

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ESTUDOS DE LITERATURA**

ADRIANA AROUCK DAMASCENO

**ESTRATÉGIAS FICCIONAIS E RESISTÊNCIA
EM
MEMORIAL DE MARIA MOURA
DE
RACHEL DE QUEIROZ**

Niterói, 2009

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

ADRIANA AROUCK DAMASCENO

**ESTRATÉGIAS FICCIONAIS E RESISTÊNCIA
EM
MEMORIAL DE MARIA MOURA
DE
RACHEL DE QUEIROZ**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras – Subárea de Literatura brasileira da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos de literatura.

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a MATILDES DEMETRIO DOS SANTOS

Niterói, 2009

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

D155 Damasceno, Adriana Arouck.
Estratégias ficcionais e resistência em Memorial de Maria Moura de Rachel de Queiroz / Adriana Arouck Damasceno. – 2009.
82 f.
Orientador: Matildes Demetrio dos Santos.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2009.
Bibliografia: f. 79-82.

1. Queiroz, Rachel de, 1910-2003. Memorial de Maria Moura. 2. Literatura brasileira - Crítica e interpretação. 3. Narrativa. 4. Ficção brasileira. I. Santos, Matildes Demetrio dos. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD B869.3009

ADRIANA AROUCK DAMASCENO

ESTRATÉGIAS FICCIONAIS E RESISTÊNCIA

EM

MEMORIAL DE MARIA MOURA

DE

RACHEL DE QUEIROZ

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras – Subárea de Literatura brasileira da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos de literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Matildes Demetrio dos Santos – orientadora

Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Olinda Assmar Batista

Universidade Federal do Acre

Prof. Dr. Pascoal Farinaccio

Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Wiltshire - suplente

Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Eliane Vasconcellos Leitão – suplente

Fundação Casa Rui Barbosa

Niterói, 2009

AGRADECIMENTOS

A Matildes Demetrio dos Santos, pelo apoio, pela paciência, pelo rigor sempre exigido durante a orientação desta dissertação. Sou grata, sobretudo, por não me ter poupado do enfrentamento das minhas deficiências seguido de interesse em avivar o espírito de luta em vez da desolação imobilizadora.

A Sergei, meu amor, pelo incentivo diário, pelo cultivo de tantas conversas que deram frutos-pensamentos.

A Moreno, boa parte gestado junto com a análise crítica do romance. Meu menininho, acalanto querido, que acompanhou as horas de leitura, reflexão e escrita;

À minha mãe, que embalou meu filho enquanto eu terminava a dissertação.

Às minhas irmãs, mulheres-guerreiras, exemplos de resistência e luta, que nesses dois anos me inspiraram o ânimo para dar conta de um cotidiano dividido entre o muito trabalho do qual não pude me licenciar para cursar o mestrado e a grande demanda de estudo solicitada pela pós-graduação.

A Bruno Pacheco, amigo de tantos anos, bom prosador, que me sugeriu o nome de Rachel de Queiroz num momento em que pensava estudar a questão do feminino na literatura. O norte na travessia da escrita queroziana mudou, porque o *corpus literário* escolhido assim o quis, mas a suposição do prazer de analisar criticamente o texto de uma autora tão competente na construção do mundo ficcional se confirmou num crescente.

À prof.^a Dr.^a Olinda Assmar Batista, por prontamente aceitar vir de tão longe, sem a concessão das passagens aéreas, compor a banca examinadora do meu trabalho final de mestrado. Exemplo de generosidade e atenção que me comove.

Ao Prof. Dr. Pascoal Farinaccio, pela indicação de uma bibliografia e dicas passadas durante a defesa do projeto que muito contribuíram para bem fundamentar minhas hipóteses no *Memorial*. Além de aceitar gentilmente compor a banca examinadora desta dissertação.

À prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Wiltshire pelos ensinamentos desde a graduação; por me ter apresentado autores, textos instigantes, promovendo reflexões que, de modo indireto, se fazem presentes neste estudo.

A Ana Mascarenhas pela leitura crítica e pelas sugestões de grande valia.

A Marcello Branco, pela leitura crítica e indispensáveis sugestões.

A Academia Brasileira de Letras, segunda casa de Rachel de Queiroz, lugar onde tive acesso a material substancial no que se refere à crítica literária, vida e obra da escritora. Aos funcionários das bibliotecas da Instituição, pelo atendimento eficiente e acolhedor nesses dois anos.

A Biblioteca Nacional, na figura dos seus funcionários que atenderam a todas as minhas solicitações com amistosidade e interesse.

Sempre senti que às minhas estórias faltava essa coisa básica do romance que é enredo. Um sistema compacto de narrativa, tal um rio no seu curso. Comigo é como uma paisagem de lagoa: poça d'água aqui, poça d'água ali, tudo salteado, descombinado, sem continuidade – e mormente sem a força de corrente que o rio tem. Água parada.

Rachel de Queiroz

RESUMO:

Em *Memorial de Maria Moura*, Rachel de Queiroz se utiliza de estratégias ficcionais modernas para construir o relato de três sertanejos cujo cerne é a resistência a normas sociais. Uma imagem de sertão marcada pela violência e pela morte ao mesmo tempo pela solidariedade e esperança se descortina nas vozes dos narradores-personagens que, de diferentes pontos da cultura, narram simultaneamente suas memórias, evidenciando o processo de reelaboração das suas identidades.

PALAVRAS-CHAVE: Memorial de Maria Moura, estratégias ficcionais, resistência.

ABSTRACT:

Dans *Memorial de Maria Moura*, Rachel de Queiroz utilise des stratégies de fiction moderne pour construire un récit des trois “sertanejos” dont le noyau est la résistance aux normes sociales. Une image du “sertão” marquée par la violence et par la mort, aussi bien que par l’espérance et pour la solidarité, se distingue dans les voix des narrateurs-personnages qui, des différents points culturels, racontent simultanément leurs mémoires, mettant en évidence le processus de reconstruction de leurs identités.

MOTS CLÉS: *Memorial de Maria Moura*, stratégies de fiction, résistance.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
CAP. I - MEMORIAL DO SERTÃO	13
1.1 – Seres e terras: luta e sertão	13
CAP. II - ESTRATÉGIAS FICCIONAIS E RESISTÊNCIA	30
1.1 – Estratégia e recursos ficcionais	30
1.2 – Nem Deus nem Diabo nos seres de Rachel de Queiroz	35
CAP. III – FONTES DE CRIAÇÃO EM FOCO	57
1.1 – Estórias de homem-mulher	57
1.2 – Entre gêneros	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
ANEXO	73
1.1-Breve esboço biográfico	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

INTRODUÇÃO

O objetivo geral da presente dissertação é a leitura crítica de *Memorial de Maria Moura*, publicado em 1992, de Rachel de Queiroz no que tange à engenhosidade ficcional, o que levou ao exame do trabalho estético com a linguagem, compreendido como indissociado da trama simbólica que organiza o(s) plano(s) ideológico(s) do romance.

Memorial de Maria Moura é um compósito de individualidades que se apresenta em primeira pessoa. Quarenta e um blocos se alternam nas vozes, inicialmente, de cinco narradores-personagens dos quais permanecem apenas três. Vozes que, isoladas umas das outras, selecionam e organizam fatos e acontecimentos de vidas marcadas por lutas violentas, perdas e conquistas. Os narradores aparecem entretecidos, desde o início, por laços familiares ou deveres religiosos. Eles possuem em comum a urgência de resistirem à mentalidade dominante como única forma de segurar as rédeas do próprio destino. No entanto não está apenas nisso, embora reconhecida a importância, a argamassa textual. Mas, sobretudo, numa estrutura fragmentada, justificada na maneira da lembrança, da vida, da natureza humana se manifestar.

O *corpus literário* apresenta uma visão realista de um ambiente violento, atravessado por uma tradição em disputas de terras e de poder, e assim realiza uma volta ao século XIX do sertão, contado como violento e trágico ao mesmo passo que solidário e lírico. Para penetrar nesse universo, composto de qualidades contrastantes, o leitor precisa acompanhar a trajetória de personalidades densas, cujas existências correm em tensão dramática com o meio, o que possibilita uma visão mais aguda do modo de pensar comunitário, da prática das relações cotidianas, dos valores apreciados e depreciados pelo grupo. Surpreendendo os narradores-personagens em face de situações difíceis, em que urge decisões capazes de mudar radicalmente o curso de suas vidas, o leitor imerge no nexos estabelecido entre a pessoa, as condições simbólicas e as materiais de vida do sertão nordestino no passado.

A reflexão, no primeiro capítulo, recaiu sobre a imagem representativa do sertão no *Memorial de Maria Moura*, por identificar uma estrutura narrativa que traça um amplo e diversificado panorama do agreste nordestino, alcançada por uma visão da região sertaneja que se fragmenta em uma tríade esquemática: o Cangaço, o Messianismo e a Arte Popular. Esses fenômenos sociais apresentam o sertão marginal

por meio de três consciências, cada uma partindo de um eixo desse tripé. Maria Moura, órfã aos dezessete anos, lança-se na vida do cangaço como a chefe de um bando de fora da lei para conquistar fama, poder e sua terra prometida. Seu drama traz à cena a figura da sertaneja como mulher forte, astuta, hábil guerreira numa terra de mandos masculinos. O padre José Maria se envolve com D. Bela, mulher de um poderoso mandatário e, acaba desbravando o sertão como um proscrito, um procurado da justiça até tornar-se o Beato Romano na fortaleza de Maria Moura. Marialva é a donzela proibida de casar-se pelos irmãos e pela cunhada por causa da parte dela na herança. A moça é salva do degredo por seu amor Valentim, iniciando uma trajetória onde a aventura amorosa se mistura à aventura artística, já que passa a compor uma trupe de saltimbancos.

O romance se mostra como um jogo de perspectivas que potencializa a pluralidade, a reunião de vozes e pontos de vista, evidenciando uma narrativa muito mais preocupada com uma linha de sentido instaurada pela relação entre lembranças do que com a idéia de unidade; uma saga de histórias de paixão e tragédia, disputas de terra no sertão do Nordeste.

O segundo capítulo surgiu como fruto de investigação das estratégias ficcionais utilizadas para pôr no centro o ser humano no seu estar no mundo com o outro. Os recursos dramáticos aproveitados no *Memorial* responde a essa necessidade, reforçando a impressão de que a existência dos seres ficcionais independem do controle autoral, assim parece mais intensa a sensação de estarem sozinhos diante de situações que exigem uma decisão imanente. Além disso, as estratégias da dramaturgia é um dos fatores que colabora na presentificação dos episódios narrados. Nas primeiras páginas, a chegada do ex-padre no território dominado pela bandoleira e seus cabras é acompanhada pelo leitor através da narração que apresenta as ações como se elas se sucedessem no tempo presente. Cada episódio volta à cena cada vez que é lido como se não fosse suficiente narrá-lo como fato acabado, pertencente a um passado restrito. O leitor se torna um participante, espectador, testemunha do narrado. Mas o uso de alguns recursos dramáticos não torna o texto uma peça teatral, não o faz romper com o modelo narrativo romanescos, ao contrário, se solidariza a ele, pois contribui para dar dinâmica especial a um tipo de narrativa há muito conhecida na história do romance: o *bildungsroman* ou *romance de formação*, que vem ao encontro do propósito de contar trajetórias impulsionadas pelo desejo de autonomia, dispostas a desbravar um caminho

espinhoso de luta para descoberta de si mesmo, desembocando, assim, na reelaboração identitária como única forma de resistência à sujeição imposta pelo mundo social.

O terceiro capítulo descortina as fontes de criação de Rachel de Queiroz no *Memorial*. Ela constrói personagens e enredo(s) a partir do aproveitamento de diversos elementos extraídos da memória pessoal, memória histórica e memória literária, servindo-se assim de pessoas e fatos que mais marcas lhe deixaram no espírito observador e sensível para criação de personalidades com histórias densas de vida. A riqueza do processo de elaboração inventiva da romancista, entretanto, não repousa somente no ato de pinçar de sua infância, de sua maturidade literária, da intensa atividade de tradução a matéria-prima e procedimentos para elaboração do *Memorial*. O gênio criador da escritora reuniu elementos de variadas fontes e os submeteu à transfiguração que todo artista autêntico realiza com ajuda da sua imaginação. Como uma bordadeira sertaneja, Rachel de Queiroz tece as faces e os dramas de Maria Moura, Beato Romano e Marialva a partir da mistura de linhas e cores numa grande variedade de pontos. Esses elementos irmanados, quando olhados a certa distância, resultam imagens capazes de ocultar sua pluralidade na ilusão do uno. Mas basta olhar mais de perto, com olhos analíticos, para vislumbrar o entrelace de diferentes personalidades na construção de cada um dos narradores-personagens, da história ocidental com a sertaneja, da arte erudita com a popular.

Para encerrar, apresenta-se em anexo um breve esboço biográfico cujo principal foco é a trajetória da autora e suas experiências literárias de *O quinze* (1930) até o *Memorial de Maria Moura*. O propósito é dar subsídios para o entendimento de um percurso de produção que delineou como base de criação da escritora o cotidiano, o popular, o ser humano como agente de sua história de vida, o que a fez manter-se sempre próxima do projeto estético de trinta do qual foi um dos precursores.

Rachel de Queiroz é escritor-passarinho que não recuou, no decorrer do tempo, ante a ousadia de vôos mais altos no perscrutar da alma humana. Traz, com *Memorial*, a paisagem contrastante do sertão que alterna as estradas áridas com as várzea das caatingas, imagem que corresponde a essência ambígua das personagens e a de uma ambiência que tornou tradição tanto o hábito de resolver todo tipo de desentendimento com cruel violência física e ideológica quanto a solidariedade.

Finalmente, para análise da obra *Memorial de Maria Moura* aliou-se à ótica da estética literária à ótica sociológica. O caminho metodológico escolhido, portanto, para responder a essa abordagem crítica, foi o de uma análise estrutural que não se fecha para

as relações da obra com o mundo “real”, considerando a utilização, como elemento de criação ficcional, de circunstâncias históricas caracterizadoras de um lugar, de um tempo, de modos de ser, de grupos sociais numa região específica do Brasil. É importante ressaltar que esse viés de observação crítica não foi imposto ao objeto de estudo, mas consolidou-se atendendo às emanações da própria obra.

CAPÍTULO I – MEMORIAL DO SERTÃO

Descrevas bem a tua terra e descreverás o mundo
Tolstoi

O sertão nordestino há muito é imagem recorrente na literatura brasileira. Alguns dos traços da região como uma natureza agreste e inóspita que lhe impõe paisagem desértica e infernal em longos interstícios; o patrimônio cultural sertanejo; o isolamento por questões político-econômicas do resto do país; os conflitos sociais marcaram a singularidade de um ambiente, de uma maneira de viver que foram tratados por diferentes escritores ao longo do tempo como fontes inspiradoras para o processo de criação ficcional. Rachel de Queiroz é um dos mais fortes nomes da literatura brasileira no que se refere ao aproveitamento literário da paisagem, ambiência, do modo de viver dessa região do Brasil.

