romance moderno [...] foi no 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

³⁵ ANDRADE, Mário de. "As três Marias" In: _____. *O empalhador de passarinho*. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins/INL-MEC, 1972. p. 117.

complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e mistério.³⁶

A partir dessa afirmação de Rosenfeld, podemos constatar que ao primeiro grupo pertencem as personagens Maria Moura e Marialva. Esta, extremamente linear em seu comportamento, do princípio ao fim da narrativa; aquela, por mais que suas atitudes causem certo impacto, não poderíamos esperar outra senão a decisão tomada em relação à traição de Cirino – “era ou ele ou eu” – diria Maria Moura, expressão antevista como índice das atitudes e dos acontecimentos ligados à personagem título, ao longo do texto.

Em contrapartida, o padre/beato exemplifica o segundo grupo. Mesmo que seu relacionamento adúltero com Bela não causasse estranheza, considerando o ofício que desempenha, o assassinato de Anacleto, marido da amante – em legítima defesa da própria vida –, a fuga e os disfarces que adota ao longo de sua jornada até chegar à casa de Moura seriam elementos suficientes para comprovar a complexidade dessa personagem. O apego à religião é o que lhe atribui integridade e coerência interna, mas é em nome dessa mesma religiosidade que a personagem surpreende o leitor – e por que não a própria escritora? – no final da narrativa, ao lançar-se, junto com a personagem título, numa talvez derradeira empreitada de risco idealizada por Maria Moura. Confessa-nos esta: “O Beato sempre achava um jeito de me pegar de surpresa” (p. 481).

Tanto o Beato Romano como Marialva são personagens secundárias que se encarregam, de certa forma, de também contar ao leitor trechos das histórias que fazem parte do Memorial. Embora tenham ligações com acontecimentos relacionados à vida de Maria Moura, trilharão caminhos próprios até certa altura do romance, quando, então, passam a integrar a vida comunitária naquela espécie de fortaleza, a Casa Forte construída na Serra dos Padres.

Nesse caso, embora não seja o objetivo central de nosso trabalho levantar propriamente uma discussão sobre o correto enquadramento do *Memorial de Maria Moura* numa determinada categoria, não poderíamos nos furtar à observação, também, de que alguns dos principais aspectos alusivos à estrutura da obra apontam para uma investigação mais aprofundada. Convém destacar que a estrutura dessa narrativa, que se caracteriza por uma sucessão linear (e não necessariamente finita) de ações – algumas das quais se

³⁶ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 60.

aproximam e se distanciam das ligadas à personagem-título – aponta para um possível enquadramento da obra na categoria “novela”. Conforme nos ensina Massaud Moisés em seu livro *A criação literária*³⁷, seria essa forma narrativa intermediária ao conto e ao romance, marcada, dentre outros aspectos, pela sucessividade de ações:

A novela é essencialmente multívoca, polivalente. Constitui-se numa série de unidades ou células dramáticas ligadas entre si. Portanto, a primeira característica estrutural da novela é sua pluralidade dramática. Cada unidade tem fim em si própria, o que quer dizer que apresenta começo, meio e fim.³⁸

Isso a faz assemelhar-se a uma seqüência de contos, tal qual acontece no *Memorial*, como no caso dos episódios do “Limoeiro”, do “envolvimento amoroso entre o padre e Bela em Várzea da Cruz”, ou do episódio referente à “passagem do padre/andarilho pela comunidade denominada ‘as Bruxa’”. Assim, continua Moisés,

[...] as unidades dramáticas são colocadas em ordem sucessiva, uma após outra, em fila indiana, interminavelmente. Entretanto, como se viu, não se trata de uma sucessividade rigorosa, pois as partes não formam compartimentos estanques³⁹.

E Rachel de Queiroz assume atitude análoga à dos novelistas:

não esgota o conteúdo de uma unidade para depois realizar o mesmo com as seguintes. Via de regra, no fim dum episódio, o ficcionista [assim ela o faz] procura deixar qualquer semente de drama ou de mistério para manter vivo o interesse do leitor”.⁴⁰

É, ainda, o próprio Moisés, em co-autoria com José Paulo Paes, que, no verbete “novela”, afirma:

A ficção nordestina (dum Jorge Amado, dum José Lins do Rego, dum Graciliano Ramos, dum Rachel de Queiroz entre outros) exhibe estrutura característica de novela, inclusive em certos condimentos épicos, líricos ou picarescos.⁴¹

³⁷ MOISÉS, Massaud. *A criação literária* 6 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

³⁸ *Ibidem.*, p. 160.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ MOISÉS, Massaud, PAES, José Paulo. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 179.

As considerações que fizemos aqui não pretendem diminuir o inegável valor da obra que veio a público. Muito menos entendemos ser a novela um gênero de valor inferior ao do romance. Ao contrário, nossa proposta é sugerir aos futuros estudiosos uma releitura do *Memorial de Maria Moura*, levando em conta sua estrutura narrativa, a partir dos elementos pontuados, a fim de buscar classificá-lo numa categoria diferente daquela em que foi enquadrado.

3 - ESTABELECIMENTO DO PROTOTEXTO

Todo escritor planeja, esboça, rascunha, emenda, escolhe, reformula em maior ou menor grau, visando sempre ao aprimoramento da construção literária e à expressão de sua coerência.

Telê Ancona Lopes⁴²

As diversas pesquisas em arquivos de escritores, de que se tem notícia – em se tratando especificamente de textos literários, como já salientamos anteriormente –, demonstram que o processo de criação corresponde a uma incansável luta travada pelo artista na busca incessante pelo texto ideal. O resultado do labor artístico deveria ser, também, o resultado da busca pelo prazer estético. Percebemos que nem sempre o artista se dá por satisfeito, visto haver um grande número de escritores que, mesmo depois de terem a obra publicada, retornam ao texto e nele operam um sem-número de alterações. Para ficar num único exemplo, relembremos aqui a edição crítica de *Martim Cererê*⁴³. As variantes registradas nessa edição atestam que Cassiano Ricardo alterava com regularidade seus poemas, muitas vezes suprimindo ou acrescentando passagens inteiras à obra em algumas edições dada como “definitiva”, transformando-a, sim, *definitivamente*, em uma outra.

Percebemos, ainda, que, antes mesmo de encaminhar seus originais ao editor – em se tratando, mais especificamente, de uma obra literária, o artista, além de escritor, é também leitor do próprio texto e, portanto, o ato de se reler faz dele mesmo seu próprio crítico. Assim, ele censura, rasura – faz acréscimos ou supressões –, altera de tal forma o material que tem em mãos, que acaba por dar origem a diversas versões, ou lições, da obra em criação. Por outro lado, notamos que os artistas, de um modo geral, esboçam planos de

⁴² LOPEZ, *op. cit.*, p.147.

⁴³ RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*: (O Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis). Edição crítica por Marlene Gomes Mendes et al. Rio de Janeiro; Brasília: Antares, INL, 1987.

trabalho, rascunham, pesquisam, enfim, armazenam um diversificado material prévio, nem sempre utilizado em sua totalidade. O que se quer, na verdade, é conferir materialidade à idéia, registrar os lampejos da imaginação. As cadernetas, pedaços de papel, agendas, em primeira instância, assinalam a captura da inspiração, ou seja, aquilo que o gênio criador vai desordenadamente originando. Configura-se aí a primeira etapa do processo de criação.

Debruçando-se sobre esse arsenal informativo, é necessário que o pesquisador da gênese estabeleça o prototexto – *l'avant-texte* – da obra investigada como base de seu método de trabalho. O termo, cunhado por Jean Bellemin-Noël, é entendido como “uma certa reconstituição do que precedeu um texto, estabelecido por um crítico com a ajuda de um método específico, para fazer o objeto de uma leitura em continuidade com o dado definitivo”⁴⁴. Todo esse acervo corresponde aos testemunhos documentais da gênese de uma obra. Com o avanço dos estudos de gênese, os pesquisadores perceberam que outros documentos, além dos produzidos pelo artista, contribuem, também, para esclarecer certos procedimentos no fazer de uma determinada obra, o que levou Cecília Salles a classificar todo esse material como *documentos de processo*.

3.1 - EXPEDIENTES DE TRABALHO

Para fins de transcrição dos trechos dos manuscritos citados nesta tese, decidimos adotar os seguintes critérios:

- a) procedemos a transcrições diplomáticas dos manuscritos citados, o que atribui maior fidedignidade aos fragmentos transcritos. Assim, utilizamos barras verticais para indicar mudança de linha, bem como mantivemos a grafia e a acentuação, tais quais empregadas pela autora;
- b) foram desconsiderados os “erros óbvios”, portanto, não registramos as falhas datilográficas.
- c) nas transcrições em que há necessidade de indicar a função das rasuras, foram utilizados os sinais que se seguem, com a devida significação:

⁴⁴ BELLEMIN-NOËL, Jean. (1977), apud LIMA, Sônia van Dijck. Edição genética: para uma metodologia de trabalho. In: GÊNESE E MEMÓRIA: ENCONTRO INTERNACIONAL DO MANUSCRITO E DE EDIÇÕES, 4, 1994, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Annablume, APML, 1995, p. 193-201.

§ Indica a paragrafação apresentada do manuscrito.

Indica que, no manuscrito, não havia o parágrafo, ou havia algum tipo de marcação utilizado pela autora.

[] Acréscimo de segmento.

< > Supressão de um segmento, apagado ou riscado.

< > [] Substituição de um segmento.

Tanto nos casos de supressão, quanto de substituição, o sinal < > permanecerá vazio para indicar a impossibilidade de leitura do segmento anulado.

<< >> inversão de termos ou trechos.

[[]] Acréscimos feitos no verso do fólio.

{ } O sinal acompanha anotações referentes à organização/formatação do texto, não correspondentes, portanto, ao fluxo narrativo.

À guisa de ilustração, apresentamos adiante um breve dossiê de parte do primeiro capítulo do *Memorial*. A escolha do fragmento se justifica pelo fato de nele haver elementos de reconhecida importância para o desenvolvimento de nossa pesquisa, aos quais fizemos e ainda faremos referência em outros momentos desta tese.

A leitura do dossiê não substitui, em hipótese alguma, a leitura dos manuscritos. Fazemo-lo, pois, para que possamos não só tornar visíveis os expedientes utilizados por Rachel de Queiroz no percurso de criação da obra, mas também ilustrar a leitura de seções que ao dossiê se seguem.

3.1.1- O DOSSIÊ GENÉTICO: UMA DEMONSTRAÇÃO

MsA	MsB	MsC	O
<p>§ 1 O padre apeou da mula, ouvindo um tiro. Então tinha chegado [no lugar.] Saiu do caminho, puxando a mula pela rédea, meteu-se pelo mato já zarolho, àquela altura de julho. # Outro tiro. Não devia ser com ele [, quer dizer, contra ele.] Talvez fizessem exercício de pontaria. Distante, ouvia [o] latido de um <cão.> [cachorro.] De tão exausto, sentou-se [debaixo de uma moita,] no capim seco do chão [.] <debaixo da moita.></p> <p>§ 2 – Se eu <for> [chegar lá] de frente, descoberto, podem me receber com fuzilaria[,] pensando que sou <algum> [um] atacante. Se eu</p>	<p><u>O MEMORIAL DE MARIA MOURA</u></p> <p><u>O PADRE</u></p> <p>§ 1 Eu me apeei do <> [cavalo,] ouvindo um tiro. Então tinha <> [chegado] no lugar. Saí do caminho, puxando o Veneno pela rédea, metí-me pelo mato já zarolho, àquela altura de julho.</p> <p>§2 Outro tiro. Não devia ser comigo – quer dizer, contra mim. Talvez estivessem fazendo exercício de pontaria. Distante, ouvi o latido de um cachorro.. E, de tão exausto, sentei-me debaixo de uma moita, no capim seco do chão.</p> <p>§ 3 – Se eu chegar em frente da casa [, a] descoberto, podem <pensar> me receber com fuzilaria, pensando que <eu> sou um atacante. Se ficar</p>	<p><u>O PADRE</u></p> <p>§ 1 Ouvindo o tiro, eu me apeei do cavalo. Então, tinha chegado ao lugar. Saí do caminho, puxando o Veneno pela rédea, meti-me pelo mato já <> [zarolho,] àquela altura de julho.</p> <p>§ 2 Outro tiro. Não devia ser comigo – quer dizer, apontado contra mim. Talvez estivessem fazendo exercício de pontaria. Distante, escutei o latido de um cachorro. E, de tão exausto que estava, sentei-me debaixo de uma moita e estirei as pernas no capim seco do chão.</p> <p>§ 3 – Se eu chegar na frente da casa, a descoberto, podem me receber com fuzilaria, pensando que sou um atacante. Se fico quieto, eles acabam</p>	<p><u>O PADRE</u></p> <p>§ 1 Ouvindo o tiro, eu me apeei do cavalo. Então, tinha chegado <> [o] lugar. Saí do caminho, puxando o Veneno pela rédea, meti-me pelo mato, já zarolho, àquela altura de julho.</p> <p>§ 2 Outro tiro. Não devia ser comigo – quer dizer, apontando contra mim. Talvez estivessem fazendo exercício de pontaria. Distante, escutei o latido de um cachorro. E, de tão exausto que estava, sentei-me debaixo de uma moita e estirei as pernas no capim seco do chão.</p> <p>§ 3 Se eu chegar na frente da casa, a descoberto, podem me receber com fuzilaria, pensando que sou um atacante. Se fico quieto, eles acabam</p>

<p>ficar quieto [,] eles- acabam me achando e me levam vivo [:] <para saber> [vão querer descobrir] o que [eu] vim fazer < . > [aqui.] E aí eu peço para me levarem à Dona. Digo que somos << velhos. conhecido>></p> <p>§ 3 – E [não] somos? Bem, ela tem que se lembrar daquela confissão. Não [é todo dia que] se faz uma confissão daquelas [,] <todo dia.> [Ela tem que se lembrar!] A<quela> manhãzinha, na igreja ainda quase escura [.] [[A moça ajoelhada, falando em voz rouca:]]</p> <p>{VIRE}</p> <p>§ 4 [-] Padre, [eu] me <absolva> [confesso] porque <eu> pequei. Cometi [um] pecado [...] <de carne com o> [...]o pecado de carne... com um homem...] meu padastro [...] E agora <vou ter> [tenho] que mandar matar ele.</p>	<p>quieto [,] eles acabam me achando [,] e me levam vivo. Vão querer descobrir o que eu vim fazer por aqui. #E aí eu peço para me levarem à Dona. Digo que somos conhecidos velhos... #E não somos?</p> <p>§ 4 Bem, ela < tem que> [deve] se lembrar da<quela> confissão. Não é todo dia que se faz uma confissão daquelas. Ela tem que se lembrar<:> [.] {2 espaços}</p> <p>§ 5 A manhãzinha [,] na igreja <<ainda quase escura>>. A moça ajoelhada, falando em voz rouca[:]</p> <p>§ 6 [“] – Padre, eu me confesso porque pequei...Cometi um pecado... o pecado da carne... Com um homem... O meu padrasto! E o pior é que, agora, eu tenho que mandar matar ele...</p>	<p>me achando e me levam vivo. Vão querer descobrir o que eu vim fazer por aqui.</p> <p>§ 4 E aí eu peço que < > [me] levem [para falar com a Dona.] Digo que nós dois somos conhecidos velhos... E não somos?</p> <p>§ 5 Bem, ela deve se lembrar < > [da] confissão. Não é todo dia que se faz uma confissão daquelas. Ela tem que se lembrar!</p> <p>§ 6 A manhãzinha na igreja, quase escura ainda.. A moça ajoelhada, falando com voz rouca:</p> <p>§ 7 – Padre, eu me confesso porque pequei... Cometi um grande pecado... o pecado da carne... Com um homem... O meu padrasto! E o pior é que, agora, eu tenho que mandar matar ele...</p>	<p>me achando e me levam vivo. Vão querer descobrir [o] que eu vim fazer por aqui.</p> <p>§ 4 E aí eu peço que me levem para falar com a Dona. Digo que nós dois somos conhecidos velhos... E não somos?</p> <p>§ 5 Bem, ela deve se lembrar da confissão. Não é todo dia que se faz uma confissão daquelas. Ela tem que se lembrar.</p> <p>§ 6 A manhãzinha na igreja, quase escura ainda. A moça ajoelhada, falando com voz rouca:</p> <p>§ 7 – Padre, eu me confesso porque pequei... Cometi um grande pecado...O pedado da carne... Com um homem... O meu padrasto! E o pior é que, agora, eu tenho que mandar matar ele...</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

3.2 - OS DOCUMENTOS DE PROCESSO DO *MEMORIAL DE MARIA MOURA*

A escritura do *Memorial de Maria Moura* pode ser reconstituída, acompanhando-se o percurso que vai desde os primeiros rascunhos até a primeira edição da obra levada a público pela autora.

Tais aspectos estão registrados nos documentos de processo, consubstanciados em uma agenda de couro marrom e três datiloscritos. Encontram-se ainda preservados o original do romance, que foi enviado à editora, e o que chamamos *documentos de terceiros* – informações e respostas a consultas formuladas pela autora, para a composição da narrativa –, reportagens e entrevistas, além de rascunhos e outras anotações que a autora nomeou “Esboços”. Para efeito de análise, passaremos, nesta tese, a chamar os fólios que compõem, conjuntamente, os “documentos de terceiros” e os “Esboços” de *Documentos Avulsos*.

Em sua totalidade, os documentos que precedem à obra impressa⁴⁵, dos quais passaremos a tratar em seguida, ultrapassam 2000 fólios.

3.2.1. A AGENDA

3.2.1.1. Descrição do manuscrito

- a) **DA CAPA:** Capa dura, encadernada em camurça marrom, medindo 18,5 cm de altura, por 19 cm de largura. A lombada mede 18,5 de altura por 3 cm de largura.
- b) **DAS PÁGINAS:** Composta por folhas de papel vergê bege impressas em marrom, suas páginas medem 18 cm de altura por 18,1 cm de largura. A folha de rosto apresenta a data de 1986. Seguem-se páginas com formulário de dados pessoais, calendários dos anos de 1986 e 1987, quatro para planejamento semestral para os mesmo anos e duas páginas registros de aniversários. Na página

⁴⁵ Esse material, conforme informamos oportunamente, conservado pela escritora, foi doado a Marlene Gomes Mendes, e integra um rico acervo, objeto de pesquisa, inicialmente, de alunos bolsistas de iniciação científica, sob a orientação da referida professora, e, atualmente, de alunos dos cursos de pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense.

que antecede o dia 1º de janeiro, há uma gravura de Pablo Picasso, intitulada “Pombo”, que se repete marcando o início de cada mês.