Em *Memorial de Maria Moura*, a escritora enfoca uma imagem representativa do agreste cearense a partir de três perspectivas imersas em fenômenos sociais característicos da história cultural sertaneja, Cangaço, Messianismo, Arte Popular. Desses lugares sociais, as vozes de Maria Moura, do ex-padre José Maria e de Marialva ecoam e de forma triangular compõem um quadro amplo, variado e expressivo do ambiente do sertão cearense em tempos de cangaço. Por isso é a imagem representativa do sertão e a do sertanejo no romance o que se pretende investigar neste capítulo. Por exigência da própria obra, uma vez que eles se revelam no enredo, na estrutura dessa criação ficcional como grandes destaques do último romance de Rachel de Queiroz.

1.1 – Seres e terras : luta e sertão

A estrutura narrativa da obra está dividida em quarenta e um blocos, cada um deles sub-intitulados com o nome do narrador que se apresenta em primeira pessoa. Inicialmente surgem cinco pontos de vista que se restringirão a três ao longo do romance. A escritora explora a subjetividade da narração construindo não uma única voz, onisciente, que dirige o olhar do leitor, mas vozes que de ângulos e maneiras distintas, em pé de igualdade, narram o sertão a partir de pontos diferentes de uma

mesma vida social. Em vez de perseguir um drama individual, Rachel de Queiroz nos traz dramas pessoais nas histórias que se entrecruzam e se separam quebrando a linearidade da narrativa, possibilitando um conhecimento de distintas realidades através de suas lembranças. Dessa forma, a memória prolonga o horror vivido por esses seres como um eco da vivência e da experiência sofridas.

No enredo, a obra traz à tona um conflito familiar cujo cerne é a ganância pela posse de terra, um dos principais eixos desencadeadores da violência no sertão. A terra e o homem se ligam numa relação vital e espiritual, por isso o sertanejo não hesita em tomá-la ou recuperá-la à custa de muito sangue. Entender a terra como o maior patrimônio familiar, fonte de prosperidade e vida leva o sertanejo a matar ou morrer para defendê-la ou conquistá-la. A morte física, contudo, não é a única forma de aumentar ou manter esse patrimônio. A morte em vida, cultivada pela opressão, pelo silêncio imposto às mulheres no sistema patriarcal, tornou comum o sacrifício de moças, obrigadas a casarem-se com primos ou serem impedidas de casarem-se para não dividir as terras da família. É esse o meio circundante que guarda diferentes histórias, a de Maria Moura, órfã e uma das proprietárias do sítio Limoeiro, acuada pela ambição do padrasto e, logo depois, pela dos primos. Sua história se cruza com a de Beato Romano que, quando padre, amou Dona Bela, casada sem amor com um rico fazendeiro por um contrato matrimonial. Nesse contexto, também existe Marialva, donzela que se vê impedida pela família a amar por causa da sua parte na herança. Sua narrativa denuncia o valor da terra para o sertanejo como gerador de violência, opressão e sofrimento. Todos, sem exceção, são reféns da terra, como propriedade.

A verdade é que todo aquele nosso povo, tal como os meus irmãos e a minha cunhada, só dava valor à terra, sobre tudo neste mundo. E não eram só os fazendeiros, mas os padres, as beatas, os comerciantes, o pessoal da rua e do mato: pra eles só vale a terra, acima de qualquer outro bem. Contava o Avô, imitando a fala do Marinheiro Belo, que gostava de discutir com ele(....). Com o ouro se sonha, é o que eles dizem. Mas a terra é viva e está fervilhando embaixo de nossos pés. Quanto sangue corrido, quanta moça emparedada pra não casar, ficar solteirona, moça-velha e não dividir as heranças! (QUEIROZ, 2004, pp.93-94)

Marialva se sente deslocada em seu núcleo familiar por causa da maneira de ser dos irmãos Irineu, Tonho, e da esposa deste, Firma. Só encontra acolhimento nas Marias Pretas em seu meio irmão Duarte e na mãe dele, Rubina – agregados que respondem

respectivamente pela administração do sítio e pelos cuidados da casa. Enquanto o perfil da donzela é traçado em atitudes que demonstram o desejo de amar como sua prioridade de vida e não o acúmulo de terras e dinheiro, os irmãos e a cunhada aparecem movidos por pensamentos mesquinhos, gananciosos, broncos, tornando a convivência na casa insuportável para a moça. As recorrentes brigas entre o casal, o desrespeito com que se tratam, o desamor do qual é testemunha insuflam no coração dela aversão à essa mentalidade, regida pela vontade cega de possuir, de ter, de acumular dinheiro e terras em detrimento da vontade de amar e ser amado. Por esses interesses materiais são capazes de ações sem escrúpulos com qualquer um que represente obstáculo para a obtenção do que entendem como ganho, o que leva inclusive a enganarem-se mutuamente como fez Firma e seu pai para levar à frente o casamento dela com Tonho, fato sabido pelo leitor através do pensamento de Irineu,

Mas antes morrer de inveja do que morrer nas unhas da Firma. [...] Mulher de bigode que é que se pode esperar? O besta do meu irmão se embelezou com os quatro vinténs do dote, que o sogro prometeu, e afinal, quando o casamento já tinha mais de ano, o velho bateu a bota. Do dinheiro não se viu nem um xis. Só um terreno velho sem açude, pra repartir com onze irmãos! A Rubina disse que o mano pegou a gata sem a prata – mas aquilo é lá gata, é onça velha, a chamada onça tigre... criada em fuma, nos serrotes, capaz de acabar com um homem só com a patada...(p.56).

Ou como pretendia fazer o Tonho com o Irineu após os dois juntos subjugarem Maria Moura. Tudo para se apropriar sozinho das terras da futura cangaceira.

E eu dizia comigo: “Fica esperando, seu besta, que eu vou lá te entregar tudo de mão beijada! Pois sim!”

Vou é atçar a Firma pra botar a boca no mundo, contando que o cunhado desonrou a donzela – e só pra se apossar do sítio. Que eu não me conformo com isso: eu só queria punir pelos meus direitos e receber o valor das partes do nosso pai – a dele – herdada por nossa mãe – e parte do tio Embarcado, que pai comprou. Sendo essas partes igualmente minhas, dele e da nossa irmã Marialva, que vive sob minha proteção.

E aí eu desalojo ele, sei que é cabra frouxo, basta bater com os pés no chão que ele se assusta e sai correndo (p.58).

Maria Moura, personagem que precisará enfrentar esses primos por sua autonomia, apresenta como suas principais características capacidade de suportar tragédias e boa cabeça adquirida sem muita instrução, o que lhe possibilita encontrar rapidamente saídas em face de problemas difíceis. Espírito astuto e sensibilidade farão dela uma cangaceira longe do determinismo e dos estereótipos de crueldade através dos quais o desumano Cabeleira de Franklin Távora, vítima de um meio que só lhe estimulava para o mal, foi construído. O drama da moça inicia ao tornar-se órfã de pai e mãe. Muito jovem, ela se vê obrigada a defender sua herança, justificando sua relação com esse mundo senhorial. Com apenas dezessete anos, Maria Moura se mostra distante do paradigma da donzela frágil e indefesa; pois reage, para se defender, com a mesma violência que a oprime. Valendo-se da tática velada do padraço, que assassinou a mãe dela para ficar com o sítio, maquina o fim dele e esconde a autoria do assassinato. A morte, a ganância por terras e a traição são temas condensados logo de saída na imagem chocante da mãe morta que marca de um lado, a atmosfera sanguinolenta do sertão em tempos de escravidão e, de outro, o desabrochar de Moura, a sinhazinha, em uma mulher-guerreira, capaz de subverter a ordem patriarcal e ocupar um lugar destinado unicamente a homens.

Eu que descobri. Minha mãe morta, enforcada no armador da parede. Em redor do pescoço, um cordão de punho de rede, os pés a um palmo do chão, o rosto contra a parede. [...] Olhei e fiquei, não só impressionada, mas apavorada. Apavorada pelo resto da minha vida. Nas noites de pesadelo, que eu hoje ainda tenho, só que mais espaçadas – sonho com aquela cara de enforcada, a face roxa, os olhos estatelados, a ponta da língua saindo da boca. Ai meu Deus, vale-me! Todos os santos, vale-me! Era só o que eu gemia, sempre ajoelhada, sem poder despregar da borda do colchão, o rosto enterrado nos panos da cama (p.22).

Os protagonistas, movidos por um clima de opressão e violência, extrapolam os limites impostos pela moral e pela ética católica no sertão. Quando ameaçados em sua liberdade, homens e mulheres reagem de forma igualmente violenta, sem medir as consequências.

A narrativa do ex-padre traz a história de um homem da igreja, que vivia dividido entre o celibato e o desejo da carne. Para não ser execrado publicamente e levado à prisão, foge da Vila Vargem da Cruz cheio de remorsos e desejo de se devotar a Deus. É pela voz do Beato Romano, em sua rememoração do passado como Padre José Maria que chega ao leitor a visão crítica do código de ética típico do povo sertanejo, mais vigoroso no corpo social do que o código instituído pelo poder oficial, representado pelo Governo, pela Igreja Católica e pela Justiça. A maneira trágica de pensar do sertanejo está no entendimento da morte como a única forma de resolver todo tipo de desentendimento, das grandes disputas às pequenas ofensas.

Os crimes mais comuns entre os homens da vila são atentados contra a vida; mata-se muito em todo o sertão. A vida, aqui, é muito barata e a morte parece que resolve tudo. A morte cala a boca de quem fala demais, de quem repete o que não deve ou de quem trai um segredo. Tira do caminho os inimigos: só com a morte se resolve uma pendenga grave. E há ainda muitas mortes por motivo de honra: bater em cara de homem, insultar um homem de certos nomes. Ou desvio de donzela, traição de mulher: “Honra só se lava com sangue”. E eles lavam a honra e a desonra – é um direito do homem ofendido. Mais até que um direito, é uma obrigação. Por isso os valentes matam e os covardes mandam matar (p.104).

São as vozes desses personagens que formam o mosaico complexo das relações sociais do *Memorial*, intimamente conectado ao sertão cearense, que atua como evidente referencial queroziano.

A coerência interna que estabelece conexão entre as histórias se evidencia por algumas características comuns que se vão revelando entre todos os narradores-personagens como o pertencimento a uma mesma região, a uma mesma família numa mesma época ou o fato de frequentarem a Igreja, tendo em vista a religiosidade que impera no sertão. A ligação entre as personagens e suas histórias possibilita que os pontos de vista, em alguns momentos, recaiam sobre um mesmo episódio e tenham considerações que nos dão uma visão multifacetada de um mesmo acontecimento. A cena em que Maria Moura, órfã, se vê acuada defendendo a tiros sua propriedade ilustra bem essa observação. O efeito de deslocamento entre as perspectivas dos primos e de Moura dá ao leitor uma visão dialética de um episódio construído na tensão entre o opressor e o oprimido. Na perspectiva de Maria Moura, o plano foi perfeito. Ninguém desconfiou de que o incêndio foi premeditado:

Só fomos olhar para trás quando chegamos ao nosso ponto de encontro, ao pé do juazeiro caído. E vimos que, de repente, uma labareda espirrou pelo frechal, no lado esquerdo da casa; outras línguas de fogo saíram entre as reixas das janelas e os vãos da telha.

Os homens de fora se puseram a gritar de uns para os outros, descoroçados. Nem desconfiavam, parece, que alguém houvesse saído de casa – muito menos a cavalo. Chico Anum chegou ao capricho de amarrar uns trapos nos cascos de animais, para abafar qualquer arruído nas pedras do caminho (p.69).

Quando Tonho, o primo inimigo, rememora o incidente, ele estampa o horror de pensar nas mulheres da casa, resistindo ao fogo de maneira absurda, beirando ao sobrenatural.

Os pontos de fogo na casa estavam se virando numa fogueira só, com uma rapidez pavorosa.

Quando a labareda grande subiu, deu-se um grande estalo na cumeira, mas ninguém gritou lá de dentro.

Que diabo estava se passando com aquelas mulheres?

Parecendo até resposta à nossa pergunta, de repente pipocou um tiro, logo outro. Como é que eles agüentavam ficar dentro daquele inferno, seriam raça de saramanta? Outro pipoco de tiro. E continuava sem ouvir um grito. Meu Deus, o diacho da mulher teria mesmo pauta com o cão?(p.70)

Os pontos de vista dos primos e de Maria se apresentam em narrativas em primeira pessoa que se alternam numa linha simultânea de tempo, o que aproxima o leitor da condição de encurralada e da necessidade de controle emocional e ardil da personagem homônimo da obra para contornar as dificuldades e lidar com os obstáculos. Com isso, ressalta a dinâmica das ações da moça, e seu ainda pequeno bando, para resistir à autoridade patriarcal que impera naquele mundo. Observa-se que, Irineu e Tonho, representantes masculinos, têm espaço como narradores-personagens apenas no começo da narrativa, o que dá destaque ao valor de resistência da heroína ante o propósito ganancioso deles de apoderarem-se do Sítio do Limoeiro, subjugando-a. O conflito com os primos promove a fuga de Moura para o sertão e a construção do destino de mulher-guerreira.

Com a partida de Maria Moura do Limoeiro, somente os narradores que representam a resistência, a marginalidade, o excluído do poder dominante – Maria

Moura, Beato Romano e Marialva - contam o sertão e o sertanejo. Todos inseridos numa mesma dinâmica de movimento que aponta tanto para fora, uma vez que se lançam pelo espaço sertanejo movidos pela necessidade de fuga, como para dentro de si mesmos, visto que, à medida que avançam no espaço, vão se despojando das antigas identidades num processo de reelaboração do sentido das próprias existências. A vida de aventuras perigosas pelo sertão torna Maria Moura uma chefe de jagunços cada vez mais bem sucedido para quem o sentido da vida é suas terras e enriquecer vencendo a morte; Marialva, de sinhazinha passa a esposa, artista saltimbanco, mãe, o que fortalece nela a convicção de que a vida de pobreza ao lado de Valentim lhe guarda o bem mais valioso, o amor; para José Maria, os variados perfis, preceptor de crianças, escrevente de cartas na feira, contador, peregrino miserável o afastam do sentido da vida antes da queda – o sacerdócio religioso - até chegar na identidade que lhe retoma a paz porque significa poupá-lo da punição social concedendo-lhe servir a Deus de novo.

Se o romance congrega memórias dessas diferentes subjetividades, por que intitulá-lo *Memorial de Maria Moura*? Reconhece-se de imediato um valor de posse na expressão “de Maria Moura”, o que leva o leitor à dedução de tratar-se, mesmo que com vários focos narrativos, exclusivamente de feitos memoráveis da vida da personagem dramática que vai à guerra, revificando numa versão feminina, o tópico do cangaceiro bravo e violento. Entretanto, as histórias avançam e apresentam com igual força diferentes dramas individuais, como o de Marialva, a moça apaixonada que deixa para trás uma vida segura, confortável em degredo para correr o sertão sem parada certa ao lado do seu amor, ganhando o suficiente para o sustento de um dia apenas, sem a certeza do de amanhã. Não se pode ignorar, contudo, que Maria Moura é o ponto de convergência entre todas as diferentes histórias que compõem o romance. Para a sua história dirigem-se as histórias dos outros narradores, ela é como o mar para onde correm os rios, pois a Casa Forte da bandoleira é o paradeiro final do recorte de tempo lembrado tanto por Marialva como pelo Beato Romano.

A narração do romance inicia com a chegada do Padre às terras de Maria Moura, Ele ouve um tiro e reconhece que “tinha chegado ao lugar”. Não lhe causa estranhamento aquela forma de recepção. Ao redor, a paisagem é agreste e deserta, com mato, “chão coberto de capim seco”(p.1). O leitor vê e sente o sertão através do estado físico e mental de um homem que cavalgou horas debaixo de um sol quente e está exausto. Através da percepção e consciência do padre, o leitor se depara com as terras que rodeiam a casa de Dona Moura, fortemente guardada por um pelotão de homens

devotados à senhora. O medo contamina o ambiente. A desconfiança torna qualquer homem inimigo. O Padre, conhecedor dos hábitos do lugar, abre os braços para mostrar que não está armado. Só assim consegue furar o bloqueio e ser recebido na casa-grande. O sertão imperial se abre com uma atmosfera de guerra, violência e morte que submete ao terror “Gente sem poder... sem dinheiro... e sem força...”(p.20) que, para resistir à opressão do sistema social, ou adere à força bruta ou busca a retaguarda daqueles que a detêm. A guerreira já conquistou respeito e poder. O Padre, num processo inverso, de sacerdote se tornou um ambulante quase miserável. A sua chegada à “Casa Forte” da cangaceira é a força motriz que desperta as lembranças que falam do passado de Maria Moura, desencadeando nela as recordações violentas de guerra e mortes.

Como o enredo se fragmenta em rupturas temporais, o ex-padre principia a narrativa ficcional de um ponto no tempo que não é o início de sua trajetória, tampouco o fim. Ele abre o romance num tempo posterior ao das lutas, quando resolve buscar abrigo na fortaleza, onde Dona Moura mora, guardada por homens armados. O narrador se vale de um segredo dito em confissão para se fazer reconhecer. Por isso rememora o dia em que ficou sabendo que Maria era amante do padrasto e que planejava matá-lo por vingança. Porém, a mulher que o recebe está muito diferente da mocinha, que falava com frieza e com ódio. Àquela altura, o que ex-padre, depois Beato Romano, tinha diante de si era uma senhora determinada, mas compreensiva e aberta à dor dos outros:

Já o que me interessa mais, hoje em dia, é a segurança. Meus ouros, meu dinheiro escondido. Estes anos todos de luta, muita luta. E este retiro que eu posso garantir a quem precisa. Como estou garantindo a esse Padre... Padre, não, tenho que me acostumar... Beato Romano (p.21).

Curiosamente, Maria Moura repete a lógica violenta do sertão, legitimando a tradição do mando dos grandes latifundiários, atraindo para si o papel paradoxal de vingadora e perpetuadora da mesma ordem. Ela fundamenta sua obstinação em possuir terras e ter poder financeiro na convicção de que essa é a única forma de garantir a sua liberdade e a dos que dela tiver a proteção. A propriedade e o acúmulo de dinheiro e ouro era o caminho para conquistar a autoridade máxima no ambiente sertanejo, visto que a Justiça e o Governo atuavam em concordância com os interesses privados dos mais poderosos economicamente. A resistência a esse domínio imposto significava escolher uma vida marginal até encontrar a morte certa e trágica. As brenhas do sertão

se tornavam, com isso, o refúgio daqueles que conseguiam escapar da polícia, dos capangas ou jagunços que, como um exército paramilitar, executavam as ordens do mandatário mais poderoso. A fuga, o crime e o roubo se tornavam, então, a única saída para os que desafiavam a estrutura dominante.

O conflito originava-se em qualquer afronta sofrida por uma das partes (insulto a um dos familiares, a posse indevida de um pedaço de terra, a morte de um parente ou até mesmo um pequeno roubo ou invasão de propriedade). O lado ofendido reage para se vingar, fazendo justiça com as próprias mãos. E, assim, começava o ciclo de ameaças e mortes. É importante ressaltar que é consequência de uma sociedade semi-primitiva, em que a lei está nas mãos dos mais poderosos, que dispõem do maior número de subordinados (capangas). Assim, os indivíduos se classificam em mais ou menos poderosos; revelando-se dessa forma o *status* de cada um (ASSMAR:2006, p.32).

Como se observa, Olinda Assmar reflete sobre a relação de semelhança entre a estrutura social sertaneja e a estrutura do feudalismo, o que leva ao entendimento de que ao senhor feudal e aos seus servos correspondem o proprietário de terras e os trabalhadores rurais, não esquecendo que vários destes tornam-se contratados para defender a ferro e fogo os interesses dos mandatários. Rachel de Queiroz se aproveita dessa atmosfera de ambiente regido por um código social que legitima a vingança, a opressão senhorial e a violência para dar destaque à resistência feminina em meio às injustiças sociais. Em vez de lutas entre famílias distintas, como aquela entre os poderosos Saturninos e os Ferreiras da qual surgiu o último dos mais famosos cangaceiros – Lampião -, ela cria uma trama envolvendo componentes de uma mesma família, trazendo à cena a luta da mulher por autonomia, pelo direito de fazer suas próprias escolhas e viver seus desejos no contexto da família patriarcal. Entretanto as personagens do *Memorial*, tanto femininas quanto masculinas, ao resistirem ao sistema social imposto, não têm atitudes que neguem totalmente o mundo social organizado a partir da idéia patriarcal de família, uma vez que seus sentimentos e valores se coadunam ao mesmo tempo em que se opõem à maneira de ver o mundo do sertanejo. A condição marginal, à qual suas escolhas as arrastam, as levam a experimentar uma luta cognitiva e prática contra a imposição simbólica dominante. Maria Moura, por exemplo, resiste ao papel determinado pelo grupo para sua condição existencial, mas as

suas ações são fundadas em valores que orientam a história de formação de sua comunidade desde o seu início. Sua luta é a de seus antepassados, senhores de terra, por isso obstina-se em passar de dominada à posição de dominadora.

A personagem, portanto, reúne todos os atributos de um grande senhor: o amor desmedido pela terra; o sentimento de dever para com os aliados familiares, a postura protetora para com os servos leais. O nome de família, o espírito empreendedor e a habilidade para acumular bens e congregar pessoas dão a ela as virtudes daqueles cujo destino é comandar e construir, o que no sertão estava predestinado aos homens. A capacidade de antecipar situações difíceis lhe angaria uma sequência ininterrupta de planos bem sucedidos, gerando prosperidade para si e para os que colaboram com ela. Movida pela ambição por poder e prestígio, segurança e respeito, confabula os assaltos de seu bando, age guiada mais pela malícia, usando de manhas, estratégia dos que - na condição de mais fracos - precisam antes se valer da inteligência do que da força bruta para vencer as adversidades.

Em face à opressão e violência da qual Maria Moura é vítima, ela escolhe o uso das armas e o Cangaço. Porém, como sobreviver desprovida do bem que guarda a história da sua família, o Sítio do Limoeiro? Seu destino reproduz a vivência de famosos cangaceiros, como Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino e Lampião, todos provenientes de famílias sertanejas que rivalizaram com outras mais poderosas, principalmente, por causa da terra - símbolo de vida e de poder para a comunidade. Eles, orgulhosos e desejosos de vingança, se tornaram bandoleiros movidos pela revolta contra o mau princípio da autoridade que marca a história da sociedade sertaneja. Como Lampião, Maria Moura mata pela primeira vez para vingar a morte de um familiar e defender sua herança. E assim faz toda vez que se sentir ameaçada, a diferença é que não o faz com as próprias mãos, os comandados fazem por ela.

A impossibilidade de conciliar a terra e a autonomia é a causa da dramática retirada de Maria Moura. Ela parte para buscar a “terra prometida”, herança do avô da qual ouviu falar durante a infância. Não há provas concretas da existência da terra na “Serra dos Padres”, por isso a memória é a principal condutora de seu destino, assim como, numa visão mais ampla e poética, une metaforicamente o passado de bravos bandeirantes ao presente a ser conquistado por seres dotados de coragem, obstinação e espírito empreendedor para construir, intervir na natureza, povoar. Daí compreender *Memorial* como um romance que revive, num tom épico, a história do processo de povoamento do sertão e da formação de latifúndios que deram início aos vilarejos, e

depois, com o correr do tempo, às cidades. A memória, no romance, não só consolida a opressão através de costumes, crenças e valores cristalizados, mas também se mostra como caminho para a mobilidade transformadora que gera o novo. A “terra prometida” de Maria Moura acolhe diferentes tipos de excluídos numa formação social onde o poder se mantém centralizado nas mãos de uma “Dona”. Daí afirmar que não rompe drasticamente com o sistema patriarcal, visto que mantém com ele uma relação de continuidade e preservação. Nesse contexto, a religião também tem um papel agregador. No romance, a vida de Maria Moura se cruza com a do Padre, desde o momento em que ela o procura em confissão:

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.11)

O processo de transformação de sinhazinha em mulher-guerreira não ocorre repentinamente, por impulso, fruto de um desejo de aventuras. Ao contrário, esse processo se revela paulatino na formulação de pensamentos que fundamentam a determinação de resistir violentamente. A primeira atitude de vingança instaura no íntimo de Maria Moura certa conturbação e necessidade de dividir seus anseios. O confessionário, para os nordestinos, é o lugar onde os segredos são invioláveis; o Padre é o mais confiável guardião das aflições das almas pecadoras. A confiança, o objetivo comum de resistir a regras e costumes sociais e não necessariamente a fé inabalável em Deus, estabelece um elo entre Maria Moura e o sacerdote. É por essa via que a entrada do Padre no mundo do cangaço é permitida. Nesse sentido, Rachel de Queiroz se aproveita da ótica histórica que aponta o enlace do Messianismo e Cangaço, embora desafie a visão corrente, que os relaciona sob uma aura missionária, pois Maria Moura não abraça uma causa social quando aceita proteger Beato Romano e sim o interesse particular do ex-padre de manter-se vivo e em liberdade.

É estreita a relação entre o cangaço e o messianismo nordestino. Há momentos em que cangaceiros e fanáticos se unem em defesa do bem comum da coletividade. Agem movidos pelo

mesmo sentimento de descontentamento e de insatisfação diante das autoridades. Muitas vezes se confundem. (...) - o cangaceiro é um rebelde contra a ordem dominante, age por si e não é assalariado; o capanga (=semi-servo) depende social e economicamente de seu senhor, atua por ordem do seu “dono” e foi o primeiro a constituir o exército dos grandes proprietários e o fanático age diferentemente dos dois: a fé ou a crença em um messias é o motor acionador, torna-se cangaceiro quando toda a comunidade se vê ameaçada e age impelido por um sentimento de defesa e solidariedade (ASSMAR, 2006:p.24).

Além disso, o drama de Beato Romano não o põe em cena como um homem fanático, tendo em vista que assume a condição de beato por sugestão de Maria Moura, no propósito de evitar perguntas sobre o seu passado como padre acusado de homicídio, foragido da lei, com vida posta a prêmio pelos familiares do assassinado, embora acabe encontrando nessa identidade um pouco da paz perdida.

Memorial problematiza a relação pessoal dos sertanejos com a religião no drama do Beato. O personagem não representa o fanático que corre o sertão movido pelo sentimento de dever religioso para com o povo pobre. O drama do padre é de ordem individual e seu maior conflito é a oposição estabelecida entre o desejo sexual e o celibato exigido pelo sacerdócio. O padre, de rigorosa formação católica, vive a tensão entre o eu e o nós, entre a crença nos preceitos cristãos e um meio dominado pelo pensamento androcêntrico que compreende a virilidade masculina, até mesmo de um padre, como impossível de ser controlada.

Os homens se confessavam pouco, nem sequer uma vez por ano, segundo manda o preceito. E só se acusavam generalizando; pecados como fornicção e adultério, eles passavam de largo – eram fraquezas de macho que eu tinha a obrigação de entender. Creio que apesar de padre, eles não me consideravam imune a essas fragilidades masculinas e até esperavam que eu comungasse das mesmas culpas: ‘ O senhor sabe, padre, que pra nós, homens, é difícil governar essas coisas...’ Nas casas cheias de mucamas e cunhas, derrubar uma negrinha era fato tão sem importância quanto beber dois dedos de cana. Até a esposa achava natural; a negrinha achava naturalíssimo. Se pegasse um filho, então, botava um pé no futuro. E mesmo que, por essa maternidade, não se tornasse forra, o filho seria. Raro o senhor desalmado que não dê trato diferente a um filho seu; ou que, pelo menos, não o alforrie (p.103).

A romancista constrói uma imagem do sertão abordando suas mais fundas contradições, pois a sociedade que se revela tolerante com as atitudes masculinas desestabilizadoras da ordem moral do grupo é a mesma a considerar a morte como saída para lavar a honra do homem traído. A fala põe também em foco uma formação social que, embora seja fortemente orientada por preceitos religiosos, tem mais a ver com as antigas crenças pagãs na prática. Na visão cristã, o casamento é um sacramento que impõe fidelidade aos cônjuges. Porém o fragmento acima mostra que essa exigência entrava em choque com os costumes patriarcais que permitiam o concubinato. As relações sexuais ocorridas fora do matrimônio eram vistas como naturais, sobretudo quando envolviam um homem, proprietário ou não, e uma escrava, dependente, sujeita à dominação pessoal masculina. O sertão do *Memorial* traz as marcas de uma sociedade amarrada na exploração e na dominação do mais fraco, que reduz o ser humano à mercadoria, delineando o quadro de um ambiente rural escravista e tradicional.

Outro aspecto é o da tentação que levou o padre à queda originando a culpa cristã cujo cerne é o desejo e o prazer sexual compreendidos como inimigos do estado de pureza d'alma. Por isso, quando José Maria se despoja da antiga identidade de padre, não consegue se libertar do imperativo da castração sexual, reforçada pelo peso dos conceitos cristãos de culpa e de castigo que assolam sua consciência.