- c) **DA ESCRITURA:** A escrita do rascunho, feita à mão, começa na página do dia 1º de janeiro de 1986 e vai até a página de 28 de fevereiro, com algumas interrupções (saltos de páginas). Rachel de Queiroz faz algumas anotações nas páginas referentes aos dias 1º, 2 e 3 de julho.

O texto, bastante sucinto, apenas conjecturas, quase nunca respeita a pauta da página. Já existem algumas rasuras à caneta e com corretivo branco. Há acréscimos na lateral esquerda e na parte superior de algumas páginas, mostrando ser esse um processo habitual.

- d) **DA TINTA:** Basicamente a escritora utiliza uma caneta tipo *pilot* azul. Eventualmente, canetas do mesmo tipo, nas cores azul, num tom mais escuro, verde, vermelha (apenas para rasurar) e preta; esferográfica azul, preta; e caneta tipo *rollerball* azul.
- e) **FOLHA SOLTA:** Guardada dentro da Agenda, dobrada em quatro, encontra-se uma folha de papel 24 kg (tipo ofício) branca, medindo 19 por 26,5 cm, com o timbre da ABL, escrita com a mesma caneta hidrográfica – tipo *pilot* azul – frente e verso.

Um marcador de texto, criado pela própria Rachel a partir do pedaço de um impresso de propaganda do Banco Real, em que ela escreve a palavra “nomes”, faz a divisão entre a agenda diária e a agenda de telefones, local onde, na primeira e na quinta páginas, ela registra duas listas de nomes: a primeira, com nomes masculinos, e a segunda, com nomes femininos. Entre as páginas referentes aos dias 29 e 30 de junho, há um papelucho verde-água com a seguinte inscrição: “dia S. | São Pedro | 1922 | 29-6-22”.

3.2.2. O MANUSCRITO A - MSA

3.2.2.1. Descrição do manuscrito

a) **DO SUPORTE**: 295 fólios acondicionados em duas pastas nomeadas A1 e A2. Em sua maioria, esses fólios correspondem a folhas de bloco, medindo 19,3 x 26,7 cm, com o timbre da Academia Brasileira de Letras, no anverso. Há, ainda, outras folhas de bloco, medindo 15,5 x 22,5 cm e, também, de papel ofício, sem timbre.

Fazem parte do conjunto três folhas de papel AG, 120 g – duas na cor verde, uma na cor rosa – que servem, normalmente, como proteção em final de blocos (as chamadas “capetas”), nas quais a autora faz anotações referentes a um possível final da narrativa.

A variação de tamanho de algumas folhas se deve ao fato de a escritora (re)cortar parte/pedaços do papel em que estava escrevendo, ou, ainda, de aumentar as dimensões do suporte da escrita, usando o processo de colagem.

b) **DA ESCRITURA**: O documento é, inicialmente, escrito à máquina; em outra etapa, apresenta a escrita autógrafa, como ocorre com a longa seqüência que vai do fólio número 38 ao 123 (numeração dada pela escritora). Percebemos que já existe um princípio de organização. Rachel de Queiroz organizou seu material em pequenos conjuntos, a que chamaremos – à semelhança de tratamento dado por Philippe Willemart aos manuscritos de Flaubert⁴⁶ – “jogos de escritura”. A opção pelo termo permite-nos diferir tais conjuntos dos blocos timbrados da Academia Brasileira de Letras. O termo *jogo* é tomado na acepção de “série de coisas que forma um todo ou uma coleção; grupo; conjunto”. Os fólios estão numerados ora à máquina, ora à mão; às vezes têm dupla numeração (43 e 44, por exemplo). Como Rachel de Queiroz escreve no verso dos impressos da ABL, o anverso é utilizado para os acréscimos, por ocasião de uma provável reescritura e/ou revisão.

⁴⁶ WILLEMART, *op. cit.*, p. 47, *et passim*.

c) **DA TINTA**: A autora utiliza, em sua máquina de escrever, fita de cor preta. Para a escrita à mão, assim como na agenda, é freqüente o uso de caneta hidrográfica, na cor azul. Eventualmente, ela usa uma esferográfica da mesma cor.

O texto, em sua primeira lição, é bem estruturado, embora esteja incompleto. Entretanto, é bastante acentuado o número de rasuras. São supressões feitas ora à máquina, ora à mão, além de acréscimos, aos quais a autora faz remissões com a palavra “vire”, escrita ora em azul, ora em preto, e destacada com caneta hidrográfica vermelha, de ponta mais grossa, tipo *pilot*.

d) **“Outras folhas”**: Dentre as folhas dos jogos montados pela escritora há folhas padronizadas de lauda jornalística do jornal *O Estado de São Paulo*, dobradas ao meio, que serviram de suporte para os acréscimos ao texto. No caso da página 340, por exemplo, esta recebe um extenso acréscimo no anverso da folha, sendo identificada como 340A. Não cabendo ali as anotações pertinentes ao referido acréscimo, a escritora lança mão da folha de lauda para dar continuidade ao texto.

3.2.3. O MANUSCRITO B - MsB

3.2.3.1. Descrição do manuscrito

a) **DO SUPORTE**: 707 fólhos divididos, também, em jogos pela autora e acondicionados em três pastas pela equipe que classificou os manuscritos. O suporte material é o mesmo descrito no MsA.

b) **DA ESCRITURA**: A autora adota o mesmo procedimento já utilizado no MsA para a elaboração deste manuscrito. Também inicia o processo de escrita pela máquina de escrever, intercalando ao datiloscrito extensas passagens manuscritas autógrafas, correspondentes às rasuras que promove no texto. Em certos momentos, os acréscimos são tantos, que ultrapassam os limites dos versos dos fólhos, sendo necessário acrescentar novas folhas, como ocorre, por exemplo, com os fólhos 129 e 241. No jogo de escritura 16, por exemplo, apenas os dois fólhos

iniciais são datilografados. Os demais, incluindo os do jogo 17, são manuscritos autógrafos.

A numeração que a autora dá aos conjuntos de texto aparenta, à primeira vista, certa desorganização. Ao acompanharmos a numeração das páginas, combinada à dos jogos, percebemos que existe aí uma coerência interna, como a que ocorre, por exemplo, com as seguintes situações:

1. O jogo 7 está numerado em algarismos romanos do fólho 1 ao 17.
 2. O jogo 8 está numerado à máquina, do 173 ao 181. Do jogo 9 em diante, Rachel retoma uma numeração aparentemente regular, a partir do número 156.
 3. Após o fólho 255, são inseridos oito fólhos, cuja numeração, de 125 a 132, está fora de ordem, fugindo completamente da seqüência anterior. Na verdade, estes fólhos correspondem a um acréscimo da história escrita no manuscrito A – fólho LXVI (O), conforme numeração da autora.
 4. Há um jogo, o de número 14, com seqüência alfabética de A a J e um jogo, 14A, com numeração iniciada pelo algarismo romano L. Na verdade, seria a continuação do alfabeto, que, por descuido, virou numeração romana. Ao que parece, a autora se confundiu, entre letras e algarismos romanos. Na seqüência, entre o fólho LXXVII e LXXVIII, surge outra, de cinco fólhos, cujas duas primeiras páginas, numeradas em arábico, inicialmente como 339 e 340, transformam-se em 1 e 2, iniciando a seqüência que vai até o número 5.
 5. O jogo 15 recebe uma numeração em algarismos arábcos do fólho 300 ao 319. O jogo 16 retoma a indicação alfabética (ver nota número 4). Trata-se, na verdade, de uma inserção entre o 15 e o 17, este último, totalmente autógrafo, inclusive a numeração, a lápis, que retoma a seqüência: 320 a 347.
 6. Finalmente, o jogo 18 tem suas páginas numeradas de 1 a 14, em arábico, enquanto que o 18A vem numerado de 1 a 29.
- c) **DA TINTA:** Os recursos utilizados pela escritora são os mesmos adotados na confecção do MsA, incluindo-se as remissões com a palavra “vire” escrita em azul, destacada com caneta hidrográfica vermelha. Além disso, há inserções de páginas manuscritas, com caneta hidrográfica azul, tipo *pilot*.

3.2.4. O MANUSCRITO C - MsC

3.2.4.1. Descrição do manuscrito

- a) **DO SUPORTE:** Tal qual o primeiro e o segundo datiloscritos, o MsC foi escrito no verso dos impressos da Academia Brasileira de Letras. Corresponde a 763 fólios, também divididos em “jogos”, acondicionados em quatro pastas.
- b) **DA TINTA:** O processo é semelhante ao dos dois primeiros: segue-se ao trabalho datilográfico, com fita preta, a utilização de uma caneta tipo *pilot*, na cor azul, para rasurar o texto, em etapa seguinte. Há, com menor frequência, marcas de caneta hidrográfica preta e caneta tipo *rollerball*, da mesma cor. Eventualmente, utiliza uma esferográfica de cor preta. Encontramos algumas inscrições a lápis, que supomos serem interferências de um “terceiro”, visto que a caligrafia não corresponde à da autora.
- c) **DA ESCRITURA:** Este terceiro datiloscrito ainda apresenta rasuras e acréscimos. Vê-se, na primeira etapa de escritura, o uso do corretivo líquido para papel. Entre os fólios 161 e 367, foram adicionados outros vinte, correspondentes a novas versões e/ou acréscimos, provavelmente, inseridos em ocasião de uma releitura. A numeração é refeita, à mão, na tentativa de realocar o novo texto, como ocorre com o fólio 231, ao qual se seguem o 231A e o 231B. Apesar de bem mais rígida que a numeração de páginas da versão anterior – os fólios são numerados à máquina, até o fólio 367, e a lápis, pela própria autora, do 368 em diante –, encontramos dois fólios com o número 113. O fólio 609 não foi encontrado.

O fólio 502 recebe o acréscimo de fragmentos datilografados e a ele colados, o que o deixa com 67 cm de altura. As rasuras, neste fólio, por exemplo, além das que a autora costuma fazer à caneta, são também feitas com a sobreposição de um pedaço de papel datilografado e colado ao texto anterior.

3.2.5. O ORIGINAL – O

3.2.5.1. Descrição do manuscrito

a) **DO SUPORTE**: Dos 686 fólhos encaminhados à editora, estão arquivados em pastas, e catalogados como “original”, 564 fólhos em papel 75 g divididos em 38 jogos de escritura, numerados a lápis pela própria Rachel. Os jogos foram montados pela autora com a clara intenção de que cada um correspondesse a um capítulo. Com dimensões distintas, os fólhos medem, em sua maioria, 31,5 x 21,06 cm; os demais, 33 x 21,7 cm.

Encontramos vinte fólhos fotocopiados, correspondentes à seqüência 141-160. Destes, somente o de n° 141 vem acompanhado do original. Essas cópias certamente foram trocadas, por engano, quando devolvidas à seqüência, ao retornarem da copiadora. Existe um bilhete pregado na pasta com a seguinte indicação: “Original / pg 1 a 160 / (já xerocado)”.

O suporte do fólho 612 corresponde a uma montagem feita a partir de pedaços recortados de outros fólhos.

b) **DA ESCRITURA e DA TINTA**: Datilografado em apenas um lado da folha, este documento apresenta um pequeno número de “rasuras”. Nesta versão, Rachel de Queiroz utiliza o corretivo líquido para papel, a fim de tentar anular o que havia grafado anteriormente. O lápis utilizado para numerar as páginas dá lugar à caneta hidrográfica, ora azul, ora preta. No fólho 614, a autora substitui seis linhas do que havia escrito, colando sobre ele um outro trecho datilografado. Ocorrem pequenas correções gramaticais, a lápis, efetuadas por um segundo leitor, já que não se trata da caligrafia da autora.

3.2.6. DOCUMENTOS AVULSOS

Além da Agenda e dos datiloscritos, compõem os documentos de processo do *Memorial de Maria Moura* outros documentos de fólhos de tamanhos diversos, nomeados

pela autora de "Esboços". Por se tratar de documentos de natureza variada, foram subdivididos e catalogados pela equipe como "folhas soltas", "esboço 1" e "esboço 2", aos quais passaremos a chamar neste trabalho de *documentos avulsos*.

Entendemos que a nova classificação devolve a esses documentos o estatuto de conjunto, visto que os reunifica. Deste conjunto, excluimos da descrição reportagens, entrevistas e artigos de jornais e revistas, que tratam da autora e/ou de sua obra, embora nos tenhamos valido de muitos deles para o desenvolvimento de nossa pesquisa. O termo primeiro – esboços –, proposto pela autora, não se aplica a todos os fólios do conjunto. Daí não o termos adotado. A classificação proposta – *documentos avulsos* – tem caráter mais abrangente e, portanto, se adapta à natureza plural de tais documentos, visto abarcar não só os já referenciados documentos de terceiros, bem como outros escritos produzidos por Rachel de Queiroz durante o processo de construção da obra.

Devido à sua heterogeneidade, uma descrição pormenorizada, à maneira das que apresentamos anteriormente, tornar-se-ia inviável e, até mesmo, contraproducente. Todavia, achamos por bem fazer uma exposição menos detalhada, mas nem por isso superficial, dos seus elementos característicos, a fim de evitarmos um hiato em nossa descrição.

Em sua maioria, são folhas de papel timbrado da ABL, boa parte escrita em ambos os lados do papel, dentre outras folhas de papel timbrado do Banco do Brasil. Os fólios manuscritos autógrafos foram escritos com caneta hidrográfica azul, enquanto os datiloscritos seguem o mesmo padrão já apresentado nas seções anteriores. Alguns desse datiloscritos, na verdade, correspondem a fólios do Original, fato constatado a partir da colação feita com os demais documentos, colação induzida pela numeração à mão, constante de uma das páginas.

Acham-se, ainda, entre os documentos avulsos, verbetes transcritos por Rachel de Queiroz do *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Antonio de Moraes Silva, de 1813, os quais tratam de armas de fogo e palavras cognatas, como "espingarda", "espingardada", "espingardaria" etc.; respostas a consultas feitas, pela escritora, a Oswaldo Lamartine de Faria a respeito de armas, e a Raimundo Barbadinho Neto, sobre a origem da palavra "cangaço". A consulta feita a Barbadinho Neto reforça a intenção de Rachel de escrever a história de uma velha cangaceira – a ancestral de todas as cangaceiras. Como a própria autora afirma, em suas pesquisas para coleta de material para a construção da obra, tomou

conhecimento da existência de uma mulher de nome Maria de Oliveira que, “juntamente com os filhos e uns cabras, saiu assaltando fazendas”.⁴⁷ Apesar da referência ao cangaço nos documentos de processo, é importante destacar que o termo ainda não era empregado na época em que transcorre a história, daí nenhuma referência a ele na obra impressa.

Dentre esses papéis, encontram-se, também, uma cópia da página 160 do "Pequeno Tratado de Arithmética", provavelmente parte integrante da *Encyclopedia Primária*, de Dr. Joaquim Maria de Lacerda (1882), contendo dados sobre moedas brasileiras, e informações, ora datilografadas, ora manuscritas, sobre a flora do sertão, unidades de medida, medicina popular, rezas e benzeduras, além de termos designativos de animais de carga e horários habituais das refeições, cuja autoria não nos foi possível saber. Há, ainda, outros documentos de terceiros, também de autoria desconhecida: os fólhos 7, 8, 8v e 9, correspondem a questionamentos e/ou sugestões sobre passagens do texto em uma de suas versões manuscritas. Em dois envelopes de papel pardo, encontram-se plantas baixas da casa de Maria Moura. Em um deles – remetido a Rachel de Queiroz por Oswaldo Lamartine de Faria – além de uma primeira versão da referida casa, há um croqui elaborado pela própria escritora e um bilhete em que Oswaldo lhe esclarece alguns dos elementos que compõem o desenho, não aprovado por Rachel.

As plantas-baixas encontradas mostram as etapas de evolução por que passou a idealização da Casa Forte até a aprovação da autora.

3.3 - ETAPAS DA ESCRITURA

Como já tivemos a oportunidade de mencionar, o trabalho de pesquisa com os manuscritos do *Memorial de Maria Moura* vem sendo desenvolvido há alguns anos por estudantes de Letras da Universidade Federal Fluminense, cuja equipe posteriormente passamos a integrar. Numa dessas pesquisas, Rosely Barrôco⁴⁸, ao investigar o desenvolvimento da personagem título, teve a felicidade de apresentar em sua dissertação de mestrado as etapas da escritura empreendidas por Rachel de Queiroz. Dessa forma, por

⁴⁷ ENTREVISTA. *Caderno de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Salles. São Paulo, n. 4, set. 1997, p. 34.

⁴⁸ BARRÔCO, Rosely de Fátima Campello. *Alquimia da escritura: o processo de construção da protagonista, no romance Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz*. [dissertação de mestrado]. Niterói: UFF, 2004.

entendermos ser esta descrição bastante satisfatória, transcrevemo-la abaixo, complementando com os comentários pertinentes ao nosso estudo.

Apresentamos, assim, as seguintes etapas de escritura, ou lições, ressaltando-se que as letras do alfabeto latino, em caixa alta, aludem aos manuscritos citados:

Diferentemente da Agenda, o Manuscrito A é rico em rasuras, resultantes das consecutivas releituras de Rachel de Queiroz, à máquina ou à mão,[...] em que se configuram as seguintes lições ou etapas de redação:

A – Primeira etapa da escritura, na qual se percebe uma escrita corrida, o que se pode observar pelos erros de datilografia, tais como troca e salto de letras (“sego” por “seco”; “ceca” por “cerca”), falta de espaço intervocabular e de pontos finais (em vez de “fez eu”, “fezeu”; “aquela assombração”, “aquelaassombração”; “vista de longe. A cara fina”, “vista de longe A cara fina”), etc.

(A) – Lição subjacente: num primeiro momento, Rachel cobre com o X da máquina as palavras que desejava eliminar ou substituir por outras, que serão escritas logo a seguir, na mesma linha. A correção é feita no mesmo momento em que se dá a escritura.

A1 – Relendo o texto, antes de retirar o papel da máquina, Rachel continua a rasurar, com a ajuda do X, datilografando na entrelinha superior.

A2 – Após retirar o papel da máquina, utiliza caneta tipo *pilot* azul para substituir, acrescentar, suprimir e deslocar palavras e segmentos. Os acréscimos não estão mais limitados às entrelinhas, estendem-se às margens e versos dos fólios. São acrescentadas diversas páginas inteiramente manuscritas.

A3 – Por fim, testemunhando nova releitura, surgem as supressões ou substituições dentro de segmentos já acrescentados. Neste caso, utilizando a caneta tipo *pilot* azul, a autora risca, com rápidos traços horizontais, aquilo que queria suprimir, ou substituir.⁴⁹

Na primeira versão da obra (MsA), por exemplo, o texto é escrito em 3ª pessoa. Contudo, o foco narrativo é alterado para a 1ª pessoa, ainda nesta primeira etapa. Na verdade, a opção pelo narrador-onisciente é um hábito cultivado pela autora no momento da criação. Marlene Gomes Mendes, que há tempos vem estudando a escritura de Rachel de Queiroz, teve a oportunidade de constatar esse fato ao investigar os Manuscritos de *As três Marias*. Observou Marlene Mendes que, até a página 23 do autógrafo do referido romance, a história foi narrada em 3ª pessoa, passando, a partir daí, à primeira, o que leva a escritora cearense a retornar e reescrever o texto, "apagando e substituindo as marcas lingüísticas referentes à 3ª pessoa".⁵⁰

⁴⁹ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁰ MENDES, Marlene Gomes. "As Três Marias" de Rachel de Queiroz: do Manuscrito à 1ª. Edição. In: ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: Ecloração do manuscrito, 2, *Anais...*São Paulo, USP, 1988, p. 201-205, p. 204.

Fato semelhante ocorre com *Memorial de Maria Moura*. Já nas primeiras páginas do MsA evidencia-se uma alternância de foco. Notadamente, os acréscimos feitos à mão, por sobre o texto datilografado prenunciam a alteração futura. O narrador, antes senhor do discurso, confunde-se no jogo da enunciação e como que desaparece em meio à fala da personagem. O discurso direto passa gradativamente ao discurso indireto livre. Inicialmente, num novo plano de enunciação, a personagem passa a narrador, como se evidencia – observem-se as formas verbais abaixo assinaladas – no seguinte parágrafo:

Pela grade do confessionário dava para perceber alguma coisa. Ela parecia < > moça. Talvez bonita. <Ela> [F]alava frio, sem raiva <evidente talvez> [descoberta, mas decerto] com <muito> [um] ódio [muito grande] no coração. **Fiquei** alvo[ro]çado. [E assustado. Mas **consegui** diser –]⁵¹ (MsA, f. 001)

Mais adiante, na segunda folha, a voz do narrador onisciente, do primeiro plano de enunciação – assinalada pelas marcas gramaticais da 3ª pessoa – ressurge, entremeada no final das primeiras reminiscências da personagem, até então conhecida como "o padre", expressão que dá título ao capítulo na segunda versão.

<O padre> [E] olhou para si mesmo, a roupa de brim pardo, as < > grossas botas reunidas, o lenço no pescoço. Tudo surrado e encardido. Passou a mão pelo bigode de pontas caídas, pelo cabelo que chegava quase aos ombros. (MsA, f. 002)

Em outro trecho, entre as falas do padre e as de Maria Moura, é retomada **mais** uma vez a 3ª pessoa, que desaparece no manuscrito B, à medida que segue o fluxo narrativo. Rachel de Queiroz vai implementando alterações, como a que ocorre na passagem abaixo, com a inserção de marcas discursivas da 1ª pessoa:

Afinal a meia porta se abriu, saiu primeiro um cachorro grande, focinho <grande,> [curto,] que era <ileg.>. como o anjo da guarda da Dona. Companheiro inseparável. (MsA, f. 004)

⁵¹ Não é nossa intenção, neste momento, apresentar um aparato crítico, mas, tão-somente tentar ilustrar o processo de construção do foco narrativo no texto de Rachel de Queiroz.

Afinal a meia porta da frente se abriu. Saiu primeiro um cachorro grande, do focinho curto < , > que, depois eu fiquei sabendo, era como o anjo da guarda da Dona. <companheiro inseparável..> [Até no quarto dela dormia]. (MsB, f. 006)

A partir deste ponto, toda a narrativa do Manuscrito A segue com o foco em 1ª pessoa, com exceção do trecho iniciado no fólho 42, correspondente a “os primos”, assinalado no canto superior esquerdo da página, pela escritora, pertencente a um jogo de escritura com 36 fólhos, dos quais somente os três primeiros são datilografados. Nesse conjunto, apesar das falas das personagens, que constituem os diálogos, todo o trecho é narrado em 3ª pessoa, por um narrador onisciente, à semelhança da forma narrativa encontrada nas primeiras páginas deste documento.

Embora não haja, na primeira página do manuscrito A, qualquer menção ao capítulo I, o que sugere uma divisão em capítulos, baseada no nome das personagens, é a forma como os episódios são montados. Na maioria dos casos, nesta etapa de trabalho, o fato tratado em determinado ponto da história é narrado pela personagem que nomeia o fragmento discursivo. Percebemos, à primeira vista, tratar-se de longos trechos referentes a monólogos, que assinalam o fluxo de consciência do narrador-personagem. Começa, portanto, a se delinear a estrutura da obra narrativa que virá a se estabelecer no manuscrito seguinte. Voltamos ao trabalho citado acima:

Na segunda lição do romance, a escritura também ainda é bastante rasurada, caracterizando mais de uma etapa de redação:

B – Da mesma forma que no Manuscrito A, a primeira etapa é datilografada, percebendo-se uma escrita corrida, igualmente depreendida, como em A, pelos erros de datilografia: salto e acréscimo de letras (“setia” por “sentia”; “ma” por “mas”; “prieira” por “primeira”; “nenehuma” por “nenhuma”; “vvaqueiro” por “vaqueiro”; “deseesperado” por “desesperado”), falta de espaço intervocabular (em vez de “que falou”, “quefalou”; “sou padre”, “souponadre”), falta de acentuação (“incendio” por “incêndio”; “cristao” por “cristão”; “saimos de tras” por “saímos de trás”), etc.

(B) lição subjacente, momento em que Rachel cobre com o X da máquina de escrever as palavras ou segmentos que deseja substituir, escrevendo, na mesma linha, em seqüência, o elemento substituto.

B1 – Ainda com o papel na máquina, Rachel utiliza as entrelinhas para substituir, acrescentar, suprimir.

B2 – Já com o papel na mão, as rasuras passam a ser feitas com o uso de canetas de diversas cores. Acrescenta nas margens, entrelinhas e nos versos dos fólhos. Há acréscimos de páginas inteiramente manuscritas.

B3 – Dentro dos textos acrescentados, Rachel procede a novas rasuras com o uso da caneta. Riscando com traços horizontais os trechos que deseja suprimir, acrescenta, em seguida, os novos elementos.⁵²

Este manuscrito traz, centralizado e sublinhado, no alto da primeira página, o título do “romance”: O MEMORIAL DE MARIA MOURA. Segue-se ao título principal, o título do primeiro capítulo, também sublinhado e alinhado à esquerda: O PADRE. Essa forma de estruturação do texto se mantém inalterada, vindo a confirmar, apenas, a idéia em gênese (a idéia inicial) registrada no MsA. Apesar do uso da caneta, não há, logo nas primeiras páginas deste documento, acréscimos autógrafos tão extensos e de forma ordenada, à semelhança dos que ocorrem no documento anterior em que, por exemplo, são inseridos sete jogos de escritura, quase totalmente autógrafos, entre os fólhos 44 e 157. As “correções” no texto datilografado, quando não são de ordem gramatical ou gráfica, correspondem a alterações sintagmáticas ou substituições de pequenos trechos que visam a uma excelência estilística. Constata-se, nesse caso, um processo de lapidação da escrita.

Ainda assim, o segundo datiloscrito apresenta-se bastante rasurado. Os jogos montados pela autora, seguindo uma numeração própria, parecem-nos material para inserções futuras, pensadas durante o processo criativo. O objetivo dessa numeração seria o de indicar a seqüência das páginas, de forma que ela pudesse encaixá-las, de acordo com sua necessidade. O final do Manuscrito B apresenta uma numeração de páginas bastante desordenada; no todo, um texto instável, ainda, o que demanda maior atenção do pesquisador. Não há como definir com exatidão as seqüências. Não fosse a numeração dos blocos, seria impossível determinar a seqüência da narrativa, a não ser pelo processo de colação com os demais manuscritos. Retomamos a descrição do trabalho já referido:

No manuscrito C resulta um texto bem mais limpo, com um número de rasuras muito menor que nos dois anteriores. No entanto, elas ainda ocorrem: caneta tipo *pilot* azul (a maioria) ou preta, caneta esferográfica preta, lápis e corretivo do tipo *liquid paper* dão origem às etapas de redação descritas a seguir.

C – Apresenta uma primeira etapa datilografada, na qual percebemos a mesma escrita corrida, responsável ainda por poucos erros de datilografia: salto de letras (“grssa” por “grossa”; “rcordar” por “recordar”), falta de espaço intervocabular (em vez de “que eles”, “queeles”; “pai arranjou”, “paiarranjou”), falta de acentuação (“ninguem” por “ninguém”; “distancia” por “distância”), etc.

⁵² BARRÔCO, *op. cit.*, p.63-4.

C1 – Ainda com o papel na máquina, relendo o texto, Rachel utiliza o *liquid paper* para apagar o elemento que deseja substituir, datilografando por cima o elemento substituto.

C2 – Em nova releitura, ainda com o papel na máquina, Rachel volta a eliminar palavras e expressões com a ajuda do *liquid paper*, datilografando na entrelinha superior os vocábulos que as substituíram.

C3 – Já com o papel na mão, Rachel apaga com o *liquid paper* e escreve por cima com o uso de canetas de diversas cores.⁵³

Em nossa observação deste manuscrito, pudemos constatar que Rachel de Queiroz assume, basicamente, um papel de revisora do próprio texto. Os pequenos acréscimos, quando ocorrem, correspondem a uma revisão de estilo, o que confere à obra a qualidade literária a que os críticos se referem por ocasião da leitura do texto publicado. O mesmo ocorre com o Original, em que já não há mais a intervenção do gênio criador, tratando a escritora, apenas, de correções datilográficas.

3.4 - A GÊNESE

Dentre todo o material à disposição para a presente pesquisa, a Agenda da autora, datada de 1986, é o que mais nos fascina. Lá se encontra registrada a semente em estado de germinação desta obra de Rachel.

A técnica de criação – que a autora oportunamente relatou a Marlene G. Mendes – pode ser observada nas anotações contidas nessa agenda. Rachel de Queiroz primeiramente elencou os personagens que viriam a constituir a trama de sua narrativa. A gênese desta obra está na profusão de personagens que emergem da mente da escritora e se estabelecem em registro nesse suporte. A Agenda funciona como um livro de registros e Rachel de Queiroz, mãe-tabeliã, vai dando vida-identidade a esses “seres” meio amorfos, que, com a destreza da artífice, vão tomando forma à medida que o breve esboço de suas características se amplia durante o processo criativo. Rachel, assim, gera, dá luz e registra sua criação; ensaia, experimenta, sugere a si mesma os nomes, na incansável tentativa de encontrar aquele que, pelo menos, naquele momento, lhe parece o melhor. É, seguramente, na agenda que começa a ser traçado o perfil das personagens, conforme se observa na seguinte passagem:

⁵³ *Ibidem*, p. 65.

O Beato – irmão leigo | fugido de convento – batiza | casa e ajuda a morrer (Ag. p.02)

Localizada no alto da segunda página, essa passagem corresponde, seguindo-se a ordem cronológica imposta pelo calendário registrado na agenda, à primeira referência ao Beato Romano⁵⁴, personagem de cujo percurso de criação trataremos mais adiante.

O esboço que vimos na Agenda dá lugar ao processo de escritura, mais particularmente o do MsA. Essa passagem da Agenda para o primeiro manuscrito ocorre quando termina o processo de construção dos núcleos *antroponímicos*. Depois da idealização das personagens, só então a autora procede à redação de sua narrativa. Entretanto, a composição delas não termina aí. Rachel opera uma série de alterações no que se refere à elaboração dessas personagens ao longo de todo o percurso de construção da obra literária.

Embora seja evidente a passagem de uma etapa de escritura a outra, podemos afirmar com segurança que essa Agenda não é a única forma de rascunho anterior à composição do Manuscrito A, apesar de ser a primeira. Entre os Documentos Avulsos, há fólios que se assemelham ao processo de escrita encontrado em páginas da Agenda. A forma como elabora a página 36 da Agenda, por exemplo, é idêntica à do fólio 003 dos Documentos Avulsos. É a regularidade do trabalho, firmando a estabilidade do processo. A observação deste material nos leva a crer que, mesmo não havendo datação nos fólios, a autora tenha retornado às páginas da Agenda, para novas anotações após rascunhar as tais folhas avulsas, conforme ocorreu com as “folhas soltas”, que descrevemos no item *e*, da seção 3.2.1.1. Nossa afirmação se sustenta em dois pontos básicos: o primeiro retoma o já referenciado fólio 003, correspondente a uma lista de “Nomes próprios”, da qual fazem parte os nomes de Maria Moura e do Padre Francisco de Souza Farias. Cumpre-nos lembrar que o substantivo próprio “Francisco” aparece riscado na página 35 da Agenda, dando lugar ao composto “José Maria”, o que nos leva a afirmar que a substituição do nome ocorreu após a escritura do fólio 003 acima mencionado e do qual trataremos mais adiante.

⁵⁴ É interessante observar que, nesta mesma página, surge a primeira idealização do padre e da protagonista Maria Moura, conforme apontamos no capítulo seguinte.

Ao afirmarmos anteriormente que se estabelece um processo de escritura aliado à busca de nomes quem venham a identificar uma determinada personagem, cabe-nos destacar os fólhos de números 12, 12v, 13 e 13v dos Documentos Avulsos, os quais fazem referência a Marialva e Valentim. No de número 12, Marialva é referenciada como Mariana. Em seguida, no mesmo fólho, o nome é corrigido com a sobreposição das consoantes L e V à consoante N. Mais abaixo, a personagem é indicada, apenas, por M. e, nos fólhos seguintes, pela seqüência MAR. Devido à falta de datação, não há como estabelecermos o exato tempo da escritura do rascunho. Pelo seu conteúdo, inferimos que ele corresponde a um esboço do que viria a ser Marialva, ainda Mariana, ou apenas MAR: uma pretensa rival de Maria Moura. Além desse fato, Cirino ainda não tinha nome. Tratado apenas por “X”, é descrito como:

“O grande | amor (?) 1 homem q foge da | prisão, briga c/ a policia |
sai da cadeia à bala, socorri- | do p/ seu bando” (Doc. Av., f. 13v).

Mais um elemento que vem atestar ter sido essa seqüência escrita anteriormente ao MsA é o fato de encontrarmos entre essas anotações a indagação entre parênteses: “o romance do padre?” (Doc. Av., f. 13v).

Concluimos, portanto, por esses quatro fólhos, que a trama narrativa se desenvolveria a partir da rivalidade entre as duas personagens femininas, Marialva e Maria Moura, as quais disputariam o amor do mesmo homem. Paralelamente a essa disputa, emerge o relacionamento amoroso do padre, já prenunciado na Agenda. Entretanto, a autora ainda demonstra dúvida em relação à inclusão desse possível desvio de conduta – sob um ponto de vista ético – do religioso. É o quase silenciamento, por autocensura, a que se referem Almuth Grésillon e Eni Orlandi.

O segundo ponto refere-se ao fato de que alguns fólhos desses mesmos Documentos Avulsos são datiloscritos que se “perderam” da seqüência e, portanto, o mesmo pode ter ocorrido com os documentos autógrafos que fazem parte desse conjunto, visto que foram encontradas folhas soltas dentro da Agenda, lá deixadas por Rachel de Queiroz. Somente um trabalho minucioso, que venha reintegrar cada fólho a sua seqüência original, estabelecendo o tempo exato da escritura, e, conseqüentemente, atribuir a esses documentos a exata ordem cronológica de sua criação, permitir-nos-ia estabelecer o

momento exato em que a escritora parte do rascunho ao processo de produção do texto propriamente dito.

Muito embora não se trate de um processo de pura inspiração, impossível negar, em certos momentos, a intercessão daquilo que alguns autores chamam de “gênio criador”. Mesmo declarando que o *Memorial de Maria Moura* tenha demandado um árduo trabalho de pesquisa, é a própria Rachel de Queiroz quem aduz, em entrevista, que a produção de um texto desse vulto corresponde a um processo bastante demorado, comparado ao de uma gestação (passaram-se 17 anos entre a publicação de *Dora*, *Doralina* e a do *Memorial*). Além disso, ela afirma, também, que a escritura de um romance, por exemplo, depende de uma motivação maior: “Quando um romance vem, vem. Se não vem, não faço. Quando vem um livro, é como ficar grávida: tem de nascer”.⁵⁵ E, referindo-se, especificamente ao *Memorial*, Rachel declara a Marlene Gomes Mendes, quando indagada sobre seu processo de produção:

O livro vai se cristalizando lentamente. Por exemplo, agora estou nesta fase de gestação de um livro. Não sei se vou escrever, se terei tempo, se terei vontade. Eu vou tomando notas, faço uma espécie de sinopse. Quando acabo de escrever, tempos depois, em geral a sinopse nunca é obedecida [...].⁵⁶

Rachel de Queiroz, portanto, sustenta sempre, em suas entrevistas, que não gosta do que escreve. Daí estar sempre modificando seus textos toda vez que os lê. Certamente seria esse o motivo pelo qual o segundo manuscrito ainda apresente tantas alterações, e o MsA, o maior número de rasuras, o que não representa necessariamente um caos, mas, diríamos, um processo de instabilidade, que caminha para uma situação de estabilidade, acompanhando-se o movimento de trabalho da autora nos manuscritos seguintes.