Quando em fuga para livrar-se da vergonha pública e da justiça, sofre o remorso porque fraquejou na vocação para o celibato, atormentado por ser um adúltero e continuar vivo. Sua trajetória é marcada por conflitos íntimos. A travessia do ex-padre leva o leitor a feiras de pequenos vilarejos, onde ele atua como escrevente de cartas para a população analfabeta; a uma comunidade embrutecida pelo isolamento no ermo do sertão, onde se torna professor, “o Mestre Padim”, de crianças.

A condição de homem letrado com que é definida existência do ex-padre colabora para a constituição de uma individualidade que nasce das palavras. As citações em latim, o português informal, porém culto, com os quais a narrativa do padre é construída denotam uma formação acadêmica incomum no corpo social sertanejo, mas denuncia também a complexidade da linguagem nordestina, em que se interpenetram o falar culto e o popular:

Toquei na enferma com Óleo Santo, apenas na testa, e resumi a unção – ‘*Per istam Sanctum Unctionem indulgeat tibi Dominis quidquid delinquisti*’ (p.107).

Os diálogos ressaltam a fala instruída do narrador-personagem e a não instruída daqueles com os quais ele se comunica. Na narrativa do padre, flagra-se um sertão onde convivem vários tipos de linguagem. A linguagem dos homens simples, comerciantes e tropeiros, a dos cangaceiros, a dos escravos ou a de uma comunidade cuja vida se dá tão isolada que é apresentada adulterada pela condição primitiva dos habitantes “– Pasto, só se Ti’Franco deixar o cavau comer no cercadinho dele.”(p.282).

Por causa das contrariedades pessoais sofridas e dos problemas sócio-econômicos do sertão, a fisionomia do ex-padre pouco a pouco ganha contornos de beato assim como sucedeu com tantos outros beatos peregrinos entregue a andanças pelo interior nordestino. Tão diferente do processo de transformação pelo qual passa Maria Moura que, determinada em conduzir seu destino, assume uma aparência masculina; ou de Marialva que se encanta com a indumentária de artista que a escolha amorosa lhe reservou. A ação do tempo e do espaço é que vai bordando no padre a feição de beato. Por onde passa, a condição de letrado o ajuda na conquista do respeito dos sertanejos, pois o conhecimento que falta à maioria aparece já regendo, nos vilarejos sertanejos do Brasil imperial, as relações comerciais e até mesmo pessoais.

No corpo da narrativa do Padre, sobretudo, Rachel de Queiroz evidencia as marcas de um processo social em que o atraso e a cultura se encontram no mesmo solo. A romancista, a partir do aproveitamento dos diferentes falares, dá forma a personagens, ao sertão e faz o leitor adentrar dramaticamente num conjunto histórico de circunstâncias marcado pelo abandono estatal, confrontando o leitor com a cruel realidade de um meio assolado pela carência de toda ordem que reduz homens, mulheres e crianças a um estado aterrador de embrutecimento. A cegueira religiosa, o isolamento, o analfabetismo, o desequilíbrio geográfico, as carências financeiras são algumas das causas mais frequentes dos problemas sociais da população sertaneja. A maneira como Rachel de Queiroz se banha nessa triste realidade tem a ver com a estética da fome e da miséria de que se valeu o excepcional surto ficcional de 1930¹. Um Brasil descortinado na sua miséria, alienação, nas condições sub-humanas de vida. No caso específico das criações de Rachel, esse Brasil é também revelado na sua solidariedade, na capacidade das pessoas se botarem no lugar do outro, de compreenderem e ajudarem independente do juízo moral que a comunidade tece a respeito de um sujeito.

¹ O surto ficcional de tinta se refere à excelente safra de escritores nordestinos, como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Lins do Rego, entre outros, que derem rumo crítico ao romance regionalista. Nos

A imagem que a escritora traz à cena do ambiente sertanejo, portanto, mostra os dois lados de uma mesma moeda, evitando resvalar num exagero que afaste sua ficção da essência da vida. Em entrevista dada a *Cadernos de Literatura*, a autora comenta que, no seu primeiro livro, *O quinze* (1930), a sua preocupação foi a de abordar o sertão pelo viés da seca, influenciada pelos romances realistas-naturalistas:

[...] Na época, eu tinha fixação pela seca porque, como eu disse este é um assunto permanente no Nordeste. O que eu já tinha lido a esse respeito eram aqueles livros do Rodolfo Teófilo e do Domingos Olímpio, aquela coisa pesada da escola realista – porcos comendo recém-nascidos abandonados, sofrimentos, enfim, esse tipo de visão. Eu queria fazer um romance mais *light* – não se usava claro esse termo na época – sem ficar toda hora falando de gente morrendo de fome. Eu detesto exageros sensacionalistas (1997: p.22-23).

Entretanto, no *Memorial de Maria Moura*, a imagem do sertão se amplia, indo além da memória da seca. Outras memórias que compõem a história sertaneja vêm à tona como a dos fora da lei, a dos beatos, a da arte popular. Universos aproveitados na elaboração de uma imagem de sertão que abriga realidades que se entremeiam.

A mulher é tema permanente na Tradição oral sertaneja e o romance insere o leitor nesse veio da Arte Popular do sertão quando apresenta um núcleo dramático a partir de modelos femininos veiculados pelas diversas manifestações da literatura amorosa de cunho oral. Haja vista os Desafios, espécie de disputa entre cantadores em que é comum, em se tratando da imagem da mulher, empregarem de um lado o talento para exaltar a beleza e a dignidade e, de outro, para acusar com mordacidade a falta de primor da mulher no seu caráter e na sua beleza física.

Esse veio significativo da Arte Popular nordestina lança seus raios na história de Marialva. Como se pode ver no fragmento abaixo, é nítida a forte presença da cultura medieval portuguesa como base formadora da cultura popular sertaneja. A tradição peninsular se perpetuou no imaginário popular através das histórias de amor cantadas ou contadas no cotidiano, de onde surgiram os paradigmas dos perfis femininos que inspiraram poetas, violeiros e cantadores. Observemos a passagem em que Rubina – a ama do núcleo familiar do sítio Marias Pretas –, embala os sonhos apaixonados de Marialva com a cantiguinha do Barba Azul que simbolicamente expressava a solidão das moças sertanejas naqueles tempos:

anos de 1920, o regionalismo se fundamentava no caráter exótico atribuído à paisagem, ao habitante do interior em relação ao homem urbano. A partir de *A bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida, a

*A princesa encarcerada
No seu castelo a indagar
Já vês cavalo na ponte?
Já vês a vela no mar?
Nada vejo, minha mana
Vinde vós mesma espiar
Ai não, tenho os olhos cegos
Só me servem pra chorar... (p.98)*

Marialva é a personagem que representa com mais evidência, à maneira medieval, a situação da moça prisioneira, cercada pela vigilância dos irmãos, Tonho e Irineu, e da cunhada desumana Firma.

Na simplicidade e temática, a cantiga se reporta ao romantismo medieval, tanto na estrutura formal, redondilha maior, quanto no uso de duas vozes femininas, a que consola e a que é consolada, tendo como tema a ausência do amado – motivo da melancolia recorrente na expressão artística portuguesa por conta das guerras e pela expansão marítima, que obrigava os homens a se ausentarem por muito tempo. Essa aproximação, contudo, não impede que o leitor reconheça a autenticidade e, portanto autonomia de uma cultura que se consolidou no tempo a partir da mistura de heranças estrangeiras e brasileiras. O drama amoroso que envolve Marialva e seu amado, Valentim, tem muitos pontos de contato com os enredos românticos das novelas de cavalaria. Ele segue o perfil típico dos nobres cavaleiros que, obedecendo ao convencional amor cortês, dirige à amada todo o seu respeito e lealdade embora imerso na rudeza de uma vida de guerras que pode ser metaforicamente comparada à vida de luta de um artista pobre para sobreviver no sertão. Valentim surge em cena pela primeira vez como uma mistura de típico cavaleiro e jogral, porém sertanejo, “montado numa burra magra, com a mão esquerda empunhando a rabeça, na direita o arco de tocar.”(p.75). O cumprimento de uma promessa, bem comum no universo sertanejo, o apresenta como homem leal à palavra empenhada a Deus, o que se desdobrará em lealdade à palavra dada à sua amada. Por isso volta assim que finda a promessa e consegue, com a ajuda do irmão bastardo de Marialva, o Duarte, raptar a moça e, como jograis da Idade Média, os dois amantes passam a integrar o grupo de artistas formado pela família de Valentim que ganha a vida se apresentando pelos vilarejos, misturando elementos do teatro e circo.

proble mática socioeconômico e geográfica se tornam fontes inspiradoras para elaboração dos temas, dos episódios, das circunstâncias que envolvem as personagens.

Marialva, bem próxima do paradigma de donzela medieval, é incapaz de cair em erro. No entanto, movida pelo amor, lança-se na aventura do desconhecido, não hesitando em fugir de casa para tornar-se uma artista pobre, saltimbanco de um grupo de mambembes.

Eu já não era mais daquela casa. A menina Marialva, tão boazinha, que a Firma trazia debaixo dos pés, tinha sumido. Eu agora tinha voado para fora das Marias Pretas, só pensava nas estradas, me vendo montada na garupa do cavalo de Valentim, um cavalo grande e fogoso; e pensava no amor, o amor! (p.137)

Encenando a mesma bravura por amor da *Princesa Magalona e seu amante Pierre*, Marialva e Valentim simbolizam a coragem e o amor leal dos cavaleiros e damas de romances de cavalaria que correm na boca dos cantadores de histórias do sertão ao longo das gerações. As narrativas também se ocupam em contar sobre os antagonistas do casal de amantes. Na vida de Marialva, Firma, sua cunhada, é o protótipo de bruxa má. É interesseira, amarga e invejosa, sempre disposta a impedir o sucesso dos que amam. Embora a história de Marialva opere com esses estereótipos, o que da engrenagem à narrativa é o drama de uma moça que prioriza o amor num universo onde todo o poder é conferido aos homens que possuem terras e capital.

Desse modo, verifica-se que, embora o romance conte o sertão e o sertanejo a partir de fenômenos sociais, Cangaço, Messianismo e Arte Popular, o cerne temático é o humano em toda a sua complexidade, sua consciência, ações e sentimentos em tensão com o meio. Daí o próximo capítulo investigar a construção das personagens do *Memorial*. O intento é mergulhar nas malhas dos artifícios ficcionais da romancista na elaboração de seres que se mostram na ação e no pensamento, nos vícios e nas virtudes tão complexos e contraditórios como a cultura da qual fazem parte.

CAPÍTULO II – ESTRATÉGIAS FICCIONAIS E RESISTÊNCIA

Leitores comuns e perfeitamente equilibrado, buscamos na arte figuras vivas, imagens de sonho; tipos que se comportem como toda gente, não nos mostrem ações e idéias que brigam com as nossas (RAMOS, 1981: p.257).

1.1 – Estratégias e recursos ficcionais

Como vimos no primeiro capítulo, a estratégia de Rachel de Queiroz é contar o sertão e o sertanejo através dos discursos de seus personagens utilizando uma perspectiva movimentada pelo ponto de vista de seus narradores, uma vez que se conhece o ambiente através de estados de espírito, moldado de acordo com a condição existencial daqueles que nele viveram. Daí conclui-se que o ser humano e a sua luta para conquistar o direito à autonomia é tema estrutural do romance. Mas o indivíduo como foco não impediu a autora de construir um panorama social de uma coletividade, trazendo à tona o conjunto de valores sertanejos numa determinada época.

A fim de caracterizar os narradores-personagens, a romancista buscou aproveitar-se das incorreções da fala do homem rude, iletrado; inspirar-se na habilidade dos bons contadores que dão notoriedade à cultura popular sertaneja. Através das consciências inventadas que rememoram um recorte de suas vidas, o leitor se insere na trama como testemunha do narrado que não se dá como fato acabado, mas como presente.

No que se refere à estratégia para construção das personagens, o estilo narrativo queroziano, recorrente na combinação de psicologismo e ação, se valeu de recursos dramaturgicos, evidenciando o propósito de conferir vida autônoma a seres imersos na tradição oral sertaneja: o cangaceiro, o beato, a moça apaixonada. Desse modo, verificou-se a importância de iniciar esse capítulo refletindo sobre os recursos que o texto ficcional anuncia como traço pertinente do último romance de Rachel de Queiroz.

Na linhagem dos romances de cordel, as relações de amor, a luta pelo poder, as questões de propriedade de terra, os direitos do indivíduo constituem as motivações dramáticas da narrativa. Há no romance, narradores que se identificam e se constituem como protagonistas do seu enredo. Usam a primeira pessoa, contam suas experiências e

estabelecem com o leitor um pacto de leitura – Maria Moura, Beato Romano e Marialva são personagens diferentes que narram seguindo seu ponto de vista, a história de suas vidas, numa perspectiva narrativa e dramática. Segundo Décio de Almeida Prado(2007) em *A personagem no teatro*, existem três vias principais para caracterização do personagem teatral: “o que a personagem revela sobre si mesmo, o que a personagem faz e o que os outros dizem a seu respeito.”(2007, p.88). Essa é uma das razões para que seus personagens tenham força presencial, pois nada existe senão por intermédio deles e de suas falas. Desse modo o leitor toma conhecimento dos personagens secundários, do ambiente, do cenário, da trama. A caracterização das personagens pautada no ritmo da fala, no aproveitamento literário da inflexão da voz, da espontaneidade da conversa, recursos introduzidos na literatura pela modernidade, é uma das vias que favoreceu amplamente o aproveitamento do discurso direto e indireto como artifícios para aproximar o texto da vida cotidiana e unir a prospecção interior das personagens à ênfase na ação. É o discurso de cada personagem que revela o caráter e a função no contexto ficcional em que se inscreve.

O discurso dominante na narrativa é o monólogo interior, que dá conta dos volteios de consciência das personagens. Esse é o meio pelo qual os narradores revelam o recôndito de suas almas, suas impressões mais fundas, as motivações e causas de suas atitudes, levando o leitor a uma visão intimista da criatura ficcional.

Em *Memorial de Maria Moura*, quando aparece em cena O Padre, ao chegar ao território governado por Maria Moura, é recebido pelos seus capangas que atiram, como forma de amedrontar o intruso:

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 zarolho, àquela altura de julho.

Outro tiro. Não devia ser comigo – quer dizer, apontando contra mim. Talvez estivesse 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.

Se eu chegar na frente da casa, a descoberto, podem me receber com fuzilaria, pensando que sou um atacante. Se fico quieto, eles acabam me achando e me levam vivo. Vão querer descobrir o que eu vim fazer por aqui.

E aí eu peço que me levem para falar com a Dona. Digo que nós dois somos conhecidos velhos... E não somos?