Conforme explica José Luiz Fiorin, “Instável não é desorganizado, caótico, sem qualquer princípio de ordem. Isso seria não-significante. Instável é o que não é fixo, o que não é permanente e, principalmente, o que muda de lugar”.⁵⁷

⁵⁵ MAUAD, Isabel Cristina. Confissões de uma escritora triste. *O Globo*. [Rio de Janeiro, 200?]. Depoimento.

⁵⁶ MENDES, Marlene Gomes, *Edição crítica em uma perspectiva genética de As três Marias de Rachel de Queiroz*. Niterói: EDUFF, 1988. p. 35.

⁵⁷ FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2002. p. 20.

Assim sendo, é importante destacarmos que já há certo princípio de organização da narrativa no MsA, visto que os jogos de escritura montados pela escritora representam a busca de uma organização da obra apresentada ao público.

3.5 - A SELEÇÃO DOS DOCUMENTOS: O PREPARO DO MATERIAL

Os mais de 2000 fólios que compõem os documentos de processo do *Memorial de Maria Moura*, acima referenciados, constituem um vasto e precioso campo de pesquisa em gênese. Entretanto, é necessário estabelecermos um recorte nesse material, a fim de delimitarmos o *corpus* de nossa pesquisa.

Assim, decidimos por seguir as orientações de Cecília Salles⁵⁸ ao afirmar que, por maior que sejam as evidências materiais de uma determinada obra, o crítico deve estabelecer o “ponto de partida” de uma obra – nem sempre muito preciso, pois uma anotação pode remeter-se a outra, que lhe é anterior, e assim sucessivamente – e seu “ponto de chegada” – evidentemente, a obra entregue a público.

Tomamos a obra final como ponto de referência, conforme propõe a pesquisadora, pelo fato de ela se encontrar no eixo final do percurso de criação – assim entendido por nós no âmbito desta pesquisa. Ressaltemos, com isso, que colocar a obra entregue ao público como elemento final do processo significa apenas o estabelecimento de um método de trabalho, no qual se insere a “delimitação necessária” do material que se tem em mãos. Sabemos, entretanto, que a busca pela excelência do texto, ou seja, pela satisfação pessoal de alcançar uma qualidade estética pode levar o escritor a retomar e alterar aquilo que já foi considerado pronto. Assim, sucessivas modificações podem ocorrer, mesmo depois de a obra ter sido publicada. E a tradição o atesta: as diversas edições críticas estão repletas de variantes autorais.

Em entrevista ao jornal cearense “O Povo”, Rachel de Queiroz fala dessa insatisfação, afirmando: [...] “você sabe que a gente tem um ideal de perfeição e que a

⁵⁸ SALLES, *op. cit.*, p. 56.

gente não chega a ele, não chega a ele e fica danada da vida porque não chegou àquilo que você queria fazer”.⁵⁹

Se é certo que o “ponto de chegada” é a obra impressa, como já adiantamos, demarquemos, pois, o “ponto de partida” de nosso trabalho.

Nosso propósito não é investigar a gênese do *Memorial*. O alvo de nossa investigação é acompanhar o processo de construção de uma determinada personagem: o Beato Romano. Embora não haja a pretensão de estudar a gênese dessa obra, como um todo, a ela nos remeteremos sempre que necessário, considerando a estreita relação entre essa personagem e o desenvolvimento da narrativa. Por isso mesmo, também fazemos referências a outras personagens, mas, sem aprofundar a questão, pontuamos questões alusivas a elas, já que tais questões são importantes para esclarecimento de pontos relacionados à personagem investigada.

A análise de um ponto específico no desenvolvimento do trabalho artístico não corresponde, em absoluto, a negligenciar outros elementos que, associados, dão sentido a *todo*. Por mais que sejamos obrigados a estabelecer um corte em material tão volumoso como o do *Memorial*, há que se levar em conta que:

Tudo é importante, tudo é origem de informação para o pesquisador e todo documento está inevitavelmente relacionado a outros e tem significado somente quando estes nexos são estabelecidos. A criação da obra mostra-se, sob esta ótica, como um complexo sistema e não como uma coleção de dados isolados.⁶⁰

Assim sendo, passamos a adotar a “Agenda” e os fólhos que integram o que chamamos de Documentos Avulsos como os documentos primeiros que sustentarão nosso trabalho de investigação e nos quais buscaremos apoio para comprovar nossas hipóteses.

⁵⁹ QUEIROZ, Rachel. Os Anos da Razão. *O Povo* [Fortaleza], 26.09.1998. Ed itoria do Sábado, [Entrevista concedida a Felipe Araújo].

⁶⁰ SALLES, *op. cit.*, p. 54

4 - A INSTABILIDADE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERSONAGEM

Instável é inconstante, volúvel, mutável. Mudar é alterar formas, construções. O discurso sofre, no processo de criação do *Memorial de Maria Moura*, alterações que vão sendo promovidas sempre que Rachel de Queiroz retorna ao seu texto, não mais como escritora que é, mas como leitora que se torna de si mesma.

Seguindo uma abordagem psicanalítica, levando em conta o pensamento de Almut Grésillon e Jean-Louis Lebrave, Philippe Willemart afirma que:

O autor não é mais o escrevente que transcreve um texto inspirado, nem o que se entrega à escritura esquecendo do que é constituído, nem simplesmente o sujeito da enunciação ou o sujeito do enunciado, mas, a cada leitura, retorna-se inteiramente, desdobra-se e enxerga o texto como um objeto, visto de fora, ao qual aplica um olhar crítico.

O texto relido não é portanto um espelho em que se admira o escritor, mas o viés através do qual se insinua um Terceiro no texto, que seja a tradição literária ou histórica, o inconsciente do autor ou outros fatores que excedem o escritor. O Terceiro ou o Outro, se retomarmos o conceito lacaniano, pouco importa de onde vem, insere-se pela leitura-escritura no texto. Diríamos até que, mesmo em caso de uma simples cópia de um texto, para não dizer de plágio, o autor acrescenta sua parte.⁶¹

Na verdade, ao escrever, o indivíduo deixa manifestar seu inconsciente, registra fatos e acontecimentos reais ou dos quais teve conhecimento prévio, seja por meio da própria vivência seja pela sua bagagem cultural. Não se pode falar o que não se sabe. Assim, a obra é o lugar em que se manifesta a memória do artista. Isso posto, a obra seria o espaço de representação da memória.

Conforme explica Antonio Candido, de forma bem objetiva, o nascimento de uma personagem é fruto de

⁶¹ WILLEMART, *op. cit.*, p. 67-8.

um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir.⁶²

Diz ainda Willemart que:

O sujeito da escritura se constitui no decorrer das idas e voltas do escritor, da mente, pela mão, ao manuscrito. Contrariamente ao que se pensa, o sujeito da escritura não é o escritor, cujo retrato consta na capa dos romances. Os 2500 fólios rascunhados por Flaubert em cada romance e os 75 cadernos de rascunhos escritos por Proust manifestam o difícil nascimento do sujeito da escritura.

A cada rasura, o autor ou sujeito da escritura se manifesta, o que implica o abandono total da crítica biográfica ou da psicobiografia tão cara a muitos psicanalistas. Embora pareça que, a cada rasura ou acréscimo, o escritor surja com suas pulsões, com a sua vida pessoal, com os seus problemas, com a sua estrutura psíquica, com as suas intenções primeiras, o estudo do manuscrito comprova que, quando o escritor inicia o processo de escritura, ele persegue, ou melhor, é perseguido, pelo que chamei de um “primeiro texto”.

Obsessivamente, o escritor procura dizer esse primeiro texto que o empurra.⁶³

De certa maneira, é esse “primeiro texto” que impulsiona o autor na busca pela perfeição da obra. Aqui, a rasura não seria simplesmente uma correção; seria, além disso, a busca pelo efeito de sentido ainda desconhecido pelo artista. Mesmo inconscientemente, ele reconhece a sua não-perfeição textual e tenta, repetidamente, alcançar o que seria o ideal, perfeito para sua criação.

Assim como os fólios de Flaubert e o cadernos de rascunho de Proust, aos quais se refere Willemart, os manuscritos do *Memorial de Maria Moura* atestam o trabalho da artífice Rachel de Queiroz, registrando o instante da criação e, conseqüentemente, suas dúvidas e incertezas. É a instabilidade do processo que se instaura, *principis verbis*, nesse primeiro texto, processo esse que caminha para uma situação de estabilidade, quando o texto se deixa conduzir por – ou conduz – a mão do escritor, o qual, gradativamente, vai se firmando, de forma paralela ao processo de criação, como sujeito da escritura.

Dessa forma, cabe-nos, aqui, apontar que a idealização, feita por Rachel de Queiroz, nos documentos que precedem a primeira versão do *Memorial*, da personagem-

⁶² CANDIDO, Antonio A personagem do romance. In: _____. (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 74.

⁶³ WILLEMART, Philippe. Como se constitui o sujeito da escritura? *Insight*, ano X, n° 110, set 2000, 4-9. p. 5.

título, do Padre José Maria/Beato Romano e de Marialva, por exemplo, diferem substancialmente das características dessas mesmas personagens apresentadas nessa versão. Estabelece-se a ordem, visto que não se processam alterações de tal natureza ao longo da escritura das versões subseqüentes.

Assim, antes de se tornar a “Sinhazinha do Limoeiro”, Maria Moura, seria uma mulher bem mais velha, uma viúva, com “filhos, genros, noras” (Ag., p. 02). Uma matriarca que administra seu clã com “com mão de ferro”, com características de amazona e porte de rainha, conforme atestam os manuscritos:

A viuva – os 8 | filhos – pobreza. Co- | meça a roubar bodes – | Os
filhos criados c/ mão | de ferro. (Ag. Folha solta 1)

a viuva adora joias, | perfumes – Tem o pé | bonito, manda fazer | as
botas de pelica p/ | 1 sapateiro da vila, mestre | Zé Carlos – (Ag. p. 13)

a expressão “O homem | do uso” – Não ha uma | ideologia no
matriarcado | a coisa é pragmática. | Homem incomoda, opri- | me – é
arrogante. (Ag. p. 24)

O padre, por sua vez, antes de se tornar o amante fugitivo, procurado por crime de morte, tem sua gênese na figura de um beato, com funções secundárias no contexto da obra. Tratar-se-ia de um indivíduo cuja tarefa seria a de representar alegoricamente a religiosidade local. Portanto, é assim, descrito, nas primeiras páginas da Agenda:

O Beato – irmão leigo | fugido de convento – batiza | casa e ajuda a
morrer (Ag. p. 02)

Como poderá ser visto mais adiante, o desenvolvimento dessa personagem assume maiores proporções. Já na Agenda, o Beato vai impulsionando o sujeito da escritura a promover alterações de tal ordem que, nas páginas subseqüentes, encontramos marcas de seu crescimento na trama que mais tarde se faz materializar no Manuscrito A. Cumpre-nos destacar que, tanto nos datiloscritos que precedem o texto final, quanto na obra publicada, é o padre o responsável pela abertura da narrativa. Além disso, alguns fólios – tanto da Agenda (p. 35), quanto dos Documentos avulsos (f. 002) – registram esboços mais bem organizados e, portanto, estáveis, que prenunciam a futura narrativa do Padre José Maria.

A título de ilustração, apresentamos mais um exemplo de como o primeiro texto pode levar o sujeito da escritura a tomadas de decisão capazes de alterar o percurso criativo previamente idealizado. Para não nos desviarmos muito do foco do presente trabalho, retomamos o exemplo citado na seção 3.3, no ponto que trata especificamente da personagem Marialva.

Conforme exposto anteriormente, em alguns dos fólhos dos Documentos Avulsos, a personagem Marialva é inicialmente batizada como Mariana. Em seguida, o antropônimo dá lugar à seqüência gráfica “Mar.” (Doc. Av., f. 12v), a qual passa a referenciar a personagem em questão, que, nos manuscritos, disputa com Maria Moura o amor de um mesmo homem (Doc. Av., f. 13v). Só mais adiante, no fólho 28 desses mesmos documentos, “Mar.” passa a se chamar Marialva e, tal qual no texto publicado, não rivaliza com Maria Moura. Cumpre, entretanto, observar que o *leit motif*, marcador da oposição entre ambas, se mantém na própria atitude de Marialva ao longo da narrativa.

Outras histórias fazem-se e desfazem-se nas idas e vindas do artista ao “primeiro texto”. Algumas escolhas são feitas; idéias são abandonadas. Assim, segue o trabalho da artista Rachel de Queiroz, o qual vai tomando relevo e se tornando mais consistente, à medida que ela faz com que a instabilidade do seu processo criador se configure como a passagem do caos à ordem. Salles⁶⁴ afirma que:

muitos artistas descrevem a criação como percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de idéias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização.

Quantos de nós não rasuramos, reescrevemos passagens inteiras, alteramos ordens de estruturas sintáticas ao compormos nossos textos? Na busca dos chamados efeitos de sentido, também a escritora cearense administra o que parece, à primeira vista, caótico. A visão dos manuscritos do *Memorial*, em especial a do manuscrito A, dá ao leitor desavisado a impressão de estar diante de algo sem qualquer organização. É o que se percebe, por exemplo, no fólho reproduzido a seguir.

⁶⁴ SALLES, *Gesto inacabado*; processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998, p. 33.

M I) o fabelião disse "procuração bastante
 não posso fazer mais nada pelo que
 é seu... ^{Fal como mãe,}
 Mas eu também não queria assinar.
~~Aquelas terras eram herança de meu~~
~~avô, ^{meu pai ao meu pai.} o pólo desta que já estava~~
~~muito quente por causa da quele~~
~~pedaço de chão~~

^{com escritura}
~~O local era do Rincão e eu não po-~~
~~dia ^{mesmo} assinar nada: estava tudo em~~
~~questão e os primos das Marias Pretas.~~

Ms A, f. 015-011 I

Além do acréscimo da expressão comparativa, que aproxima a atitude de Maria Moura à de sua mãe, e da supressão das quatro linhas subsequentes, conferindo maior dinamismo ao texto – com a manutenção do trecho, talvez fosse necessário ao narrador explicar as mortes apontadas no fragmento suprimido –, cabe explicar que o exemplo acima corresponde a uma das 10 páginas acrescentadas à página 11 do manuscrito A.

Diz Fiorin que “o discurso é o lugar da instabilidade das estruturas”.⁶⁵ Por isso mesmo, afirma, ainda, que “o discurso artístico, mais que qualquer outro, constrói-se, mesmo nos períodos do pólo da estabilidade, na instabilidade”.⁶⁶

Note-se, como exemplo, a hesitação da autora em nomear uma personagem em construção:

⁶⁵ *Idem*, 2000, p. 15.

⁶⁶ *Ibidem*, p.20.

A devoção – As filhas tiram | os terços as novenas, os | benditos. Frei Damão?⁶⁷ | P^o Cícero? | Ou outro nome? | Beato | Romano (Ag. p. 07)

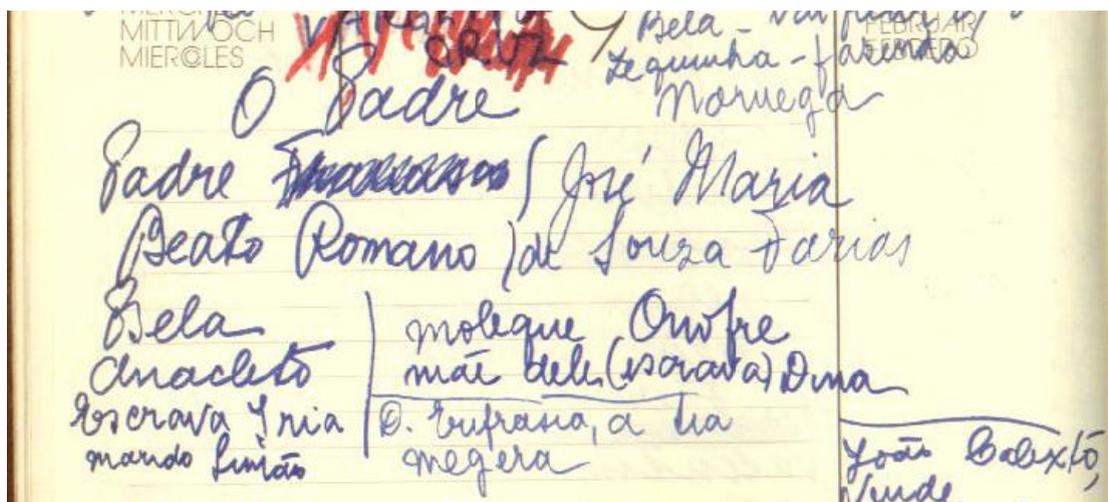
Na verdade, essa evidente dúvida seria a busca de um efeito de sentido que se encaixasse no perfil psicológico dessa personagem. A consciência religiosa que seria representada pelo padre, apontada por Rachel de Queiroz na sinopse do romance (Doc. Av., fólhos 21-3) tem sua gênese no fragmento supracitado. A aparente estabilidade do excerto representa, na verdade, a instabilidade do processo enunciativo. Note-se que a devoção, a ser exercida em primeiro momento pelas filhas, é assumida pelo padre, uma vez que as filhas nem sequer passam a fazer parte da obra.

Tal instabilidade não é vista, obviamente, pelo leitor da obra publicada, mas está materializada nesse e em muitos outros exemplos registrados nos documentos de processo do *Memorial*.

Observe-se que sua opção final “Beato Romano” acaba por surtir o efeito de imagem simbólica: “Romano” como a própria Igreja que irá representar, “Romano” também como os próprios romanos da história que perseguiram cristãos desde seu surgimento, “Romano” como “...a igreja de Roma” citada por Maria Moura.

A instabilidade do percurso criador nada mais é que a busca da satisfação do artista. As combinações testadas, de que fala Salles, tornam “regular” a instabilidade do processo de criação de Rachel. Na página 35 da agenda, percebe-se processo semelhante ao da escolha do nome do beato, como demonstramos a seguir:

⁶⁷ Acreditamos que a grafia “Damão” tenha passado despercebida por Rachel de Queiroz que, na realidade, tenha pensado em escrever “Damião”, referência ao religioso que agregava fiéis no interior nordestino.



Ag., p. 35

A substituição do substantivo próprio “Francisco” pelo composto “José Maria” revela-nos como a autora atua na elaboração de seu plano de trabalho. O percurso traçado pela escritora na busca pela identificação dessa personagem é tarefa constante, como pretendemos demonstrar na seção que se segue.

4.1 - UMA PERSONAGEM EM CONSTRUÇÃO

Num primeiro momento, ainda não há um texto bem estruturado – no sentido pleno da palavra – mas esboço daquilo que a escritora pretende apresentar. São anotações feitas na Agenda, por meio das quais podemos inferir que a personagem Beato Romano se desenvolverá paralelamente à personagem-título.

Tais anotações podem se vistas nas páginas 02, 07, 08 ou 09, por exemplo, em que se evidencia o retorno da escritora à agenda para registro de informações referentes ao Beato nas mesmas páginas em que são feitos os de Maria Moura.

Retomando o exemplo da página 02, da agenda:

O Beato – irmão leigo | fugido de convento – batiza | casa e ajuda a morrer (Ag., p. 02)

Percebe-se que à esquerda dessa passagem, encontra-se, circulada à caneta, a inscrição “O Padre?”. O ponto-de-interrogação, encontrado também em outras passagens, marca a dúvida, a procura, e mostra a constância com que Rachel de Queiroz escreve e reescreve o seu texto, ou seja, marca a instabilidade no processo de construção do discurso que materializa a personagem:

O processo escritural ou artístico tem a capacidade de eliminar a estabilidade das letras e das palavras ou de estender as combinações iniciais a um grau infinito, o que permite um retorno à própria história e a recuperação de uma instabilidade criadora.⁶⁸

Nessa caminhada, portanto, em busca do texto ideal, a decisão vem manifesta, incisiva, assinalada no grifo:

Frei Damão? | P^o Cicero? Ou outro nome | – Frei Romano? Beato |
Romano (Ag., p. 07)

O grifo é, pois, a intervenção, na escrita, de um outro código, de uma outra linguagem que se associa ao código lingüístico. Riscos, traçados, setas, sublinhas, alternância de cores das canetas representam um tipo de código não-lingüístico, nem sempre passível de interpretação e, em contato com a linguagem verbal, acabam por constituir o que Salles chama de “intenso relacionamento de linguagens”.

Entende Salles que o percurso de criação se firma como um “contínuo movimento de tradução intersemiótico”⁶⁹. Em se tratando de literatura, afirma a estudiosa que “o percurso criativo não é feito só de palavras. Há a intervenção de diferentes códigos, em movimentos, papéis e aproveitamentos diversos. Nos documentos de percurso, são encontrados resíduos dessas linguagens”.⁷⁰

Decidido, pois, o nome, o processo de criação evolui. Surgem, assim, novas características – físicas e psicológicas:

⁶⁸ WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 117.

⁶⁹ SALLES, Cecília. *Redes da criação literária: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006, p. 157.

⁷⁰ *Ibidem*.

O Beato Romano, selvagem co- | mo os outros, diz que tem | ordens menores - Veste um | camisolão preto, de pano | grosso, uma corda amarrada | na cintura - Ele casa, | batiza, ajuda a morrer. | O pessoal lhe toma a benção | Não gosta q matem “sem | precisão”. (Ag., p. 08 a 10)

Convém lembrar que os documentos que precedem a obra impressa compreendem um material bastante extenso, como tivemos a oportunidade de descrever. A agenda, inegavelmente, corresponde ao primeiro espaço de manifestação da subjetividade do autor, como nos ensina Cecília Salles. Lá se registram as primeiras idéias; instala-se o processo de criação. A agenda configura-se como o ambiente da criação literária, *locus operandi*, em que a escritora se permite dialogar com seu próprio fazer literário. É lugar de reflexão e, portanto, de indeterminação, de incompletude. A agenda é apenas parte do ato de criação e, assim, no dizer de Salles,

é importante pensarmos no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador.⁷¹

Numa perspectiva genética, apontar essas inferências é o mesmo que tornar públicas as marcas de um processo individual, registrando-se não só as escolhas do artista, mas também dados que, mesmo desprezados por ele, podem, de alguma forma, contribuir para o esclarecimento da crítica. Trabalha-se o todo da materialidade discursiva, inclusive as marcas do “silêncio” que se instaura na rasura, no apagamento de um signo, dentre tantos exemplos, como o que apresentamos a seguir:

⁷¹ Ibidem, p. 152.

MsB, f. 014

Nossa hipótese, portanto, é a de que, observando esses movimentos, podemos trazer à luz da discussão elementos geradores de sentido que o texto impresso não é capaz de revelar.

4.2 - A IDEALIZAÇÃO DO PADRE

Investigando esses documentos, tivemos a oportunidade de observar, como já registramos, que as personagens de Rachel de Queiroz surgem antes mesmo da elaboração do enredo. Na agenda, ela registra grupos antroponímicos que, mais tarde, vão sendo (ou não) incorporados à história. Na página 31 da Agenda, 30 nomes, divididos em duas colunas, com 15 nomes masculinos à esquerda e 15 femininos à direita. São eles:

Fulgencio
Apolinario
Severino
Amaro
Raimundo
Matias
Faustino
Gregorio
Macedonio
João de Deus
Isidoro
Porfírio
Julião
Bento
Alexandre

Jacinta
Margarida
Matilde
Perpetua
Liduína
Liduína
Zita
Quiteria
Rita
Justina
Brigida
Iria
Sabina
Luzia
Olimpia

Embora Rachel admita que uma de suas maiores dificuldades no processo de composição e a escolha dos nomes das personagens de suas obras, afirma que:

[...] a sua experiência é a base de toda a sua ficção, porque você só tem a sua experiência. Se você for escrever um romance, o que você sabe além do que você já viu, já sentiu? O que você leu já é informação de segunda mão. Então, o ser humano, você, na verdade, só conhece através de você, da sua pele, dos seus conhecimentos.[...].⁷²

Assim como a personagem principal – ainda a viúva, página 02, ou já a Maria Moura, na página 33, o padre também tem na Agenda (p. 35) registrado o grupo de possíveis personagens, com as quais terá desenvolvido seu enredo. Enquanto Maria Moura está acompanhada de *O pai, A mãe, Liberato, As cunhãs – Chiquinha e Zita, João Rufo*, etc., o núcleo do padre é composto por *Bela, Anacleto, Escrava Iria, moleque Onofre*, dentre outros. É dessa maneira que ela idealiza o padre/beato. Essa personagem vai assumindo gradativamente um importante papel nas páginas da agenda, e a força que percebemos ao longo do texto impresso já vem apontada nas marcas que a escritora vai subliminarmente deixando no suporte. Junto às anotações referentes à Maria Moura, surgem as do padre/beato. Registrá-las nas páginas em que se encontram as notas sobre a personagem principal empresta ao religioso inegável valor. A inscrição da página 02, a que se já fez referência, vem logo acima de uma das possíveis identificações do que seria a personagem Maria Moura – “uma viúva com filhos, genros e noras”. O tom da tinta, em

⁷² Entrevista concedida a Marlene Gomes Mendes, em 12/06/1988.

azul mais escuro, sugere que essa anotação tenha sido feita em momento diferente ao do registro da suposta viúva.

Fato semelhante ocorre à página 08. A descrição do Beato logo abaixo da descrição da “viúva” nos leva a crer que Rachel torna esse procedimento regular, no que tange às primeiras idealizações do padre / beato. Assim, as características – físicas e psicológicas – do beato começam a se delinear gradativamente, à medida que a autora retoma sua composição. O sintagma *‘irmão leigo fugido do convento’* encontrado na página 02, é complementado pela expressão *“selvagem como os outros”*, localizado na página 08.

Retornando à página 02, encontramos ao lado da citada inscrição, circulada em traçado mais fino que o das demais canetas utilizadas, a indagação “o Padre?”. A pontuação, mais que a mera marca da dúvida, explicita o modo de proceder da autora. A busca pelo melhor efeito literário se dá exatamente pelo ato contínuo de rejeitar hipóteses, sugerindo a si mesma novas formas, substituindo outras, numa regular instabilidade em seu processo de criação. A escolha definitiva do nome da personagem vem assinalada no grifo, ao pé da página 07:

Frei Damão? | P^a Cícero? Ou outro nome | – Frei Romano? Beato | Romano

Percebemos, portanto, que a construção do sujeito/personagem se dá ao longo do processo de construção do discurso, ou seja, durante o processo de enunciação que, metaforicamente, os manuscritos de uma obra representam.

Em outros documentos de processo, por exemplo, como no fólio 03v, dos Documentos Avulsos, encontramos uma lista de “nomes próprios” – Maria Moura, Padre José Maria, dentre outros – para os quais já há um enredo preestabelecido, o que faz deles, efetivamente, personagens da narrativa. Nomeá-los, já o dissemos, é, para Rachel, como ela mesma declara, em entrevista à Revista *Domingo*, quando indagada sobre seu processo de criação, uma de suas maiores dificuldades: “Às vezes leva anos o processo de encubação da história. Um dos dramas é escolher os nomes dos personagens”.

No que tange à evolução do padre / beato e à conquista de um papel de destaque no corpo da obra, as inferências apontadas se comprovam quando, analisando os demais documentos que compõem o processo de criação, nos deparamos com uma sinopse da obra, já referenciada. Em duas versões, com três páginas cada – a primeira com acréscimos

à mão; a segunda, já passada a limpo, com menor número de rasuras – esta sinopse encontra-se entre os Documentos Avulsos. Nela, a própria Rachel de Queiroz confirma esse paralelismo narrativo entre as duas personagens.

Diz a autora em seu texto:

É por essa época que, procurando asilo, dela se aproxima um padre fugitivo que abandonara a batina por ser procurado por crime de morte. Tempos atrás ele a ouvira em confissão quando ela, talvez < > em busca de uma absolvição antecipada, planejava a morte do padrasto. Fingindo, a princípio, não o reconhecer, ela acaba por ouvir a história do fugitivo, uma história paralela a sua: a louca aventura da fuga, a penosa sobrevivência, ele com a cabeça a prêmio, de vila em vila, escondendo a identidade mas ainda apegado com desespero à sua fé cristã; ela na sua obsessão fanática por segurança e poder. Afinal, Moura o acolhe, escondendo a sua condição de padre e o apresenta ao bando apenas como um homem santo, [um Beato,] que, de certa maneira, passa a representar a consciência do grupo. (Doc. Av., f. 22 – primeira versão)

Assim sendo, podemos afirmar que a instabilidade do processo criativo de Rachel de Queiroz contamina a personagem Padre José Maria, cuja trajetória – assinalada, previamente, no “Roteiro do Padre” (Doc. Av., f. 02) e no “Itinerário [do] B. Romano” (Doc. Av., f. 40), documentos complementares, portanto – é bastante conturbada, repleta de contradições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após investigar os meandros do processo de escritura de Rachel de Queiroz, cumpre, agora, retomar nosso próprio percurso, a fim de apresentar um balanço das questões levantadas ao longo deste trabalho.

Apesar de nosso objetivo ter sido o de acompanhar o percurso de criação de uma personagem específica do *Memorial de Maria Moura*, o trabalho de investigação conduziu-nos a outros aspectos relevantes, que aqui decidimos pontuar.

Esta tese não se caracteriza, obviamente, como um trabalho artístico, mas, nem por isso, deixa de ser, reconhecidamente, um trabalho de criação. E é por esse aspecto que também nós fomos conduzidos pelo texto que produzimos, induzidos, não pela pulsão criadora, mas por aquilo que fomos descobrindo ao longo de nossas pesquisas. Em primeiro lugar, cabe destacar que o contato com os manuscritos do *Memorial* e o conhecimento da existência da Crítica Genética, disciplina que tem por objetivo levantar, descrever, analisar operações de criação dos diversos artistas em seus diversos campos de atuação – no nosso caso particular, o texto literário – já foi em si um desafio, principalmente se levarmos em conta que este trabalho viria a ser executado num centro acadêmico, referência no desenvolvimento de pesquisas em Crítica Textual.

Assim, sem pretender esgotar o assunto, entendemos que o esboço traçado no primeiro capítulo cumprirá a tarefa de orientar os futuros leitores desta tese quanto à delimitação dos campos de atuação de cada uma dessas disciplinas, em especial da Crítica Genética, ainda bem pouco conhecida entre os estudiosos de Letras.

Na trilha desse processo de investigação, entendemos que a apresentação de um perfil biográfico de Rachel de Queiroz possa desfazer hipóteses que advenham da velha

crítica biográfica e, por conseguinte, levem à suposição de que o *Memorial de Maria Moura* possa ser o memorial de Rachel. Nesse sentido autobiográfico, afirmamos que não. Nada há nos manuscritos que possa atestar esse tipo de afirmação. Todas as personagens têm tudo e nada têm de Rachel. Fora a bravura e a determinação das personagens ditas principais, a atuação de cada uma delas independe da autora, exceto pela pulsão criadora que move a mão que constrói a narrativa. Os manuscritos registram o trabalho da artista em plena execução, escrevendo, reescrevendo, lapidando a obra. Morre o escritor, conforme propõe Roland Barthes – para dar lugar à escritura e ao leitor – nasce o *scriptor*, como sugere Philippe Willemart. E, por isso, ele afirma:

Esse esvaziamento da psicologia da personalidade convém à *morte do autor* que Barthes anunciou em sua fase estruturalista. Extinto o sujeito que tudo centrava em si ao ditar o texto, surgiram logo os seus lépidos substitutos, o inconsciente genético, o inconsciente textual, o inconsciente narrativo, o inconsciente poético, o protonarrador, enfim, o *scriptor*.⁷³

O *Memorial*, portanto, é o que é, “relato de feitos memoráveis”, da personagem-título e das demais que, com suas narrativas, contribuem para reforçar o discurso da narradora principal. É um memorial com discurso polifônico, como observa Luís Filipe Ribeiro: “Maria Moura, codinome Rachel de Queiroz”. Nesse sentido, é o memorial de Rachel, cuja voz só pode ser captada pelos ouvidos (ou olhares) mais sensíveis, ao sugerir, no silêncio dos manuscritos, por meio da contraposição do comportamento feminino frente ao masculino, uma atitude feminina que tangencia a anarquia do matriarcado de Pindorama.

O exame dos manuscritos nos levou à constatação de mais um aspecto relacionado a essa questão, o que fez com que, ao analisarmos a obra, nos detivéssemos nas três personagens apontadas: Maria Moura, Marialva e José Maria, o padre escondido na pele do beato. Que relação haveria entre essas três personagens? A obviedade da indagação poderia conduzir a uma também óbvia resposta, acrescida da observação de que não precisaríamos recorrer aos manuscritos para responder a ela. Entretanto, como apontamos ao longo de nossa pesquisa, as alterações que sofreram estas últimas no que tange à escolha de seus respectivos nomes nos fazem afirmar, mais uma vez, que Rachel se deixou conduzir por um de seus feitos memoráveis, visto que encontrou “o viés através do qual se insinua

⁷³ WILLEMART, *op. cit* [1993]., p. 13.

(insinuou) um Terceiro no texto, que seja a tradição literária ou histórica, *o inconsciente do autor* ou outros fatores excedem o escritor” (grifo nosso), no dizer de Willemart⁷⁴. Mariana / MAR passou a Marialva (Maria + alva); Francisco a José Maria. Junto a Maria Moura, reconstituem a trilogia de “as três Marias”.

Isso posto, é lícito afirmar que Rachel de Queiroz atuou sobre um eixo central de construção, motivada por novos elementos que buscou para o processo de criação das novas personagens. Estabeleceu-se, assim, uma espécie de intratextualidade. Apoiado no pensamento de Mauriac, Antonio Candido explica que “o vínculo entre o autor e sua personagem estabelece um limite à possibilidade de criar”. E continua: “as personagens saem necessariamente de um universo inicial [...] que não apenas as limita, mas dá certas características comuns a todas elas”.⁷⁵ É a ordem que se impõe ao caos.

Prosseguindo no trabalho de investigação, pudemos observar, por intermédio da análise dos documentos de processo, que as alterações implementadas pela autora não só buscavam a valorização do texto e, conseqüentemente, a qualidade artística, mas também tentavam atribuir novos efeitos de sentido àquilo que já havia sido rascunhado. Os acréscimos atribuíram, assim, clareza a determinadas passagens da narrativa; as substituições, leveza de estilo; as supressões, ora tornavam a estrutura narrativa mais dinâmica, ora invocavam o silêncio. Estabeleceu-se, neste caso, a censura: entendemos ter sido, então, este o motivo pelo qual o Beato Romano tenha deixado de ser o idealizador do “cubico”, passando a Liberato a autoria de sua criação, ou, ainda, que “os maricas” sequer tenham sido mencionados em quaisquer das versões.

Não estamos aqui advogando que devemos ou que seja possível desvendar toda e qualquer intenção da autora nas rasuras de seus manuscritos. O texto em criação é um texto em movimento, portanto sujeito a alterações que, para Willemart⁷⁶, “atravessam zonas de instabilidade ou de estabilidade”.

O manuscrito literário é um local de manifestação da angústia e da insatisfação do escritor. É o “aqui e agora” em que se instaura a instabilidade do processo de criação do artista. É o *locus nascendi* do “primeiro texto”, sujeito a constantes transformações e, por isso mesmo, mutável por excelência.

⁷⁴ *Ibidem*, p.68.

⁷⁵ CANDIDO, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁶ WILLEMART, *op. cit.* [1999], p. 201.

E no casulo (em) que se constitui o primeiro texto repousa o embrião das personagens de Rachel de Queiroz. A mãe-tabeliã, pela força da palavra – e por que não dizer do discurso? – gera, gesta, faz nascer e registra aquela que se tornou sua preferida na obra investigada. Rachel declara sua preferência no debate de 1992, no Instituto de Letras da UFF. A figura do padre/beato se constituiu na mesma medida do discurso de Rachel. Forma e sentido se coadunam no discurso queiroziano pelo emprego e/ou substituição de determinados signos. Conforme ensina Benveniste⁷⁷, “as manifestações de sentido parecem tão livres, fugidias, imprevisíveis, quanto são concretos, definidos e descritíveis os aspectos da forma”.