Bem, ela deve se lembrar da confissão. Não é todo dia que se faz uma confissão daquelas. Ela tem que se lembrar (p.11).

Somente ele está em cena e, através de seu pensamento, o leitor acompanha suas ações que se sucedem. A repetição dos tiros se perpetua na memória do padre, misturando-se à lembrança da dona do lugar, conhecida anos atrás, em situação não explicitada para o leitor. Através dessa breve cena que abre o romance, fica a certeza que o ambiente é hostil, regido pela força centralizadora de uma mulher, “a Dona”, que se impõe sobre os demais. A cena seguinte projeta uma ação afastada no tempo: o Padre se vê na sacristia de sua igreja, ouvindo a confissão de um pecado e do futuro crime de Maria Moura, moça ainda: “- 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.11). Esse é o modo como o destino de Beato Romano e o de Maria se cruzaram.

As imagens da figura de Maria Moura em diferentes momentos da vida chega ao leitor pela voz daquele que a vê externamente, em confissão, e repara em alguns traços físicos: “Ela parecia nova, talvez até bonita”(p.11). Tempos adiante, Maria Moura, travestida de homem, parece outra pessoa ao padre:

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.14).

As duas visões distintas de mulher chegam ao leitor como indícios de uma grande transformação pela qual passou a personagem no decorrer do tempo. A experiência de vida, as escolhas feitas entre a adolescência e a juventude distanciaram a figura da mulher, soberana no lugar, da moça do passado. O Padre, em contrapartida, também atravessou radical mudança: “olhei para mim mesmo(...). Passei a mão pelo bigode de pontas caídas, pela barba, pelo cabelo que chegava quase aos ombros (...) sem a batina, com esta cara de hoje, ela não me reconhece (p.12). Sua aparência não era mais de um padre, mas a de alguém que enfrentou dura perseguição, talvez fosse um fugitivo da lei. Seu discurso dá algumas pistas nessa direção: “Sofri, penei, fugi. Corri tanto. E agora estou aqui, exausto de tanta correria desesperada”(p.12). o romance se abre lançando enigmas ao leitor, criando uma atmosfera de suspense, suscitando expectativa e curiosidade em relação às personagens.

Quando o ponto de vista muda e Maria Moura passa a conduzir a narrativa, quem agora é caracterizado é o padre, através dos olhos da personagem.

Meu Deus, eu creio que me lembro dessa cara... É branco, roupa diferente, deve ser gente da rua. Que é que ele está dizendo? “Eu peço um particular...” [...] De que cemitério me saiu aquela assombração? Muito amarelo, eu diria até descarnado, a roupa mais ou menos, mas velha e suja (p.15).

O confronto de percepções, o choque entre dois ou mais temperamentos são estratégias caracterizadoras das personagens teatrais, que se definem na tensão com o outro. Desse modo, o espaço narrativo se mostra como palco onde o diálogo e o jogo de perspectivas, o discurso indireto livre e o direto colaboram para fingir a presença viva, a existência carnal dos narradores-atores e a autonomia em relação à autora.

Quando se analisa a estrutura narrativa do romance, percebe-se que os seres de Rachel de Queiroz se revelam aos pedaços, como fragmentos de ser. E isso se verifica tanto na disposição estrutural da narrativa que alterna narradores e suas histórias em quarenta e três blocos, tornando o enredo atravessado por frequentes rupturas; como na apresentação descontínua dos traços caracterizadores desses seres revelados nas falas sobre si mesmos e na tensão com o outro. À medida que a leitura avança, a verdade existencial das personagens se fortalece por conta de eles se mostrarem seres incompletos, entregues a um devir constante, capazes de surpreender o leitor na revelação de faces até então jamais supostas. Às faces inicialmente dadas de Maria Moura como mulher-guerreira, masculinizada na aparência, desconfiada, solidária, por exemplo, se vão somando várias outras, “mulher com pautas com o cão, fera, diabo, vingativa, manipuladora, estrategista, valente, feminina, sensual, aventureira, leal, sensata”. As qualidades contrastantes de um mesmo sujeito constituem um perfil diversificado em modos de ser, o que impede o leitor de enxergar essa personagem como uma unidade bem delimitada. Ela se configura como um mosaico capaz de agregar num conjunto elementos díspares. Pois é assim que os narradores se manifestam, já que parecem ilimitados em suas faces, contraditórios e ambíguos. O resultado é assunção de uma natureza inesperada e misteriosa em conformidade com as personagens do romance moderno. Para Antônio Cândido, alguns dos grandes escritores de maneira mais ou menos consciente perseguiram a noção de mistério dos seres no decorrer da história da literatura, mas somente a partir do século XIX, esse processo de

criação foi conscientemente desenvolvido. Nesse período, a personagem de ficção tanto influenciou como foi influenciada pelas “correntes filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio”(CÂNDIDO, 2007: p.56). Nesse sentido, as personagens, embora constituídos de uma seleção e combinação concisa de traços caracterizadores, são capazes de refletir a multiplicidade da pessoa na vida, criando a impressão de natureza aberta, infinita, fragmentária, complexa.

Comentou-se anteriormente sobre o que se chamará a partir de agora de um primeiro plano de encenação, onde os narradores-personagens através do discurso indireto livre se posicionam para rememorar suas vidas. Mas esse suposto presente do narrador pouco a pouco se esvaece no narrado, na dominação daquilo que é lembrado. Por meio dos narradores, um segundo plano de encenação ganha vigor, o mundo das reminiscências. Os narradores-personagens, ao trazerem à tona suas vivências passadas, entrelaçam a suas aparições a outras aparições, encenadas por meio dos diálogos. O discurso direto dá voz aparentemente autônoma aos personagens secundários, pois lhes confere uma liberdade ilusória em relação àquele que assume a posição de controle do que é dito. O trecho em que o Padre José Maria narra a primeira investida mais ousada de Dona Bela, a moça casada desejosa de tê-lo como amante, ilustra o efeito de liberdade das personagens, suscitado no leitor por causa de uma estrutura lingüística que dá ênfase à autonomia:

sentia-me profundamente perturbado e até mesmo aflito. E aí, num repente, ela de novo pôs a mão sobre a minha, puxou a minha mão até a boca e começou a cobrir de beijos os meus dedos. Retirei a mão bruscamente, assustadíssimo:

- Que é isso? Que é isso?

Ela me soltou os dedos, levantou até mim o rosto lindo, lavado em lágrimas, e balbuciou, como menina apanhada em falta:

- Perdoe, que eu estou fora de mim!

Levantei-me para ir embora. Procurei em torno meu chapéu, não o vi; devia ter ficado na alcova da mulher morta.

Dona Bela se levantou também, enxugou os olhos na manga da blusa, implorou:

- Por favor, não vá! Agora não! (p.110)

Na pequena cena de O Padre com Dona Bela, sobressai o gesto de mulher reprimida que, num instante, extravasa seus sentimentos interiores. Ao lembrar-se do

episódio, o religioso reconhece os seus limites, mas rende-se à beleza da mulher chorosa, implorando por seu afeto.

A fala do Padre, assim como as falas das personagens secundárias não surgem sem um enquadramento, sem um contexto que oriente o sentido de cada frase, de cada período. Quando o Padre José Maria, no trecho do romance destacado acima, interrompe o discurso indireto para dar espaço à encenação, o discurso direto aparece influenciado pelo discurso do Padre, pelas indicações do seu estado emocional, do estado emocional de Dona Bela, dando a frases como “o que é isso?” significados cujo peso depende do contexto em que se inserem. Partindo dessa reflexão, essa frase revela muito mais que um susto inocente do Padre, pois ela chega ao leitor preenchida pela relação dialógica com outros discursos que insinuam o desejo reprimido do homem pela mulher, a luta íntima para não ceder ao impulso sexual; do mesmo modo, a audácia da mulher, a perturbação que parece sofrer, não teriam o mesmo sentido se o leitor não fosse envolvido pela suposta interpretação do Padre sobre os sentimentos e razões comportamentais de Dona Bela. Essa estrutura narrativa dissimula o controle do autor sobre o narrador, assim como o do narrador sobre os personagens secundários.

1.2 - Nem Deus nem Diabo nos seres de Rachel de Queiroz

O Trabalho autoral de seleção e combinação de elementos caracterizadores do perfil de cada personagem e do corpo social onde se encontram fazem surgir um sertão marginal, como foi dito no primeiro capítulo, fundado na tradição do messianismo, do cangaço, da arte popular, comuns no sertão nordestino. A resistência ao meio social, a fuga, o deslocamento espacial, a transformação da própria identidade relacionam a narrativa a um veio de criação romanesca: o *bildungsroman*, *romance de formação ou aprendizagem*. Luckács, em *A teoria do Romance*(2000), reflete sobre a constituição do romance em contraposição à narrativa épica. De acordo com o crítico, esse gênero está ligado à subjetividade do homem enquanto a epopéia está centrada na representação objetiva dos grandes feitos de um povo e de seus heróis coletivos. O *romance de formação* expõe o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico de uma personagem, geralmente abarcando o período da infância ou adolescência até a juventude ou maturidade. O crítico considera que as primeiras tentativas em direção a esse tipo de romance podem ser vislumbradas a partir do Renascimento, no gênero picaresco, entretanto defende o século XIX, mais precisamente a obra de Goethe, *Os*

anos de aprendizagem de Wilhelm Maister, como marco oficial desse tipo de produção literária. Nela, o sujeito se mostra em construção, em processo de amadurecimento ao lidar com a realidade que o cerca. Configura-se assim o herói problemático: solitário, inquieto em constante conflito com o mundo. Ele se esforça para vencer as adversidades do meio circundante injusto e integrar-se socialmente. Daí, entender esse herói sob tensão, num movimento dialético entre a vontade de intervir no mundo e a aptidão receptora em relação a este, entre a ação e a contemplação. Por isso Lukács identifica num romance como *Wilhelm Maister* de Goethe, traços da narrativa épica, pois o sujeito age em direção ao exterior, engendra significativas mudanças no mundo, ao mesmo passo que sente ação do ambiente e do outro agindo sobre si, o que leva à formação ou reformulação interior do sujeito. Dessa maneira, o marco do *romance de aprendizagem* representa, na visão lukacsiana, a última tentativa de dialética entre gêneros narrativos, de reconciliação entre sujeito e realidade social, história subjetiva do indivíduo e história da coletividade em que ele surge inserido. Para Lukács, o romance moderno intensificaria cada vez mais a ênfase na experiência pessoal do cotidiano privado.

No *Memorial de Maria Moura*, observa-se essa investida na experiência subjetiva do cotidiano privado como nota dominante e a integração social surge entrecortada de altos e baixos. O leitor acompanha fracassos e sucessos de trajetórias que desembocam num fim em aberto. Dessa forma, Rachel de Queiroz opera com a circularidade que corresponde à dinâmica da vida, pondo no centro o humano, o indivíduo; no entanto essas histórias privadas, juntas, oferecem uma visão panorâmica da sociedade, por causa da interdependência existente entre a formação social e a formação individual. Afinal

O homem se forma concomitantemente com o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época mas na fronteira de duas épocas (...). Mudam os fundamentos do mundo, cabendo ao homem mudar com eles. Compreende-se que nesse romance de formação surjam em toda a sua envergadura os problemas da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, os problemas da iniciativa criadora. Aqui a imagem em formação começa a superar seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca em outra esfera vasta e em tudo diferente da esfera histórica. É esse o último tipo de romance de formação, o tipo realista (BAKTHIN, 2006, p.222).

Comentou-se anteriormente sobre a personagem do romance moderno como criações mais próximas da vida, pois os escritores passam a “aumentar a dificuldade do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista” (CÂNDIDO, 2007:p.59). Com isso, as personagens suscitam a impressão de complexidade humana nas suas múltiplas faces, que vão se revelando em variados modos de ser, em reações inesperadas, atualizando a imprevisibilidade da vida e a do homem. Esses seres, diferentes das personagens românticas, não são capazes apenas de ações exemplares ou de, após uma trajetória de vícios e erros, atingir a integração social por meio da redenção, do enquadramento ao modelo ideal de comportamento social.

Os seres do *Memorial* são demasiado humanos nas suas atitudes e neles coabitam, ao longo de toda a narrativa, qualidades contrastantes que colaboram na impressão de personalidades ilimitados nos modos de ser. Não existe um início em que esses seres apareçam em harmonia com o mundo e com o outro, caminhem para desarmonia e voltem à harmonia ao final. Eles se assemelham a malabaristas numa corda bamba, ora pendendo para o bom senso, para a solidariedade, a coragem; ora pendendo para pensamentos fundados em raciocínios tortos que revelam alienação, vaidade, covardia, orgulho, ambição desmedida. Porém, não se pode dizer que todos os protagonistas recebam a mesma dose de elementos contrastantes na elaboração. Maria Moura é a que mais manifesta contrastes. Ela é capaz de grande esforço para proteger um amigo, ser até mesmo afetuosa revelando sentimento de humanidade como se pode observar na cena em que tranquiliza Beato Romano, muito abalado pelo fato ter gente em seu encalço na Casa Forte da cangaceira:

- Não se assuste, Beato. Não vai acontecer nada com o senhor. Eu sei o que estou dizendo. Mesmo que eles venham lhe caçar até aqui, dentro de casa, o senhor vai estar seguro.
Fiz uma pausa, peguei no braço dele e fomos marchando lado a lado, de volta pra casa.
E até sorri, para aliviar um pouco a situação (p.378).

De outro, mostra-se incapaz de perdoar o amante, por isso manda matá-lo e colabora para que o assassinato seja bem sucedido como se observa no fragmento em que Maria Moura dá friamente as últimas coordenadas antes de se armar a tocaia:

- Pois então vá tomar a sua posição junto da cerca. Agora que ninguém vai lhe ver. Fique às esquerdas de quem sai, que é o lado do coração. (...).
- Enquanto isso, eu vou lá dentro, dar conta da minha parte. Não demora muito o homem aparece. Esteja pronto (p.467).

Marialva é a mulher que figura como uma representação romântica do feminino no universo violento do sertão. É a personagem menos aberta à variação de qualidades opostas, o que não significa afirmar que não possua complexidade na sua formação estrutural, que não seja capaz de surpreender com ações inesperadas. A variação em modos de ser dela, seu perfil é alcançado não pelo cruzamento de traços opostos, mas pela conexão estabelecida com o mundo lúdico dos artistas pobres do sertão, com sua capacidade de adaptar-se a uma vida incerta, contrária àquela em que nasceu e viveu até a mocidade, tudo por um motivo, o amor. Marialva era sonhadora, mas infeliz, confinada entre muros. Ao conhecer o amor, se liberta e ganha o mundo.

Maria Moura, José Maria e Marialva rumam em direção a uma trajetória que lhes exigirá a reelaboração das próprias identidades. Por isso, passam por uma transformação, motivada por uma série de circunstâncias, que os colocam frente à escolha: resignação ou resistência. Assim como um protagonista dos *bildungsroman*, eles cumprem um trajeto, atravessando diferentes etapas, que os preparam para a inserção social numa outra condição existencial, reunindo no tempo presente, o passado e o futuro.

Do Sítio do Limoeiro até a Casa Forte, Maria Moura sofre um processo de transformação, cumprindo sua trajetória por entre a mata fechada, as estradas, realizando uma viagem que lhe ajuda a reconhecer seu lugar no mundo. Da mesma maneira o padre José Maria e Marialva cumprem trajetórias que colaboram na mudança de suas personalidades. O início de todos é marcado pela fuga e as etapas de transformação são atravessadas pela experiência do amor, do sexo, do pavor, do medo, da tortura e da morte. Os ritos de passagem - etapas recorrentemente apresentadas nos romances de formação – surgem como degraus de uma escalada em direção a novas identidades. À maneira de iniciados das sociedades arcaicas, as personagens enfrentam revelações que as preparam para a maturidade espiritual. Segundo Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (2001), são inúmeras as revelações pelas quais o iniciado deve passar para conquistar a consciência, o conhecimento e a sabedoria, mas a primeira delas, a da morte, é a que desperta mais terror ao iniciado. Em se tratando de uma

sociedade como a sertaneja, sobretudo a cearense, norteadas por um código social que traz em seu cerne a violência como forma rotinizada de ajustamento das relações entre vizinhos, parentes, conhecidos, a experiência da morte se adequa perfeitamente às circunstâncias que formam o contexto de cada uma das personagens.

Os ritos de passagem do padre José Maria iniciam quando sua tranqüila vida sacerdotal é atravessada pelo assédio de Bela, a mulher jovem, bonita e casada com um marido rico, poderoso e sempre ausente. O adultério origina o filho que não chega a nascer, pois Dona Bela é assassinada de forma cruel com a criança ainda no ventre. Ao flagrar a cena de pavorosa violência, o Padre mata o marido traído para se defender e, com a ajuda dos escravos da senhora, foge dando início a uma trajetória errante, tendo o deslocamento no espaço como um movimento também interior que desencadeia uma nova identidade. Nos ritos de passagem das sociedades arcaicas, o iniciado assume um novo modo de ser a partir das revelações através “do Sagrado, da Morte e da Sexualidade” (ELIADE, 2001, p.153). A experiência com a morte é marcada pelo terror do iniciado diante do Sagrado, o que o leva a morrer simbolicamente para renascer assumindo um novo modo de ser. Para despojar-se da ignorância, da irresponsabilidade e renascer como adulto, precisa enfrentar o pavor, o sofrimento e a tortura. O Padre além de não conseguir evitar a tragédia, insere-se no círculo de violência, já que mata Anacleto para defender a própria vida. O choque em flagrar a amante inteiramente manchada de sangue, o relato ouvido da fiel escrava de Dona Bela sobre a dureza do crime ressalta a morte, o pavor, o assassinato como mola propulsora da trajetória que torna o homem um andarilho atormentado pela culpa e pelo medo. Segundo Mircea Eliade, em algumas tribos, umas das provas para o candidato alcançar a condição de iniciado é matar outro homem. Trata-se de conhecer o mistério instituído pelos deuses num tempo mítico; pois o iniciado, ao matar um homem, repete a ação de deuses que assim o fizeram antes dele. Com estranha coerência, Padre José Maria relata a luta em que mata para defender a vida:

O Anacleto pela segunda vez me atingia com faca e me feria o pescoço em direção ao peito. Com toda a minha força arremessei o escabelo em direção à cabeça dele. O banco o apanhou no alto do crânio, de quina, e ouvi o osso estalar. Ele caiu, a faca rolou longe. Desabou no chão como um touro no abate (p.169).

No momento de luta e tensão da narrativa, a capacidade de visão e recordação dos narradores adquirem novas feições, contando com a colaboração de outros personagens que atuam como testemunhas oculares da história. Do bárbaro assassinato de Dona Bela e seu filho, também corrobora a lembrança de Íria, empregada da fazenda que reviveu o trágico episódio, como um presente vivo:

Chegando perto, estendeu a mão – pensei até que fosse bater nela, mas pegou só a ponta da coberta, puxou com força, e a Sinhá rolou no colchão; ficou toda descoberta, a camisola levantada. Não sei dizer se ela acordou, nem se abriu os olhos. Ficou estirada, deitada de costas, respirando com força e a barriga tremendo. Podia ser até a criança se mexendo lá dentro. O Sinhô Anacleto, eu não sei quando ele puxou a faca. Quando vi, já estava erguendo o braço, o ferro brilho na luz e ele desceu a mão. Feriu primeiro a Sinhazinha no pescoço, duas vezes. O sangue esguichou e aí ele meteu a faca na barriga nua, enfiando até o cabo. Para pegar também a criança; e conseguiu. Matou mãe e filho (Idem).

O efeito maior da dramatização do crime é a sua presentificação e ele volta na narrativa para dar conta de um mundo de poderes pessoais, que eterniza situações familiares insuportáveis. Ao matar o adversário, padre José Maria foge atormentado, roído pelo remorso. Durante suas andanças pelo sertão, a aparência castigada que vai sendo talhada no rosto do ex-padre por um sol escaldante, pelas estradas por que passa em fuga, áridas e desérticas, corresponde à alma ressecada de um homem que teme a condenação eterna por ter transgredido os dogmas da Igreja Católica e fugido às leis jurídicas que lhe asseveram cárcere privado. Além disso, também estava jurado de morte pelos familiares do Anacleto. Assolado por uma culpa que se alimentava das lembranças da tragédia vivida, o padre pensava que o “homem feliz é o que não tem passado. O maior dos castigos é a gente recordar”(p.191). Por isso só encontrou paz de espírito no sofrimento e na tortura que a nova vida de andarilho miserável lhe impusera:

Me ajuntei aos outros, fiquei trabalhando na obra, apenas pela comida. Ninguém me perguntou de onde eu era; achavam natural que qualquer pessoa se aliasse àquela empreitada de devoção. E ainda mais: eu já me apresentava tão sujo e rasgado, que podia passar muito bem por um mendigo de estrada. Nós todos rezávamos juntos; um velho tirava a ladainha, no fim da tarde. E eu me ajoelhava entre os mais pobres de todos, procurando ser na imagem o que já era na desgraça – um degradado entre os que estavam mais baixo (p.254).

O discurso entrecortado por frases em latim e palavras em francês; a estola velha para dar unção a moribundo, o missal do qual o ex-padre não se separava nunca são alguns dos elementos que caracterizam a imagem de um homem dotado de cultura erudita, educado para representar o clero e acostumado a uma vida confortável isenta de privações; mas que, por força do destino, se juntava ao sertanejo pobre na vida miserável do sertão. Seu percurso leva o leitor a imergir numa realidade de extrema desigualdade, fome e desamparo. O conflito do padre, entretanto, não tematiza apenas os efeitos de uma política econômica governamental desumana com a maioria do povo sertanejo. Também, e sobretudo, contempla o drama particular de jovens sertanejos que são levados à vida sacerdotal por imposição familiar, mas se percebem incapazes para o celibato. A extrema devoção da mãe à fé católica decidia o destino do filho, idealizava a santificação dele, sonhava com o prestígio que representava, num contexto tão religioso como o sertanejo, ter um padre na família que alcançasse altos postos eclesiásticos ou ainda – quando a família era apenas medianamente abastada – via no sacerdócio uma forma de garantir o futuro do menino com a ascensão social que a batina com certeza reservava. Essa violência à liberdade do ser, a livre expressão de seus dons vocacionais emerge, num dado momento do discurso do ex-padre, como algo por que passou no contexto familiar desde seu nascimento, quando a mãe comprometeu seu destino numa promessa:

- Minha mãe também fez promessa quando eu nasci; quase toda mãe, nos apertos do parto, faz qualquer promessa – para o filho pagar depois, às vezes à custa da própria vida. Fazem altazinho de brincadeira para a criança fingir que diz missa. O dia do batizado é uma festa, com a consagração do menino ao santo. Outra festa é o crisma. Na primeira comunhão, até vestem uma batina branca no infeliz – que, desde essa hora, já se sente comprometido. Ai de mim! (p.188).

A consciência de José Maria, enevoadada pela lavagem cerebral que lhe formou o entusiasmo com a carreira religiosa, consegue criticamente enxergar as malhas cruéis de um sistema social familiar opressor quando, na fuga pelo sertão, encontrou ocupação respeitável na Fazenda dos Nogueira. Nesse lugar, exerceu o papel de preceptor dos meninos da casa. Como o mais novo se mostrava animado com a idéia de ser padre, o ex-padre, modificado pela experiência vivida, tentou ponderar tanta animação com as

responsabilidades que esse destino exigiria ao menino, principalmente em relação ao celibato. Essa conversa do Mestre Zé com os meninos revela que o celibato imposto ao padre não era rigoroso no sertão, pois o menino mais velho cita um caso de padre que vivia amasiado com uma mulher, o que era sabido por todos, tendo resultado seis filhos desse enlace. No entanto, o adultério envolvendo a esposa de um mandatário poderoso e o padre de uma pequena paróquia sertaneja não era visto com a mesma tolerância.

A lembrança das atitudes contrárias às de um sacerdote da Igreja Católica e a amargura sentida com a morte do filho e de Dona Bela induziram a consciência de José Maria a questionamentos que ora pendiam para o entendimento de que teve maior vocação para o amor do que para o celibato ora para a vergonha da fraqueza ante as tentações que a vida ofereceu ao seu sacerdócio. O romance trabalha o ser humano na suas múltiplas faces ao pôr em foco a tensão entre aparência e essência no drama de um padre que não encontra paz dentro e fora de si mesmo. Quando padre, levava uma vida dupla por não abrir mão do sacerdócio e da amante. Quando fugitivo, tinha de assumir diferentes identidades para esconder a outra manchada socialmente. Em seu entorno, verificava uma realidade de desigualdade e miséria cuja origem e preservação estava num sistema social que legitimava os exploradores.

Tanto a voz de José Maria de Sousa e Lima quanto as vozes das duas demais narradoras arrastam o leitor às causas do uso de extrema violência como prática costumeira na resolução de contendas no ambiente ficcional que claramente se refere à tradição comportamental de uma região do Brasil onde a posse de terra e o acúmulo do capital garantem o poder sobre os outros. Ao mesmo tempo em que se verifica um modo de viver pautado na ajuda mútua, na solidariedade da comunidade sertaneja, atesta-se a frequência de ajustes violentos no cotidiano que vão de motivos banais até os que se baseiam em valores fundamentais dessa cultura. Rachel de Queiroz se inspira nessa dualidade caracterizadora do ambiente de sua infância - onde a solidariedade e a luta, a vida e a morte, o amor e o ódio aparecem como anverso e reverso de uma mesma formação comunitária - para imaginar a atmosfera rural no século XIX como formador das contingências dos dramas de seus narradores-personagens. Observa-se que o adultério feminino, a briga por posse de terras, o cangaço são situações trabalhadas pela romancista no *Memorial* que problematizam “uma moralidade que incorpora a violência como legítima e a coloca mesmo como um imperativo, tendo efetividade e orientando constantemente a conduta nos vários setores da vida social” (FRANCO, 1974:p.56).

Além de a obra trazer à tona o uso da violência física, legitimada por uma norma de tradição coletiva acostumada a vingar a honra com derramamento de sangue, revidar brutalmente uma ofensa seja banal ou fundamental para o grupo; também faz pensar sobre a violência simbólica - que impede a pessoa de exercer sua autonomia no condicionamento ou cerceamento de sua vontade. A memória que lança o Padre José Maria à tragédia de Vargem Grande, lança-o também a esse outro tipo de violência que o fez crer numa vocação espontânea para o sacerdócio, mas que seu desejo por Dona Bela e sua conduta a certa altura atestaram como inverídica.

Maria Moura também enfrenta a revelação do pavor, da morte e da vida sexual prematura que constituem os ritos de passagem para assumir um novo modo de ser. Como no caso do Padre José Maria, é a realidade que se configura como ameaçadora, pondo à prova sua capacidade de reverter o jogo sem confrontos abertos onde certamente uma mocinha, órfã de pai e mãe, teria poucas chances. Da morte da mãe até a descoberta do padrasto como assassino, ela desbrava os caminhos da sexualidade com ele até desembocar na única alternativa possível vislumbrada para defender-se e vingar a morte materna. Embora com medo e sentindo-se mais fraca diante de seu inimigo, ela se arrisca e age “A sorte minha foi que, mesmo debaixo daquele medo, eu não fiquei sem ação e resolvi me defender. Nas mãos dele eu já estava, e pra não ter a sorte de mãe, tinha que atacar, antes que fosse tarde. Era ele ou eu” (p.28). Ela cumpre, através dos ritos de iniciação, as etapas que a preparam para a vida de uma mulher-guerreira. Mas o padrasto não é o único impedimento para garantir a autonomia de Maria, restando por fim lançar-se na aventura pelo sertão para fugir de um casamento forjado por primos interessados em sua herança. Para isso, ela se despoja da aparência de sinhazinha, se transfigura, veste as roupas do pai, reúne todo dinheiro, corta os cabelos, assume novo nome, “Dona Moura”- aquele que - no mundo sertanejo centrado no nome de família, no capital e na propriedade – melhor representa a autoridade para o mando.

Eu enfiei uma calça que tinha sido de Pai, pra montar com mais liberdade. Me servia perfeitamente, eu sabia. Pai era magro como eu, e tinha pouco mais que minha altura. Fui em seguida ao baú de mãe, [...]. Peguei lá o papo-de-ema que pai, quando viajava, usava para guardar o dinheiro. [...] Peguei também, no baú, todo o dinheiro que ainda tinha – doze patacas de prata, um dobrão de ouro, que era do tempo do meu avô. Enfiei tudo no papo-de-ema, e amarrei aquele rolo grosso em redor da minha cintura, apertado, como via pai fazer, para esconder a cintura aumentada (2004: p.66-77).

A história de Maria Moura se abre problematizando o padrão de organização da tradicional e abastada família brasileira no final do século XIX no sertão, pois a casa da sinhazinha não obedece rigidamente à configuração familiar nordestina do período. Falta a figura paterna em seu contexto familiar, centro que detém o poder de mando sobre tudo e todos no sítio. De outra parte, sua mãe viúva aparece unida a um homem mais jovem sem a benção da igreja, num contexto de extrema religiosidade. Nega, portanto, abrir mão da autonomia conferida pela viuvez. A célula familiar, em torno da qual se organiza uma periferia formada de servos, desde o início, aparece alterada pela transgressão feminina em face da ausência do mandatário tradicional, o que reforça ainda mais a tendência de Maria para perceber que a realidade pode se configurar de várias maneiras, não existindo apenas uma forma vista como natural.