Essas mesmas formas, estruturas sintagmáticas que descrevem e atribuem sentido à personagem, emprestam a ela múltiplas significações. Pouco a pouco, Rachel, sujeito da escritura, procedeu a escolhas específicas a fim de tornar o beato a “consciência religiosa” denunciada na sinopse.

Se levarmos em conta a maneira como o texto de Rachel de Queiroz flui, se observarmos seus movimentos, será possível perceber a instabilidade do processo de criação de suas personagens no *Memorial de Maria Moura*. Ao criá-las, Rachel atrelou cada uma a um enredo próprio e pôde, tal qual numa novela, desenrolar dramas diversos num mesmo romance, numa incrível riqueza narrativa.

Insinua-se a consciência/inconsciência de Rachel nessa aparente instabilidade. O vaivém do texto/ao texto não só caracteriza a busca do prazer, mas também representa o constante retorno, num movimento incessante de criação. A investigação do manuscrito desmitifica a escritura literária como processo conduzido única e exclusivamente pela inspiração. Como tivemos oportunidade de pontuar ao longo da tese, a construção do texto implica muito de labor, de reescrituras, de substituições, de apagamentos, de silenciamentos, de hesitações, como bem mostrado nos célebres versos de Drummond no poema “O lutador”⁷⁸, em que o poeta reafirma a patética condição do escritor subjugado pela palavra ilusória:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.

⁷⁷ BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, 1989, p. 221.

⁷⁸ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. O lutador. In _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1993. p.

São muitas, eu pouco.
 Algumas, tão fortes
 como o javali.
 Não me julgo louco.
 Se o fosse, teria
 poder de encantá-las.
 Mas lúcido e frio,
 apareço e tento
 apanhar algumas
 para meu sustento
 num dia de vida.
 Deixam-se enlaçar,
 tontas à carícia
 e súbito fogem
 e não há ameaça
 e nem há sevícia
 que as traga de novo
 ao centro da praça.

É esse processo árduo e penoso de construção, mas extremamente interessante e prazeroso, como diria Barthes⁷⁹, que propusemos elucidar ao nos debruçarmos sobre os manuscritos do *Memorial*, tornando visível o tanto de artesanal que há no trabalho da ficcionista, trabalho esse que trai a ilusória idéia da obra que nasce pronta, fruto da romântica concepção das “musas inspiradoras”. Nesse sentido, as sábias palavras de Silviano Santiago, aqui trazidas para o fechamento dessas nossas considerações finais, traduzem com rara felicidade o verdadeiro sentido do processo de criação literária:

[...] A aparente simplicidade que se encontra no fluir das grandes obras literárias, no fundo, é um disfarce não-pessimista que resguarda da vista do leitor as dificuldades da criação. Estas podem ser tomadas ou como semelhantes às dores do parto ou como semelhantes ao fruto do trabalho de composição, para abrir espaço para outros dois paus com que se faz um canoa.

Essas duas concepções da atividade criadora – dores e trabalho – tentam explicar cada uma à sua maneira o caminho que o escritor segue para atingir a forma desejada.⁸⁰

⁷⁹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

⁸⁰ SANTIAGO, Silviano. Com quantos paus se faz uma canoa. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Literário, 2003. p. 15-24. p. 18.

BIBLIOGRAFIA

ADONIAS FILHO. O romance *O Quinze*. In: QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

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

AMADO, Gilberto. Rachel de Queiroz, escritor profissional. In: QUEIROZ, Rachel de. 100 crônicas escolhidas. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, org. por Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, IEB, 2000.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris: ALLCA XXe. Siecle ; Brasília: CNPq, 1988. (Coleção Arquivos ; 6)

_____. Rachel de Queiroz. In: *Diário Nacional*. Rio de Janeiro: 14 set. 1930, p.251-2.

_____. Rachel de Queiroz: João Miguel. In: *Revista Nova*. São Paulo: ano 2, v. 3, n. 8 - 10, 15 dez. [193?], p. 104 - 5.

_____. As três Marias. In: _____. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *Iniciação à crítica textual*. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

AZEVEDO FILHO, Leodegário. A lírica de Camões e o modelo genético-crítico. In: ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA, 2., *Anais...*São Paulo: USP, 1988, p.31-39.

BARRÔCO, Rozely de Fátima Campello. *Alquimia da escritura: o processo de construção da protagonista, no romance Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz.* [dissertação de mestrado]. Niterói: UFF, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer o prototexto. *Manuscrita.* São Paulo: USP, n. 4, 127-161, dez. 1993.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I.* 3. ed. Campinas: Pontes, 1991.

_____. *Problemas de lingüística geral II.* Campinas: Pontes, 1989.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BRITO, Cristiane Miryam Drumond de. *Rascunhos da loucura.* São José dos Campos: Univap, 2002.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Rachel de Queiroz. São Paulo: IMS, n. 4, set. 1997.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____. (org.). *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada.* Edição crítica por Mário Carelli. [Madrid]: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991. (Coleção Arquivos ; 18)

CASTELLO, José. Rachel espera o século 21 para dar aos leitores outro romance. *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 19 jun. 1995.

CONY, Carlos Heitor. In: MORRE Rachel de Queiroz. O Estado de São Paulo, [São Paulo], 4 nov. 2003, [página não informada no site], Disponível em <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>>. Acesso em: 20/07/2006.

DUARTE, Luiz Fagundes. *A gênese de um romance: incursão na escrita queirosiana*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1989.

_____. A gênese no texto queirosiano: uma vista de olhos sobre a correção estilística do autor em *A tragédia da Rua das Flores*. *Boletim de Filologia*, Lisboa, n. 30, p.134-65, 1985 [1988].

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELLISON, Fred P. Rachel de Queiroz. In: _____. *Brazil's new novel: four northeastern masters....* Berkeley: University of California Press, 1993.

ENCONTRO DE CRÍTICA TEXTUAL, 1.,1985, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FFLCH - USP, 1986.

ENCONTRO DE ECDÓTICA E CRÍTICA GENÉTICA, 3, João Pessoa, PB, 1991. *Anais...* João Pessoa: UFPb, Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário, 1993..

ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: ECLOSÃO DO DOCUMENTO, 2, São Paulo, 1988. *Anais...* São Paulo: FFLCH - USP, 1988.

ENCONTRO INTERNACIONAL DE PESQUISADORES DO MANUSCRITO E DE EDIÇÕES, 4., São Paulo, 1994. *Gênese e memória*. São Paulo: USP - APLM, 1995

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed., 17. imp. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2002.

FONSECA, Maria Augusta. Vertentes e processos da criação literária. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Literário, 2003. p. 93-101.

GAMA, Rinaldo. A grande dama do sertão. *Veja*. Rio de Janeiro: Perfil, p. 136-137, 15 jun. 1994.

GRÉSILLON, Almuth. *Devagar*: obras. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. (Papéis avulsos; 33)

_____. Les silences du manuscrit. In ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: Ecloração do manuscrito, 2, São Paulo, 1988. *Anais...*São Paulo: FFLCH - USP, 1988, p. 89-106.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Entre periódicos e manuscritos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Literário, 2003. p. 103-118.

_____. Sobre um projeto de edição crítico-genética da poesia de Carlos Drummond de Andrade. *Papéis Avulsos*, 31, Fundação Casa de Rui Barbosa / Ministério da Cultura, 1997.

GURGEL, Ítalo. *Uma leitura íntima de Dôra, Doralina*: a lição dos manuscritos. Fortaleza: UFCE, 1997.

HAY, Louis. A literatura sai dos arquivos. Trad. Renato de Mello. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Literário, 2003. p. 65-81

_____. *A montante da escrita*. Trad. José Renato Câmara. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. (Papes avulsos; 33)

_____. . Le texte n'existe pas – reflexions sur la critique génétique. *Poétique*, n. 62, 147-158, 1985.

HOUAISS, Antonio. Memorial de Maria Moura. *Jornal do Commercio*, [Rio de Janeiro], p. 4, 6 out. 1992. [Discurso pronunciado na Academia Brasileira de Letras, em sessão presidida pelo acadêmico Austregésilo de Athayde, em 3 set. 1992]

JOBIM, José Luís. *A poética do fundamento*: ensaios de teoria e história da literatura. Niterói: EDUFF, 1996.

JOBIM, José Luís. O trabalho teórico na história da literatura. In: _____. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002, p. 117-132.

_____. A intertextualidade e os estudos literários. In: _____. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002, p. 163-171.

_____. A literatura como fonte da moral. In: _____. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002, p. 173-188.

LEÃO, Múcio. Rachel de Queiroz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 4 out. 1930.

LEBRAVE, Jean-Louis. O manuscrito será o futuro do texto. Trad. Renato de Mello. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Literário, 2003. p. 83-92.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: UNESP, 2000.

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

LIMA, Sônia M. van Dijck. Crítica genética: tópicos introdutórios. In: OLIVEIRA, Ester de Abreu Vieira de. (org.). *Signos em interação: literatura, cinema, história, psicanálise*. Vitória, 1996, p. 147-151.

_____. Documentos e identidade nacional. In: LIMA, Sônia Maria van Dijck et al. *Retalhos de amizades: correspondência passiva de José Lins do Rego*. João Pessoa: Edições FUNESC, 1995. p. 13-17.

_____. Edição genética: para uma metodologia de trabalho. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DO MANUSCRITO E DE EDIÇÕES, 4, 1994, São Paulo. *Gênese e memória*. São Paulo: Annablume, APML, 193-201, 1995.

LIMA, Sônia M. van Dijck. Em demanda da gênese: uma metodologia de trabalho. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 28, n. 1, março 1993.

_____. *Gênese de uma poética da transtextualidade*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1993.

LOPEZ, Telê Ancona. Textos, etapas, variantes: o itinerário da escritura. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP, n. 31, 147-159, 1990.

LUCAS, Fábio. Aspectos literoculturais da obra de Rachel de Queiroz. *Leitura: crítica literária*, São Paulo, v. 12, n. 139, p. 11, dez. 1993.

MANUSCRÍTICA: Revista de Crítica Genética. São Paulo: USP, n. 4, dez. 1993.

_____. São Paulo: USP, n. 8, jul. 1999.

_____. São Paulo: USP, n. 10, jun. 2001.

_____. São Paulo: USP, n. 11, jun. 2003.

_____. São Paulo: USP, n. 12, jun. 2004.

_____. São Paulo: USP, n. 13, jan. 2005.

MASSAUD, Moisés. *A criação literária*. 6. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

MASSAUD, Moisés; PAES, José Paulo. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MAUAD, Isabel Cristina. Confissões de uma escritora triste. *O Globo*. Rio de Janeiro, [200-]. Depoimento.

MENDES, Marlene Gomes (coord). *Documentos de processo: “Memorial de Maria Moura”, de Rachel de Queiroz*, Niterói: UFF, Instituto de Letras, Grupo de Pesquisa em Crítica Genética, 2000, 1 CD-ROM.

_____. *Edição crítica em uma perspectiva genética de “As três Marias”, de Rachel de Queiroz*. Niterói: EDUFF, 1998.

MENDES, Marlene Gomes. "As Três Marias" de Rachel de Queiroz: do Manuscrito à 1ª Edição. In: ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: Ecloração do manuscrito, 2, São Paulo, 1988. *Anais...*São Paulo, USP, 1988, p. 201-205.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios & procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2000.

_____. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1986.

_____. Paráfrase e Polissemia; a fluidez nos limites do simbólico. *Rua: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP*, Campinas, 4, 1998, p. 9-19.

PACHECO, Antonio Carlos de Miranda. Etapas da construção: um olhar sobre o processo de construção de Rachel de Queiroz no *Memorial de Maria Moura*. *Caderno de Letras*. Niterói, Instituto de Letras-UFF, n. 28, p. 87-94, 2003.

PACHECO, Antonio Carlos de M., BARRÔCO, Rozely Campello. Memorial de Maria Moura: personagens em construção. In: *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, nº 11, São Paulo: Annablume, 2003.

PANICHI, Edina R. P. A construção do personagem em Pedro Nava. *Manuscrita*. São Paulo: USP, n. 8, 126-32, 1999.

PEREZ, Bernard. Biografia de Rachel de Queiroz. In: _____. *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. *Graham's Magazine*, abril 1846, p. 163-167. Disponível em <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>. Acesso: 20 jul. 2006.

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

QUEIROZ, Rachel. *Andara*. São Paulo: Siciliano, 1992.

QUEIROZ, Rachel. Os Anos da Razão.. *O Povo*, Fortaleza, 26 set. 1998. Editoria do Sábado, Entrevista concedida a Felipe Araújo.

_____. *Cafute e Pena de Prata*. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Cenas brasileiras: crônicas*. São Paulo: Ática, 1997. (Para gostar de ler; vol. 17).

_____. Memorial de Maria Moura. Agenda (manuscrito autógrafo).

_____. Memorial de Maria Moura. Manuscrito A (MsA).

_____. Memorial de Maria Moura. Manuscrito B (MsB).

_____. Memorial de Maria Moura. Manuscrito C (MsC).

_____. Memorial de Maria Moura. Original (O). [Versão encaminhada à editora].

_____. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Memorial de Maria Moura*. 12. ed. São Paulo: Siciliano, 2000.

_____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 5 v.

_____. *Quatro romances. O Quinze, João Miguel, Caminho de pedras, As três Marias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. [4. ed.]

_____. Rachel foge de Maria Moura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1994. Livros, p.5. Entrevista concedida a Bruno Casoti.

_____. *As terras ásperas*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *As três Marias*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

RACHEL de Queiroz: os oitenta. [depoimento de diversos escritores]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

RIBEIRO, Luis Filipe. Maria Moura, codinome Rachel de Queiroz. In: *Geometrias do Imaginário*. Galiza: Edicións Laiovento - Vento do Sul, 1999.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: (O Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*. Edição crítica por Marlene Gomes Mendes et al. Rio de Janeiro; Brasília: Antares, INL, 1987.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SALLES, Cecília A. *Crítica Genética: uma (nova) introdução*. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 1998.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo-SP: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília; SILVA, Lília. Crítica Genética: delimitação de um campo aberto, *Manuscrita*. São Paulo: USP, n. 1, p. 5-11, 1990.

SANTIAGO, Silviano. Com quantos paus se faz uma canoa. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Literário, 2003. p. 15-24.

SEGALA, Amos. O que dizem os arquivos de Archivos. Trad. Rômulo Monte Alto. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (orgs). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Literário, 2003. p. 25-33.

SILVA, Ana Claudia Suriani da. *Linha reta e linha curva: edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICANP, 2003.

SILVA, Maximiano de Carvalho e. Crítica Textual: conceito – objetivo – finalidade, In: *Confluência*. Rio de Janeiro: Lucerna, n. 7, 57-63, 1º. sem. 1994.

SILVEIRA, Joel. Rachel. *Revista Nacional*. Rio de Janeiro, ano 14, n. 724, p. 3, 11-17 out. 1992.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello Miranda (orgs.) *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*. (crítica textual). São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1977.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed., 2. impressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VILLAÇA, Antonio Carlos. Panorama da vida e da obra de Rachel de Queiroz. In: QUEIROZ, Rachel. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989

WILLEMART, Philippe. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

_____. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. Como se constitui o sujeito da escritura? *Revista Insign: psicoterapia e psicanálise*, São Paulo, ano 10, n. 110, set. 2000, p. 4-9.

_____. *O manuscrito em Gustave Flaubert*. São Paulo: USP-FFLCH, 1984.

_____. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993.

ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo:

ANEXOS

ANEXO 1: Agenda, p.02

QUINTA
THURSDAY
JEUDI
DONNERSTAG
JUEVES

O Beato - irmãos leigos
fugidos de conventos - batizá-
caba e ajuda a morrer

Personagens
a viúva - mapa, alti
os filhos
genros, noras
agregados
o cego Bernardo -
o gura - Mozart?
O caso da Julia x João
Alves - ble g volta
e um dos amantes
da viúva -
O comp^{de} Manuel Garcia

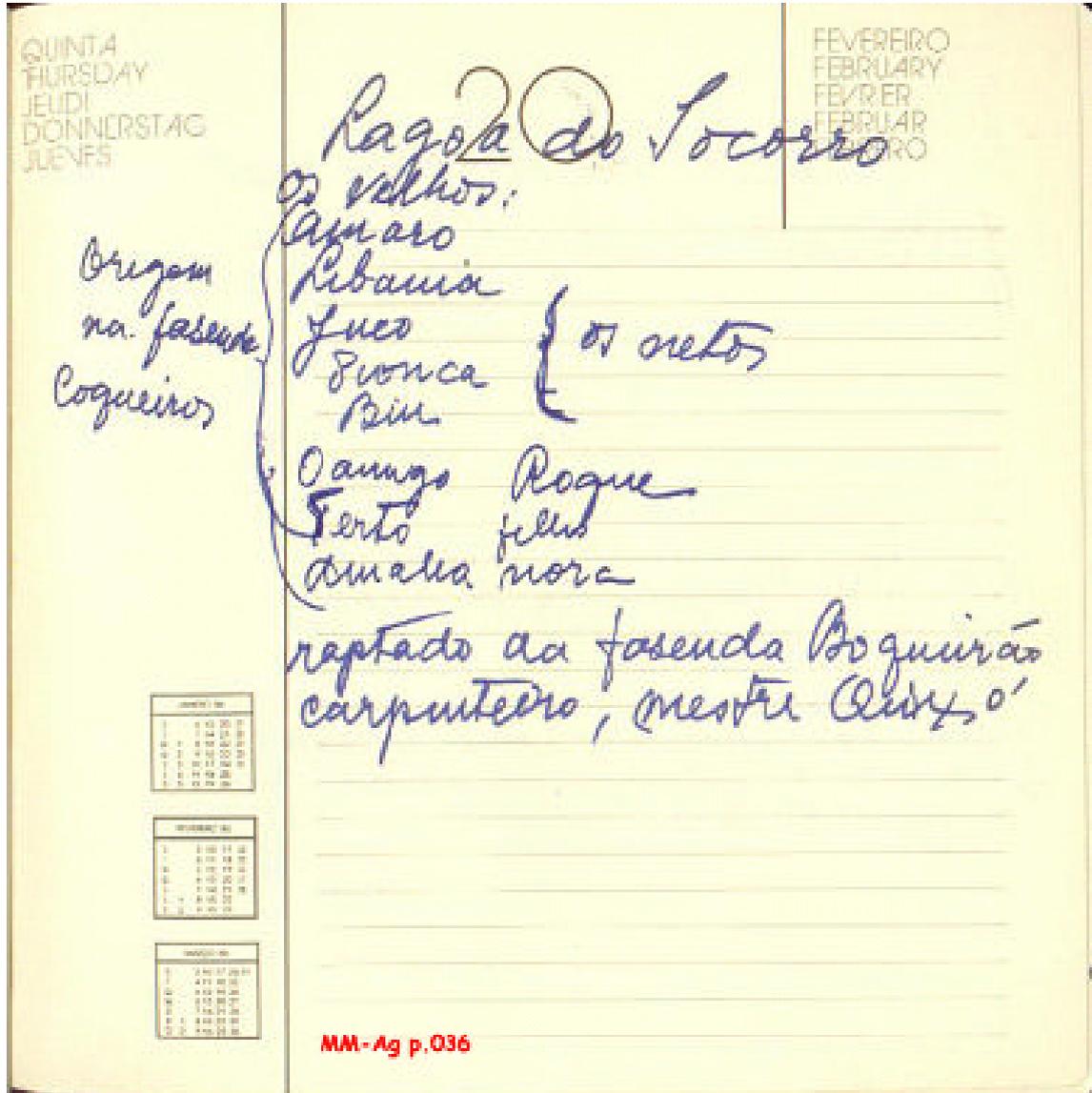
DECEMBER 81	
1	2 3 4 5 6 7 8
9	10 11 12 13 14 15 16
17	18 19 20 21 22 23 24
25	26 27 28 29 30 31

JANUARY 82	
1	2 3 4 5 6 7 8
9	10 11 12 13 14 15 16
17	18 19 20 21 22 23 24
25	26 27 28 29 30 31

FEBRUARY 82	
1	2 3 4 5 6 7 8
9	10 11 12 13 14 15 16
17	18 19 20 21 22 23 24
25	26 27 28 29

MM-Ag p.002

ANEXO 2: Agenda, p.07



ANEXO 3: Agenda, p.08

QUARTA WEDNESDAY
 MERcredi
 MITTWOCH
 A nuva - alta, maço
 arcaonada, casa de india?
 Olhos verdes - Neste roupa
 de couro, pernas, gubão, como
 1 homem - Empresa uniforme de
 brim? Pernas, botas, apre-
 gatas? Quando está amu-
 do, roupa de mulher -
 Babecão de renda, anagua de
 babados.

O Beato Romano, selvagem co-
 mo os outros, de que tem
 ordens menores - Veste um
 camisolão preto, de pano →

JANEIRO
 JANUARY
 JANUARI
 JANUAR
 ENERO

JANEIRO
 JANUARY
 JANUARI
 JANUAR
 ENERO

MM-Ag p.008

ANEXO 4: Agenda, p.09

QUINTA
 THURSDAY
 JEUDI
 DONNERSTAG
 JUEVES

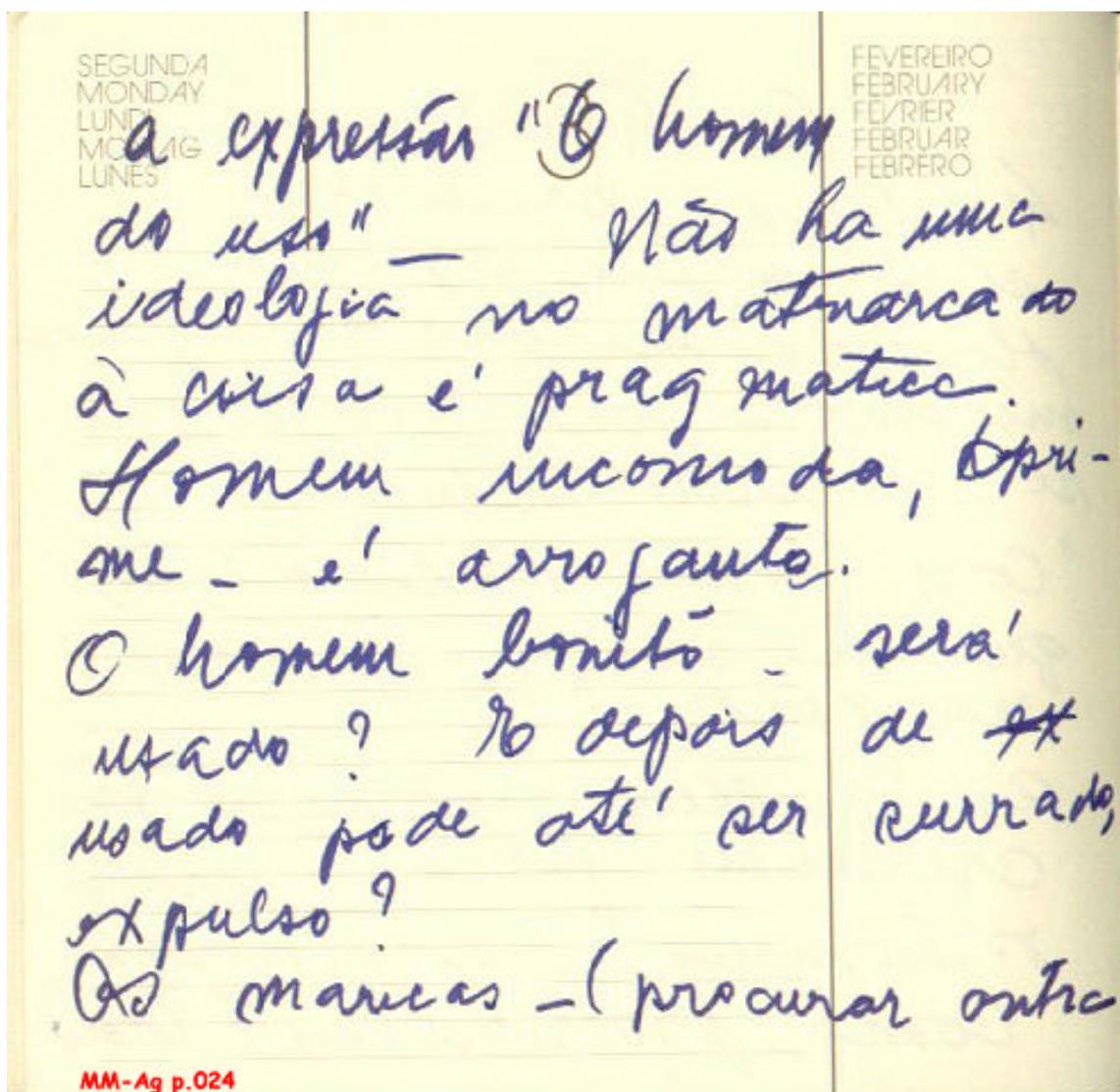
Noite de lua, o terreiro, as
 redes, o pessoal espalha do
 a vira, nervosa, enrola
 um afarro de palha -
 Os homens fumam, proiam
 de vez em quando, 1 ou
 outro se levanta, vai
 até a montã escura
 Toma um gole na fã -
rafa de cachaca
 → grosso, uma corda amarrada
 na cintura - bô cara,
 batusa, ajuda a mover.
 O pessoal lhe toma a bução

MM-Ag p.009

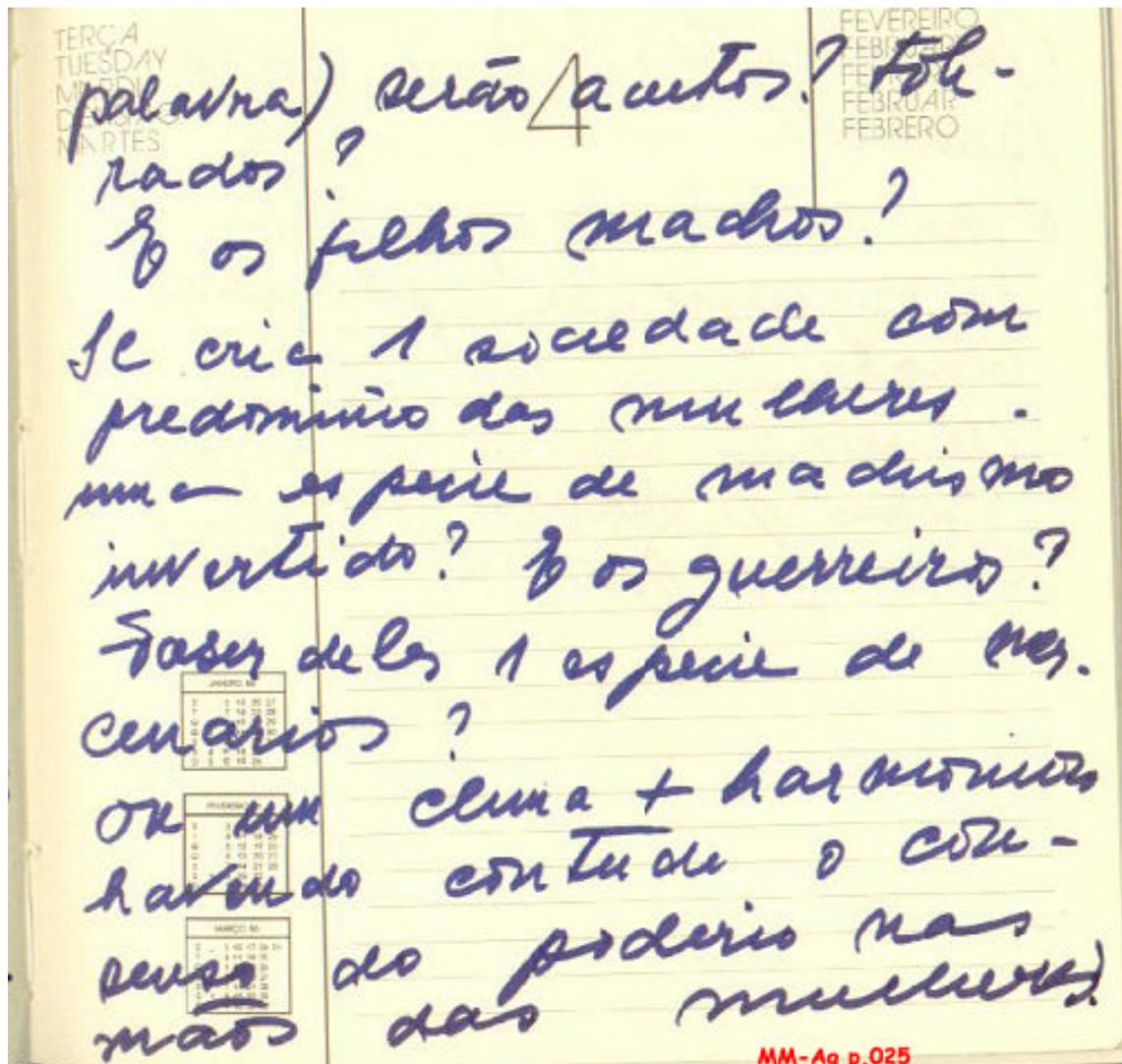
ANEXO 5: Agenda, p.013

mulher fofoa, q a vovó
 vigia, dia a noite.
 a vovó adora joias,
 perfumes - Tem o pé
 bonito, manda fazer
 as botas de pelica p/
 o sapateiro da vila, mestre
 Ze' Carlos -
 sabe ler - de vez em quando
 do apauada num jornal.
 Uma das noras sabe
 ler e ela cria a escola
 de escola p^o as crianças
 Os homens tam hem?

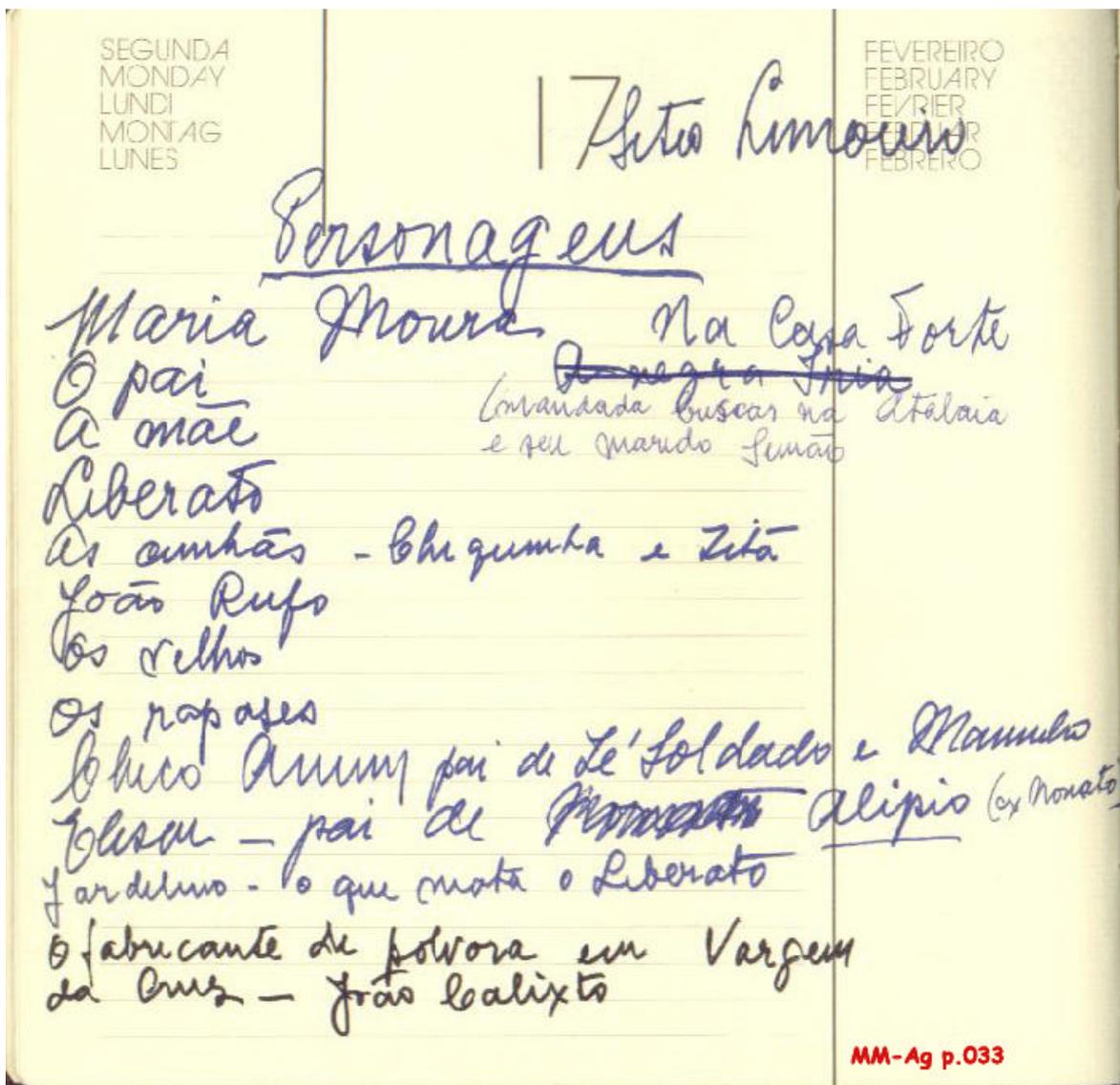
ANEXO 6: Agenda, p. 024



ANEXO 7: Agenda, p. 025



ANEXO 8: Agenda, p. 033



ANEXO 9: Agenda, p. 035

D. Rufina - tia -
 fazenda Romano -
~~VIAJANTE~~
 O Padre
 Padre ~~Francisco~~ José Maria
 Beato Romano de Souzaarias
 Bela - vai para o
 fazenda -
 Noruega
 a D. Floripes -
 "tia Pite" tia de
 Bela - vai para o
 fazenda -
 Noruega
 Bela - moleque Onofre
 Anacleto | mãe dele (soraba) Dina
 Roserava Ynia | D. Rufina, a tia
 marido Sumão | megera
 João Babito,
 Jude
 município,
 a fazenda dos Proqueira :
 mãe - Joancha
 filho + velho -
 " do meio - Biequinho
 " menor Raymundo Honato
 Jai - Major Honorio
 fazenda de Bela : Afalaia
 Sumão, marido de Lisa

ANEXO 10: Agenda, folha solta 1

1)  A vinda - os 8
filhos - pobreza. Co-
meça a roubar bodes -
Os filhos usados c/ mão
de ferro. Chão pouco, Ter-
ra ruim. Cidades longe
Chega 1 dia 1 filho c/
uma vaca parada, perdi-
da na catunga -
Local - pé de serra -
em cima - os serrões de pe-
dra, a montanha - os esca-
derijos - tem onça. Diz que
na outra vertente ainda tem
indiana - 1 índio velh-
o, o filho 7 faz pajelan-
ça.