A referência paterna, porém, atuará no desenrolar da trama de Maria como constante fonte de inspiração para seus atos, uma vez que é a referência mais forte de astúcia e autonomia. Embora educada para assumir papel de uma senhora, típica fazendeira de “boa família”, Maria mostra-se mais afinada com a visão paterna de senhor de homens livres, disposta a aventurar-se, a romper preconceitos inculcados pela sua educação de moça de família à medida que eles representem a limitação de suas ações.

O fato é que nunca, na minha vida, eu tinha feito o que Mãe queria de mim. Desde o começo, quando fui me botando mocinha e sentia que me sufocava naquela casa do Limoeiro. Depois, nem sei como diga – não é que eu deixasse de querer bem a Mãe, talvez eu só tivesse pena dela. Pouco tempo passado que Pai morreu, quando mãe começou a amizade com Liberato e o povo plantou-lhe a língua, eu só sentia vergonha e raiva quando via ele, muito cínico, entrando no quarto de mãe me espiando com o rabo de olho, para ver o que eu fazia antes que ele batesse a porta.

Eu tinha vontade era de cuspir nele, mas com Mãe era diferente. Nunca briguei com ela. Só quando ela vinha me exigir comportamento de mocinha de família, às vezes eu respondia que ela não tinha moral pra me impor regra de vida (p.124).

Maria Moura se mostra totalmente integrada ao mundo patriarcal, não por ser um paradigma feminino, mas por estar disposta a incorporar um modo de ser masculino, já que essa é a única via de, naquele mundo, usufruir da liberdade e de levar adiante os valores do avô e do pai, que são lembrados como desbravadores de novas terras,

grandes empreendedores das terras conquistadas, acostumados ao mando, mas avessos à escravidão comprada. Ela é herdeira da mesma mentalidade e aptidão para o comando de homens livres, para congregá-los e subjugá-los à sua dominação pessoal.

Por isso eu nunca andei com cativo. A morte da gente é a alforria deles. Se eu tenho algum negro bom ao meu serviço, alforrio primeiro. Dizia meu pai: 'Se perde um escravo e se ganha amigo'. Ficou sendo essa a minha lei (p.177-178).

Entretanto, para fundamentar seu direito de comando, exigindo obediência e lealdade de homens livres e pobres, Maria Moura não manifesta uma ideologia humanitária, respaldada em ideais de igualdade; não questiona a desigualdade de direitos entre as pessoas, como se fosse natural a aptidão de uns para comandar e a de outros para obedecer, como se a condição social, a inteligência e a esperteza fossem inatos,

mistificando as diversidades das situações de existência que condicionam as probabilidades de destino, com o simulacro das diferenças individuais de ordem psicológica, intelectual ou biológica, apontadas como fatores decisivos para a definição do curso da vida de cada sujeito (FRANCO, 1974: p.86).

Num trecho, seu discurso deixa entrever um pensamento que reduz uma escrava a objeto, o que intensifica a constituição paradoxal da narradora-personagem:

Essas crias de casa grande, mal-acostumadas no colo das amas, aprendem cedo a ficar ladinhas... Taí – pois eu bem que gostava de ter uma bichinha daquelas pra mim... E até bem que podia ter pegado ela, junto com as jóias (p.180-181).

Em outro momento, sente-se ameaçada pelas idéias de Roque, um de seus cabras, que pensa ver em Maria Moura a possibilidade de ruptura com a estrutura latifundiária tradicional.

Mestre Zé Quixó reconhecia o Roque. E isso ajudou, porque o meu cabra começou a contar as grandezas da Serra dos Padres: que ali a gente ia situar um fazendão; cada um dos meus cabras ia ter o seu pedaço de terra, criar o seu gadinho... Fiquei ouvindo, não gostei das propostas do cabra. Não desmenti, mas se é isso o que ele espera, está muito mal enganado! Seria essa mesma a

idéia dele? Eu precisava trazer o Roque na rédea curta. João Rufo é que ia me ajudar a botar freio naqueles entusiasmos (p.276).

A ambiguidade atravessa a formação dessa personagem. Se comanda de forma menos sanguinária que os homens do sertão, não deixa de mandar matar quando traída ou ameaçada. Quando solidária, ajudando outros em situação de marginalidade, deixa claro a exigência de que espera reconhecimento, lealdade e obediência cega para viverem sob sua proteção. Reproduz através de seus atos a organização social em que vive, subvertendo essa ordem quando sai do seu lugar de subjugada como mulher para assumir a posição de mando destinada apenas a homens no sistema patriarcal.

Em meio a desordenação de seu mundo, Maria Moura não perde a feminilidade. Quando sinhazinha do Limoeiro, ela se aproveitou da imagem de fragilidade associada às moças para manipular Jardimino, o caboclo que ilude com juras de amor para que assassinasse seu padrasto; depois manipulou João Rufo, o braço direito de sua família, que convencido por Maria Moura do atrevimento de Jardimino, mata-o. À proporção que se torna uma rica latifundiária, passa a usar o poder do capital e da posse de terras para manipular as pessoas.

A partir dos primeiros ensinamentos colhidos ainda na adolescência, a cangaceira desenvolve a habilidade de evitar confrontos diretos, onde o sujeito se declara abertamente ao inimigo matando-o com as próprias mãos. Diferente do Beato Romano, ela não age na impulsividade, pois é movida pela precaução - atributo dos grandes guerreiros - que a torna uma excepcional estrategista. Essa característica aparece a serviço de um bom senso potencializado por sua sensibilidade feminina que prefere, por exemplo, não associar seu nome a crueldades sem motivo, o que colabora para construção de uma reputação no cangaço pautada mais em respeito que em raiva. Num dos assaltos praticados pelo seu bando a tropeiros na estrada, a conversa com um de seus cabras ilustra bem a capacidade de ponderação da mulher-guerreira de Rachel de Queiroz num universo onde a violência física corria de forma desenfreada.

- A gente pode fazer de tudo, mas faça sem abusar. Está bem que se tome a farinha dos homens, mas não precisa pisar em cima deles. Perversidade eu não quero. A gente se meteu nessa vida, mas não precisa se encher de inimigo. Não precisa maltratar.

- Mas eles carecem ter medo de nós, Dona Moura.

-Pode ter medo, mas não carece ter raiva. O medo leva ao respeito. Mas a raiva só cria desejo de vingança (p.264-265).

Observou-se no primeiro capítulo que, no início da rememoração de Maria Moura, o leitor é posto diante da morte por suicídio ou assassinato de sua mãe². A violência é suscitada por uma escrita que assume um tom cortante e corrosivo. Forma de instaurar uma ambiência marcada por um código social onde as mais cruéis formas de violência fazem parte de um cotidiano atravessado pela constante necessidade do sujeito de

afirmar-se ou defender-se integralmente como pessoa, ou seja, a luta ingente na relação comunitária surge conjugada à constituição de um sistema de valores em que são altamente prezadas a bravura e a ousadia. Realmente a ação violenta não é apenas legítima, ela é imperativa. De nenhum modo o preceito de oferecer a outra face encontra a possibilidade de vigência no código que norteia a conduta do caipira.(...)Virtude, destemor e violência não se excluem, mas se confundem numa gama de matizes, como se vê no conceito gozado pelos ofensores: “ É homem de gênio forte, incapaz de sofrer com resignação qualquer provocação que lhe seja dirigida, mas dá-se bem com aqueles que são seus amigos”.- É homem de bom coração, mas de honra e coragem (FRANCO, 1974: pp. 46-48).

Maria Moura não hesita em vingar a morte da mãe; em ser ousada na maquinação e execução dos planos que defendem seus interesses. Não hesita em resistir à subjugação planejada pelos primos fugindo pela mata fechada. Encaixa-se perfeitamente no paradigma do caipira destemido e aventureiro que colide com a imagem de mulher educada para cuidar da casa e da criação dos filhos, corrente no sertão da época. Por causa dessa valentia e do senso de organização militar da mulher-guerreira, ela prospera como chefe de um bando de cangaceiros e ganha rapidamente o respeito de “seus cabras”, João Rufo, Alípio, Zé-Soldado, Maninho, Roque e outros que, pelas estradas, entre o rancho e a venda; a estalagem e a fazenda assaltam tropeiros, oficiais do Império, senhores ricos, caravanas de alimentos, de bois, etc. O bom êxito das emboscadas armadas por Maria Moura torna a sacrificante vida do cangaço um negócio muito lucrativo. O processo de transformação de Maria se consolida na obstinação de conquistar cada vez mais fama e poder, movida pelo desejo de vingança:

² Este trecho do romance foi citado na p.16.

Eu queria ter força. Eu queria ter fama. Eu queria me vingar. Eu queria que muita gente soubesse quem era Maria Moura. Sentia que, dentro da mulher que eu era hoje, não havia mais lugar para a menina sem maldade, que só fazia o que mãe mandasse, o que o pai permitisse. [...] Eu sentia (e sinto ainda) que não nasci pra coisa pequena. Quero ter riqueza! A minha casa, o meu gado, as minhas terras largas. A minha cabroeira me garantindo (pp.124-127).

As ambições materiais de Maria Moura começam a se realizar com a apropriação das terras, direito de herança, na Serra dos Padres. O espírito visionário de Dona Moura, que sempre levou progresso coordenando os cabras na melhoria das condições de refúgios dentro da mata, finalmente orienta a construção da Casa Forte, mistura de casa grande e fortaleza militar. Em torno dela, seus homens erguem cômodos independentes onde vivem. A arquitetura da fazenda, desse modo, caracteriza uma rígida hierarquia na sua disposição, pois no centro, aparece situada a casa da “Dona” que institui com o entorno sua dominação, uma vez que estabelece uma relação de poder sobre as demais construções. Os homens que se submetem à dominação têm moradia, sustento, alimentação e o reconhecimento da condição de homens livres, mas não de iguais. Tudo que lhes é concedido reverte em serviços prestados com absoluta lealdade à Senhora. Para completar, a casa grande, ao acolher o primo bastardo Duarte com sua mãe Rubina, tem seu quadro de servos domésticos formado à semelhança das casas dos senhores poderosos, visto que o homem assume a função de administrador e a mulher a de cozinheira e governanta.

Além disso, a exemplo do corpo social dos grandes latifúndios do período, aparece também a figura dos sitiantes que mantêm com o proprietário relações que aparentemente os nivelam. A história de Marialva converge para a de Maria Moura quando a fazendeira poderosa também acolhe, com a consideração destinada a um familiar estimado, a prima, o marido e o filho desamparados. Marialva e a família se acomodam num pedaço de terra concedido pela proprietária onde os homens, por ordem de Dona Moura, levantam uma casa. O compadrio, instituição que permite essa aparente quebra de barreiras sociais, se consolida de vez quando se estabelece o vínculo de madrinha e afilhado entre Maria Moura e o bebê. Maria Sylvia de Carvalho Franco (1974), no ensaio que reflete sobre a dominação dos latifundiários sobre homens livres na ordem escravocrata, escreve:

Isto exprime uma relação de dependência: é a proteção que o menos favorecido procura fixar através do batismo. Mesmo no interior das famílias grandes, que compreendiam pessoas com posição social e fortuna algo diversificadas, o compadrio já se apresenta como patrocínio do superior e uma decorrente submissão do inferior. Quando os ricos e influentes tomam sobre si as obrigações decorrentes do batismo de parentes pobres, as promessas religiosas são interpretadas no sentido de encaminhar a criança na vida (FRANCO, 1974: p.78-79).

A condição de sujeição dos sitiados no romance, contudo, não demora a aparecer. Na urgência de uma vingança, Maria Moura propõe a Valentim, marido de Marialva, que ele arme uma emboscada para tirar a vida de um adversário. Com certa relutância, ele acaba aceitando. Diante disso, observa-se que a resistência de Maria Moura ao sistema social senhorial não se apóia numa lógica de luta por reconhecimento recíproco dos seres como pessoas. A ideologia que fundamenta suas ações se concentra sobre as indicações de como ganhar o poder para si e como mantê-lo. Se sua forma de comando expressa um pensamento dissonante em relação à ordem escravocrata do mundo em que vive, é porque busca a legitimação desse poder na obediência tranquila e consentida dos que a servem. Não cultiva o ódio ou o desprezo, em lugar disso prefere cultivar o temor por traí-la e o respeito à sua autoridade que não hesita, caso necessário, em se valer da força brutal para defender seus interesses. Nesse sentido, a personagem é elaborada atendendo ao pré-requisito de liderança, na visão de Maquiavel em *O Príncipe* (1999), já que aparece dotada de poder humano para efetuar mudanças, realizando grandes feitos. Ela tem a força de vontade que induz os homens, individualmente, ou em grupo, a enfrentar o destino. Como uma mulher de ação, consegue equilibrar o destino cego com sua capacidade de controlar os eventos, aproveitando as oportunidades para mudar o curso da sua história. Mas o princípio de usar quaisquer meios para salvaguardar seu grupo, seu poder e sua autonomia torna seu perfil heróico moralmente paradoxal, uma vez que sua visão se volta exclusivamente para os resultados das suas ações sem mesurar de quais valores lança mão para atingir seus objetivos. A estratégia defensiva leva Maria Moura a enganar, roubar e matar quando o caso for a defesa de seus próprios interesses. Por isso é possível travar uma conexão entre o perfil de Maria Moura como chefe e o pensamento político de Maquiavel, cujo centro está no indivíduo, na ação efetiva dos chefes de estados em prol de defender as suas respectivas nações e povos a qualquer custo quando ameaçados em sua liberdade, contrapondo-se, desse modo, ao imobilismo medievo, dominado pela

visão religiosa. O trecho destacado abaixo revela a concepção de luta de Maria Moura em confronto com a visão religiosa do Beato Romano. A cangaceira, preocupada com as aulas de catecismo dadas pelo Beato aos seus cabras, intenta mostrar que, embora o ex-Padre estivesse preso aos dogmas cristãos, lidou com os problemas que lhe atravessaram a vida prática de maneira semelhante a dela.

- A gente aqui, nesta vida, não tem que cumprir tudo. Pode ser que, na rua, com Padre, delegado, juiz, advogado, possa vogar a lei dos mandamentos. Mas aqui? O senhor mesmo é prova; matou para não morrer e anda caçado como se fosse animal feroz. E matar um demônio ruim como o Anacleto, ou um inseto como o meu primo Tonho, isso poderá ser o pecado de que fala o mandamento?

- O mandamento só diz “Não matarás”.

- Mas é justo? É certo? E quando eles querem matar a gente?

O padre ficou calado. E eu continuei:

- Pra mim, a lei que vale é a do “ou ele ou eu”.

(p.376).