MM-Ag /folha solta 1

ANEXO 11: Manuscrito A, fólho 001

1) no lugar.
 O padre apeou da mula, ouvindo um tiro. Então tinha chegado
 Saiu do caninho, puxando a mula pela rédea, meteu-se pelo mato já
 zarolho, àquela altura de julho. [Outro tiro. Não devia ser com ele,
~~quer dizer, contra ele.~~
 Talvez fizessem exercício de pontaria. Distante, ouvia latido de
~~cachorro.~~ (debaixo de uma moita)
 um ~~cão~~. De tão exausto, sentou-se no capim seco seco do chão. ~~debaixo~~
~~de uma moita.~~
chegar lá
 -Se eu ~~for~~ ^{um} de frente, descoberto, podem me receber com fu-
 zilaria, pensando que sou ~~algum~~ ^{vão querer descobrir} atacante. Se eu ficar ~~quieto~~, eles-
 acabam me achando e me levam vivo; ^{eu} para ~~ver~~ o que vim fazer aqui.
 E aí eu peço para me levarem à Dona. Digo que somos ^{eu} velhos, conhecidos
(é todo dia que) não
 -E somos? Bem, ela tem que se lembrar daquela confissão.
 Não se faz uma confissão daquelas ~~de dia~~. Ela tem que se lembrar!
 Aquela manhazinha, na igreja e ainda quase escura.
Aí eu/ confesso
 ...o pecado de ~~carne~~ ^{com um homem}... am
 meu padastro. E agora ~~vai~~ ^{tenho} ter que mandar matar ele.
~~Processe regre carindando de confissão bem. Admã para matar em~~
~~abundância de coisa bonita.~~
 Pela grade do confessionário dava para perceber alguma
 coisa. Ela parecia ~~uma~~ moça. Talvez bonita. Ela falava frio, sem
~~descoberta,~~ mas, decerto um muito grande
 raiva ~~trazente,~~ mas talvez com ~~muito~~ ódio no coração. Fiquei alvo-
 rogado. E assustado. Mas consegui dizer -
(que o pecado da carne)
 -Tirar a vida dos outros é ^{um} crime ainda maior, minha filha.
 Quem é esse homem?

ANEXO 13: Manuscrito A, fólho 004

4)

VIRA

Ao pé do ~~pequeno~~ ^{pequeno} alto ~~ff~~ mais um cabeço que um alto, só se avistava a cerca alta, parecida com ceca de aldeia de índio bravo.

Ter^{embutida}guida em estacas pontudas de aroeira, apontadas a fogo, num faxina sem ao menos uma restea, trancando tudo. O portão tinha ~~corrente~~ corrente e cadeado, mas estava entreaberto -decerto para ~~deixar~~ ^a ~~que~~ ^{deles} os dois homens saíssem ~~e~~ ^{sem} assim ficara, para facilitar a volta ~~dos~~ ^{das} ~~mensageiros~~.

Lá dentro, as ~~casas~~ ^{casas}, ou, antes, as casas, porque parecia mesmo era um arruado. À frente se adiantava o alpendre do que devia ~~ser~~ ser a casa grande. Em redor saíam telhados e paredes de todos os feitios: ~~Deviam ser~~ ^{Falves} a morada da cabroeira, ~~os~~ ^{países} ~~países~~ do legume seco, as estrebarias dos animais. ^{Do lado de} fora da cerca alta, o curral do gado, os chiqueiros da criação. Tudo limpo e tratado, parecia quase uma ~~fazenda~~ ^{feito} igual às outras, não fosse aquele ~~de~~ ^{arriado} de quartel.

O caboclo levou a burra ^{com os arreios} ~~com os arreios~~ e bagagem atados na garupa, tal como fora tomada das mãos do padre. O ruivo mandou que o padre ficasse quieto, encostado à parede, ~~Encostou-se~~ ^{Encostou-se} ele mesmo a uma coluna do alpendre e ficou quieto também, esperando e vigiando.

Afinal a meia porta se abriu, saiu primeiro um cachorro grande, de focinho ^{curto} ~~grande~~, que era ~~sempre~~ como o anjo da guarda da Dona, Companheiro inseparável. E então ela apareceu. ~~Encostou-se~~ ^{Encostou-se} ela a uma bota ^{de Xadrez} de cano curto, ~~mas~~ ^{calça} trajava ~~uma~~ ^{era} ~~uma~~ ^{aparado} de homem, camisa ~~de~~ ^{de} manga arregaçada. O cabelo curto, ~~estava~~ ^{era} rente ao ombro.

ANEXO 14: Manuscrito A, f6lio 015

M I) o fabelião disse "procuração bastante
 não posso fazer mais nada pelo que
 é seu... ^{Fal como mãe,}

Mas ^{Fal como mãe,} eu também não queria assinar.
~~As outras terras eram herança de meu~~
~~avô; ^{o pai do meu pai.} O pai desta que já não era~~
~~avô morreu por causa da queda~~
~~pedra de chão~~

~~O local era ^{com escritura} do Runceiro eu não po-~~
~~dia ^{mesmo} assinar nada: Estava tudo em~~
 questões e os primos das Marias Pretas.
 eram ^{as} partes dos irmãos, filhos do meu
 avô materno. Esse inventário andava
 em juízo pra mais de vinte anos,
 a gente ocupava o sítio, Pai dirigia o
 direito era nosso, e até então ninguém
 tinha conseguido nos terras de lá.
 Lá as outras terras, ficavam a bem
 umas quarenta leguas pertão a den-
 tro. Era o sonho do meu avô pater-
 no, depois passou a ser o sonho de
 Pai. De começo era terra de índio.

ANEXO 15: Manuscrito A, f6lio 042

35

59

OS PRINOS Os dois voltavam para casa, num chouto baixo de
 vvaqueiro. ^{Paulino} Calados. De vez em quando ~~Pedro Paulo~~ chegava a es-
 pora ^{ao} no cavalo velho, que se encolhia todo - como se j6 n6o lhe
 bastasse a dor da pisadura. ^{Andarum mais, em silencio, quando} De repente ^{Ant6nio quis saber:} quis saber:
~~Pedro Paulo~~

-Voc6 acha que ela se assustou?

^{Jonho} O outro soprou pela falha dos dentes:

-Sei l6. Aquilo 6 cabrita de raqa ruim. N6o digo pela
 Titia que, se ^{quica} foi uma santa, sofreu muito nas m6os daquele marido.
 E acabou ^{do} ~~aquele~~ jeito que acabou.

-Voc6 acha ^{mesmo} que foi o tal de Liberato que matou a Titia,?

~~Jonho~~ -Ele provou ^{ao delegado} que n6o foi. Que estava a tr6s dias de ^{de VIRE}
~~de~~ ^{mente bem essa pena}

-Sabe-se l6. Pode ^{alguem} ter dado falso testemunho, decla-
 rando ele l6, e o homem galopando pela estrada. Tinha um ^{cabalo} cavalo
 bom, se lembra? Em conhecia aquele cavalo. ^{Veio da Bahia.} Veio da Bahia.

^{Jonho} ~~Ant6nio~~ ^{Ant6nio} ~~foi~~ ^{foi} ~~de~~ ^{de} ~~repente~~ ^{repente} sofreu a ~~este~~ ^{o cavalo:} o cavalo:

-Estou achando que foi besteira nossa e deixar ^o ~~o~~ ^{delegado} ~~mandar~~ ^{mandar} ~~um~~ ^{um} ~~soldado~~ ^{soldado} ~~pra~~ ^{pra}
~~de~~ ^{de} ~~justiqa~~ ^{justiqa} resolver com ela. E se ela fizer com ele o que fez
 com a gente?

^{Paulino} ~~Pedro Paulo~~ j6 tinha tambem estancado ~~o~~ ^a ~~cavalo~~ ^{besta:} a besta:
^{um erro} A gente devia ter fiado l6.

-Foi ~~besteira~~, foi. ^{Apuleia} Bichinha tem cabelo na venta. E' capaz
~~mesmo~~ de botar eles pra correr. E 6 moqa orf6, filha de fazendei-
 ro, os homens ^{tem} ~~podem~~ ^{coisa} se assustar.

-Ainda ~~tem~~ ^{existem} ~~muitos~~ ^{muitos} ~~pareceiros~~ ^{pareceiros} ~~mas~~ ^{mas} ~~o~~ ^o ~~pai~~ ^{pai} ~~dela~~ ^{dela} ~~acho~~ ^{acho} ~~na~~ ^{na} ~~Vargem~~ ^{Vargem} ~~da~~ ^{da} ~~Cruz~~ ^{Cruz}
 Ela pode se valer deles.

- ^{Jonho} ~~S6o~~ que eu saiba, n6o ~~resta~~ ^{resta} mais ~~nuguesa~~ ^{nuguesa}.

Ele lidava muito com com o Major Caiado.

Veja nota do verso pg 44

ANEXO 16: Manuscrito B, fólho 006

-6-

O caboclo levou o cavalo arrejado, com a minha mesquinha bagagem amarrada na garupa, tal como fora tomado da minha mão. O homem ^{quilo} mandou que eu ficasse quieto, encostado à parede. Encostou-se ele mesmo a uma coluna do alpendre e ficou quieto também, esperando e vigiando.

Afinal a meia porta da frente se abriu. Saiu primeiro um cachorro grande, do focinho curto, que, depois eu fiquei sabendo, era ^{até no quarto dela dormia.} como o anjo da guarda da Dona. ~~Companheiro~~.

E ~~ela~~ então ela apareceu. Calçava bota de cano curto, trajava calça de homem, camisa de xadrez de manga arregaçada. O cabelo curto era aparado rente ao ombro.

Alta e esguia, ^{podia} ~~parecer~~ parecer um rapaz, vista de longe. A cara ^{seca} fina ~~bonita~~ bonita, se não fosse o nariz, ^{Também} fino e cortante, como um facão.

Fiz esforço para descobrir, naquela ^{jovem} criatura nova, a ~~pega~~ penitente zangada, de tantos anos atrás.

Ela perguntou, muito seca:

-Quem é o senhor? Tem negocio comigo?

-Eu ^{realmente} disse que desejava falar com a senhora. Mas peço um particular.

ANEXO 17: Manuscrito B, f6lio 014

-14-

MARIA MOURA

Ai,daquele tempo pra c6 eu mudei muito.Imagine se agora eu ia me ajoelhar aos p6s daquele padre.Me confiei no tal segredo de confiss6o,de que M6e falava ~~com tanta fe'.~~ *com tanta fe' que*

E' verdade, ~~que~~, pelo que me disse, ~~ele guardou.~~ Guardou o segredo,realmente, ~~que eu disse, a gente muda;~~ *Como eu disse, a gente muda;* ~~naquele tempo s6~~ *pensava* ~~o pecado da carne -com o me~~ *naquele tempo s6*

padrasto -que ali6s nem padrasto era,j6 que nunca casou com M6e. Hoje, ~~deixa~~ *o que eu quero e'* o passado pra l6. ~~Na hora de~~ *S6* ~~que se~~ *a' bom* ~~o pecado da morte e' que se pensa nos pecados.~~ *hoje em dia*

J6 o que ~~mais me interessa~~ *hoje em dia* ~~6~~ *escon de do.* a seguran6a. Meus ouros, meu dinheiro ~~enterrado.~~ Vinte anos de tanta luta. E este retiro que eu posso garantir a quem precisa. Como estou garantindo a esse padre... Padre,n6o,tenho que me acostumar ~~com~~ *com* Beato Romano.

~~preciso~~ *preciso* arranjar uma batina pra ele. Aquele camisol6o azul do beatos, um cord6o de S. Francisco na cintura. Bigode e barba e cabelo comprido ele j6 ~~tem.~~ *usa.*

Quantos anos eu tinha, naquele tempo? Dezessete? Era. ~~Minha m6e~~ ~~aparece~~ amanheceu morta,enforcada, perto da cama que ela repartia com ele, o Liberato.

Eu que descobri.Minha m6e morta,enforcada no armador da ~~parede.~~ ~~parede~~ *parede.* Em redor do pesco6o,um cord6o de punho de rede.

ANEXO 18: Documentos avulsos, f6lio 002



Roteiro do Padre

- Vargem da Cruz
 Altatara (forno do Carv6o)
 a estrada
 a barraca do casal (Novinho
 pg VIII) e tratado, acolhido
 — a uns 4 dias de Vila Rica, o
 arruado ~~do~~ ^o ~~lupo~~ Vermelho
 da igreja - seu D6o.
 — Saida do Lupo Vermelho -
 — Lagoa Velha - ensina
 rapas, ajuda na bodega
 — Fazenda dos Rogneira
 Casa da indra Velha
 — Rom Jesus das Almas -
 "escrav6o" Cunha Mena -
 Vista do Juliao -
 A Bravera
 Vista a Atalaia Fria -
 Reconhecido - perseguido
 Casa Forte

ANEXO 19: Documentos avulsos, f61io 003

Nomenclatura
a vila: Vargem da Cruz
S61to de Mour61o: Limoeiro
S61to dos prumos - Marias Pretas
Serra dos Padres
Casa Forte
Professor: Fazenda dos Nogueira
O homem da serra: Luca - mulher Alina
A fazenda - Poquira61o
O fazendeiro Sertuliano
O carapua

ANEXO 20: Documentos avulsos, f6lio 003v

Nomes proprios
Mara Moura
Mariana
Padre Francisco de Louza Farias
D. Joaquina
Mae Honorio { donos da Fazenda dos In-
gueraes, pai dos 3 alunos do
padre

DocProc - f 003v

Mariana de ar irmãos sobre
 Valintim. eles ficam hostis
 quando o conhecem e fazem o
 namoro - e continua a fazer da
 oposição. Um dia eles apunham
 os 2 juntos (no quarto? no enge-
 nho? no mata?) levam a arma
 no casa, dão-lhe 1 surra ^{e botam a} ~~o~~
^{de farinha} e a fura. Furram, maltratam,
 ameaçam de castamento o Valm.
 tam. Levam-no amarrado no
 quarto das selas e 1 guarda
 p= apavorar Mariana a quem
 tentam fazer jurar que o deixa-
 rá e fazer um testamento p
 favor dos irmãos - (M. conse-
 que fugir do quarto e/ exempli-
 cidade de Rubina e vai
 lhe levar comida e fa' forcia
 pelo namoro. O guarda de


 2) V. e' filho (ou afilhado) de Rubina
 e a mando dela corta
 as cordas de V. e vai pe-
 gar 1 cavallo p^o a fuga -
 Joga, amor, fome, a brabeça,
 resolvem afinal procurar Moura
 na q' ja' esta' ficando famosa
 como capitã do bando ^(nao, vao)
^{procurar os saltimbancos - V. ja' cumprira a}
 O encontro das primas, Ventura
 e Trabalho e/o bando. Biumes
 de Mar. etc etc ^{vao ao norte do}
~~fuga~~ e p^o da terra, Mar
 se engrasa de um riacho, ~~pois~~
 resolve situar um pedaco da ter-
 ra na qual tem parte -

Moura, o leute professor. Os
 assaltos - as lutas, a riqueza
 se adquirindo -

3) Do esconderijo ^{na serra} (com
 a fuma de ~~o~~ ^{resumo brilhante?} ~~o~~) fa' comeca
 a ser inquietada - O grande
 amor (?) e homem e foje da
 pris6o, bruga e a policia
 sai da cadeia a bala, socorri-
 do p/ seu bando (Vir J. Brilhante
 tirando o pai da cadeia de
 Bombal) ele negocia acortar-se
 e maura - na fuma - la' fica
 naca a parx6o. Ela da suas
 se entrega e' de potencia a pot6cia
 ele comeca a comandar as
 correntes, os bandos, ela va
 consolidando a casa do corte
 (o nome!) sabe q' X visita Mar-
 na sua casa de sitio, onde ela
 e V. plantam cana (fazem acude)
 Tem filhos - Levas de diime

4)  Mar - enfrenta Moura - a guerra entre as 2 - Kalutun e X no meio -

~~Estados~~ anos de consolidaç3o de poder de Moura e X e ele como o seu condestavel - Pentecostado capela - O padre - (o romance do Padre ?)

Descoberta da traça3o de X - o julgamento, as provas, o desespero dela, rebeldia, encurralado, confessa e a enfrenta - Ela resolve mandar mata-lo - Desespero, insomia, pranto, tentativa de reconciliaç3o, tudo perdido, ordena a execuç3o.

Ela so', velha, poderosa, sempre correndo rescos, sempre enfrentando final (?????)

ANEXO 25: Documentos avulsos, f6lio 022

2

seus homens e crias da casa. Seu sonho e ~~su~~ objetivo 6 chegar 6 distan-
te Serra dos Padres, propriedade de seu av6 - antigo aldeamento dos
Jesuitas - sempre mencionada mas nunca procurada ou situada por seu
pai, e agora, talvez, invadida pelos indios.

Aos poucos Moura vai organizando o seu bando, ~~xxxxxx~~ a princi-
pio em pequenos assaltos, ~~em~~ quando se apropria de armas e montarias, de-
pois em sortidas mais ousadas, os homens aumentando em n6mero e quali-
dades guerreiras. At6 que, finalmente, consegue chegar 6 Serra dos
Padres, sua por heran7a e por direito das armas, e al6 levantar a ~~sua~~ ^{sonhada}
fortaleza. J6 6 ent6o poderos6ssima, conhecida e temida em toda a regi6o
e terras al6m.

E6 por essa 6poca que, procurando asilo, dela se aproxima um
padre fugitivo que abandonara a batina por ser procurado por crime de
morte. Tempos atr6s ele a ouvira em confiss6o quando ela, talvez em
busca de uma absolvi76o antecipada, planejava a morte do padrasto.
Fingindo, a principio, n6o o reconhecer, ela acaba por ouvir a historia
do fugitivo, uma historia paralela a sua: a louca aventura da fuga, a
penosa sobreviv6ncia, ele com a cabe7a a premio, de vila em vila, es-
condendo a identidade mas ainda apegado com desespero 6 sua f6 crist6;
ela na sua obsess6o fan6tica por seguran7a e poder. Afinal, Moura o
acolhe, esconde a sua condi76o de padre e o apresenta ao bando apenas
como um homem santo, ^{um Beato} que, de certa maneira, passa a representar a
consci6ncia do grupo.

Al6m dos assaltos uma das maiores fontes de renda de Maria
Moura 6 dar asilo, ~~por~~ dinheiro, a homens perseguidos, ou pela justi-
7a ou por inimigos. Um desses 6 Cirino, filho de um rico fazendeiro
das proximidades, jurado de morte pela familia de uma mo7a a quem

Intemerario B. Romão

 1) Forno de carvão

2) a barraca do casal
a moça trata dele

3) O adjuuto - seu Dão -
a roupa do filho -
são p/ causa da vinda do
vigário. no Nogueira
empreço

4) Depois q Julião parte,
BR continua a recordar,
e sai a história do
Nogueira - a nova ~~sa~~
fuga dele.

5) a fuga da casa da Preta Forte
da Bravosa

6) a ida à Atalaia

7) Casa Forte

8) Casa Forte

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)