Além da guerra, a sexualidade é o outro tema que submete à ambigüidade a personalidade de Maria Moura. Ela tem um comportamento que demonstra incorporar a visão cultural masculina no que se refere à sexualidade, dissociada do sentimento amoroso, diferente de Marialva, que ama e deseja Valentim. Essa separação entre amor e sexo revela uma pessoa que não dá espaço às sentimentalidades da mulher de sua época. O trecho destacado fala do desejo por um homem na cama. A sinceridade da confissão não camufla nem sublima o desejo sexual pelo sexo oposto.

acho que não nasci pra essa vida que arrumei pra mim. Sozinha, sem um homem, sim, falando franco, sem um homem. Toda mulher quer ter um homem seu – pelo menos foi isso que Mãe me disse, quando fui reclamar dela com o Liberato. (...) Ela falava em companhia mas agora eu entendo, era pra não me escandalizar. O que ela sentia e agora eu compreendo, era a falta mesmo, não de companhia – mas de um homem, corpo de homem. Mão de homem. É isso. Mas quem – quem? Eu vou querer chamar pra ficar comigo? Esses meninos? Não me criei considerando caboclo como homem; sim, é uma questão de criação (p.205).

Em contrapartida, seu lado masculino fica comprometido quando se preocupa com o traje, limpeza e vaidades bem a gosto das mulheres, deixando claro que não conseguiu livrar-se dos hábitos inculcados às mulheres bem postas na vida do sertão:

Quando cheguei em casa, depois de tomar banho e mudar de roupa, me enfeitei toda, o pescoço e os dedos, com os ouros da velha. E até arranjei um jeito de enfiar o pente no cabelo. Vim me mostrar para o pessoal, especialmente para a velha Libânia, que caiu de joelhos, de tão embelezada (p.179).

Maria Moura, acostumada a controlar as situações de luta, encontra o seu maior e mais difícil inimigo no amor-paixão. Nele, ela se depara com a imprevisibilidade e com a impossibilidade de dominar-se e dominar o outro. A paixão de Dona Moura por Cirino, o filho de um rico fazendeiro, é frustrada por causa da traição ardilosa do amante que tenta enganá-la numa empreitada lucrativa e perigosa, o que resulta na sua vingança. Em seguida, desiludida, se lança numa aventura fatal com seus cabras. O romance sugere o fim trágico de Maria Moura e seu bando. O final, entretanto, não traz a aventura e a guerra como destaque, mas o sentimento de decepção com a vida, de irrealização de uma mulher que rompeu com os papéis de esposa e mãe para atuar no mundo masculino, acreditando encontrar a felicidade no poder e na notoriedade.

Flora Süssekind, em *Tal Brasil Tal Romance* (1984), fala da recorrente sina das donzelas-guerreiras na literatura brasileira, do preço fatal da “usurpação do mundo masculino que termina, portanto, na imolação das personagens” (p.147). Dona Moura é a afirmação dessa mulher-ambígua que luta como um homem sem que isso a impeça de amar e de ser mulher. Sua derrocada interior se define ao aplicar a mesma lei da guerra no amor, já que ao mandar matar Cirino numa tocaia, acaba por atingir fatalmente a si mesma.

A história de Maria Moura, explora a tensão entre amor e poder suscitando a reflexão do ser como pessoa. Se a Fé religiosa, representada pelo Beato Romano, e o Poder e a Guerra, representados por Maria Moura, quando confrontados com o Amor, desembocam numa frustração e desesperança que motivam o desejo de morte, o Amor romântico de Marialva acena como o único caminho através do qual se alcança a plenitude do ser.

Para Marialva, o amor-paixão é entrega; para Maria Moura, aventura perturbadora; para Beato Romano, é sofrimento. O conceito de amor-paixão aqui

mencionado se apóia na obra *História do amor no Ocidente* de Denis de Rougemond. Nela, o autor investiga os desdobramentos do mito de Tristão e Isolda, surgido no século XII europeu, que perpassam as subseqüentes concepções de amor nas diferentes épocas ocidentais. O mito de Tristão e Isolda difunde a idéia de que o amor “fulmina o homem impotente e maravilhado para consumi-lo num fogo puro; e que ele é mais forte e verdadeiro que a felicidade, a sociedade e a moral”(2003, p.35). Esse mito revestiu de nobreza o sentimento amoroso fora do casamento, admitido apenas como dever e conveniência; mas também associou o amor à morte, refletindo o anseio de uma sociedade interessada em conter os impulsos do instinto em prol da já consolidada ordenação moral e social. Os esforços de controle da Igreja sobre o amor-paixão aguçavam-no ainda mais entre os sujeitos. Por isso, o romance de Tristão ordenou a paixão “num quadro em que ela pôde se exprimir através de satisfações simbólicas. (Dessa forma a Igreja havia ‘incorporado’ o paganismo em seus ritos).”(p.33). Denis de Rougemond reflete sobre o conflito entre as duas morais em constante tensão ao longo dos séculos, uma herdada da ortodoxia religiosa e a outra derivada da heresia cuja expressão é essencialmente lírica, inspirada pelo meio cultural, artístico que elaborou uma moral chamada por ele de “passional ou romanesca” (p.372). Observa-se que, no sertão cearense do século XIX, o amor-paixão também não aparece entre os motivos honestos de aliança matrimonial. A justificativa para as alianças é a necessidade financeira que funda a legitimidade do casamento. O casamento, assim, se apoiava numa lógica político-religiosa identificado como dever cristão, não deixando espaço para o desejo, o erotismo, percebido como transgressivo, pois capaz de pôr abaixo a ordem vigente, os interesses econômicos das famílias. O casamento se apoiava, nas camadas sociais abastadas, numa lógica que defendia como princípio essencial para o sistema de alianças o acúmulo de capital e a extensão de propriedades. Essas premissas ditavam quem era digno de desposar e de ter a sexualidade controlada.

Entretanto, Marialva surge como sujeito que escolhe guiar-se pela moral passional. Sua sensibilidade romântica e sonhadora foi cultivada com cantigas populares entoadas por sua ama seca Rubina, ex-escrava, serva alforriada por ter tido um filho bastardo de seu Senhor. A cultura popular cearense é rica em cantigas que veiculam imagens de princesas apaixonadas, de amores impossíveis que tudo enfrentam para realizarem-se - como já comentado no primeiro capítulo. Essas imagens se insinuam como formadoras da sensibilidade crítica da personagem em face da ligação matrimonial - baseada em questões de sangue, de posição social, de interesses familiares

- do irmão Tonho com a amarga cunhada Firma, incitado-a na tomada de atitudes que recusam o nexos dominante das relações entre os sexos, alicerces da tradicional família sertaneja.

O drama de Marialva, no entanto, não é o de viver um casamento sem amor, pois os laços de casamento no sertão se constituíam a partir de uma negociação que exigia convívio social de sua família com os demais parentes ou outras famílias que representassem aumento do patrimônio. O romance, contudo, apresenta ao leitor a imagem dos irmãos, Tonho e Irineu, como fazendeiros pouco produtivos, nada tendo de grandes empreendedores. A ganância pela terra é para possuir, sem saber o que fazer com ela. Com isso, Marialva não parece significar uma aliança interessante para as famílias mais prósperas do seu ambiente rural, pois essas alianças precisavam estabelecer vantagem igual para as partes envolvidas. Considerava-se inconcebível, nesse contexto sócio-cultural, uma aliança vantajosa para apenas uma família, ou seja, um grupo familiar menos abastado dificilmente conseguia se ligar a outro mais abastado, resultando em muita moça emparedada, proibida de casar e estabelecer vínculos que engendrasses, em vez de aumento, divisão de herança. Assim, o destino de Marialva se anunciava como clausura imposta por familiares perpetuadores da moral político-religiosa de sua região.

O arrebatamento causado pelo amor-paixão numa vida assolada pelo tédio resignado promove a força necessária para que a moça fosse contra os valores que impunham as coerções fundadoras e mantenedoras da elite familiar sertaneja. A saga de Marialva é a história do enfrentamento individual das coerções sociais como o nome de família, a posição social, os interesses financeiros, intimamente alicerçada no sertão às coerções religiosas que não consideravam as diferenças de temperamento, de caráter, de afinidade na hora da escolha de um marido ou de uma esposa. Para romper com esse universo de valores, o enredo traz à tona o que Denis de Rougemond designa como ação atrelada ao primeiro grupo de valores da instituição matrimonial: as coerções sagradas, costumeiras em tempos pagãos. O amado de Marialva, Valentim, surge para o leitor envolvido numa aura que mistura as imagens de nobre cavaleiro, trovador e sertanejo típico e lança mão do “rapto nupcial”, única saída vislumbrada para concretizar a união com a sinhazinha prisioneira.

Como as dos demais narradores, a narrativa de Marialva também apresenta a estrutura do *romance de formação*, o que aliás atua como mais um elemento de coesão entre as diferentes narrativas que compõem o texto ficcional. Em relação às suas

vivências, também é possível vislumbrar etapas que se assemelham aos ritos de passagem atravessados pelo homem religioso nos estágios mais arcaicos da cultura. Segundo Mircea Eliade, no ensaio filosófico já citado, o costume de ritos iniciáticos marcam a mudança radical de regime ontológico e estatuto social de um indivíduo. Esse processo de elaboração de uma nova personalidade se realiza para Marialva quando ela morre para uma vida infantil e renasce para uma nova existência, onde assume as responsabilidades de esposa, mãe, além de artista mambembe e pobre. Por meio da revelação do sagrado, identificado como o amor - ela alcança um outro rito de passagem, o casamento, a consagração celebrada às escondidas; em seguida o ritual nupcial que lhe revela os mistérios da sexualidade. Diante disso, percebe-se que o que lhe arremessa para uma nova vida não é a experiência com a Morte, mas a com o Sagrado e a Sexualidade. Entretanto isso não significa que sua história a poupe do confronto com a morte, uma vez que a iniciação comporta geralmente essa tripla revelação. Ao passar a trabalhar com o grupo de saltimbancos formado por Valentim e a família dele, percorre o sertão com sucessivas apresentações teatrais. O confronto com a morte e o pavor ocorre pela primeira vez com o desafio de um número impetuoso em que põe sua vida nas mãos do amado.

E ele, a quatro braças de distância, pegando a faca com aquele jeito especial que o homem tinha ensinado, balançando a lâmina como pêndulo de um relógio grande, e de repente vupt! lá partia o ferro brilhante, em procura da linha dos meus ombros, da minha cabeça. Eu, defronte, tinha arrepios de pavor. E sabia muito bem que Valentim não via a hora de se considerar pronto, me obrigar a abrir os braços, encostada naquela tábua. E ficar esperando, sem tremer, o zumbido do aço frio voando na minha direção. Será que eu gostava tanto dele, a ponto de ser capaz, um dia, de enfrentar o terror da morte? (p.225)

A relação de Marialva com a morte se intensifica ao ver falecer cada um dos parentes de Valentim no correr da jornada do grupo de mambembes. Primeiro o Tio Hércules em meio a um espetáculo, depois Dona Aldenora, mãe de Valentim, como consequência do excesso de bebida alcoólica, não demorando muito para o pai, Seu Tinoco, ir pelo mesmo caminho. O terror dessas mortes é contrabalançado pelo nascimento do filho do casal. Nesse sentido, Marialva é a personagem feminina de Rachel de Queiroz que menos obedece ao perfil explorado pela autora. Embora a

rebelia da moça e a sua coragem para aventurar-se no amor lembrem muito a Guta de *As três Marias*, a Noemi de *Caminho de Pedras* e a Dôra de *Dôra Doralina* -, não lhe é reservado um destino de solidão amorosa, assim como a sua maternidade não aparece envolvida pela problemática da perda ou do desamparo.

Para Vilma Áreas, “Em Rachel o ‘amor’ se resolve sempre pela desaparecimento da pessoa amada (são incontáveis nas narrativas os desaparecimentos, os mortos e as crianças mortas, uma delas abortada ‘ainda sem olhos’)” (*Cadernos de Literatura*, 1997:p.99). Marialva é um desvio do perfil de mulheres nos romances querozianos, infelizes no amor. A narrativa dela é abundante nos percalços que assolam a vida de um jovem casal, pobre, sem morada certa e com filho pequeno num sertão de grande miséria, mas também abundante nos exemplos de companheirismo, respeito e verdadeira ternura que unem duas pessoas. A felicidade em Marialva depende do ser e não do ter, por conta de preferir a paixão, mesmo quando associada a uma vida financeira precária, renunciando ao conforto material como sinhozinha. Ela aparece aos olhos do leitor cercada com a aura nobre do amor, que a coloca acima das leis e dos costumes, pois

aquele que ama apaixonadamente, alcança um nível de humanidade superior, onde as barreiras sociais desaparecem. O cigano pode raptar a princesa, o operário desposar a rica herdeira. [...] Trata-se de uma ‘adaptação’ moderna – para usar a linguagem cinematográfica, a única adequada nesse caso – da primazia do amor sobre a ordem social estabelecida (ROUGEMOND, 2003:p.377).

Se, para Maria Moura, a prioridade é o controle sobre o mundo ao redor, o que acaba se revelando uma triste aventura; para o Beato Romano, o fundamental é a fé religiosa, por meio da qual espera transformar sua vida e encontrar a paz e o perdão para as suas culpas. Ambos se distanciam de Marialva cuja aventura é descobrir-se no amor-paixão, torná-lo porta para enriquecer a vida de novidades e prazeres. Diferente dos outros, é a única que constrói um destino que se submete ao desejo, a que chega mais perto da liberdade e plenitude do ser. Nas três sagas, a temática é a liberdade como a maior das vocações humanas. Ela é a busca dos narradores-personagens que põem em cena “o problema de deliberar o homem entre a vontade e o destino, entre o arbítrio de consciência e a opção das circunstâncias” (BRUNO, 1977, P.48).

A estratégia da qual Rachel de Queiroz lança mão, para fazer brotar três personagens capazes de surpreender arriscando-se ir de encontro aos ditames sociais, desafiando a morte ao lançarem-se a uma vida errante, de aventuras, é a de juntar retalhos, reelaborando elementos de diversas fontes na criação de indivíduos convincentes nas suas existências. O mesmo processo de construção, inclusive, do enredo. Por isso, esse é o tema do próximo capítulo.

CAPÍTULO III – FONTES DE CRIAÇÃO EM FOCO

o que se dá é 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 (CÂNDIDO, 2007:p.74).

O romance *Memorial de Maria Moura* apresenta uma dedicatória que suscitou interesse de investigação mais funda, por conta da impressão de tratar-se de uma pista sobre o processo criador de Rachel de Queiroz. O leitor se depara com o agradecimento da autora a Elisabeth I, Rainha da Inglaterra, pela inspiração; à irmã, Isinha, pela cumplicidade com ela e com Moura e a Osvaldo Lamartine, escritor sertanista, pela inestimável ajuda. Ao longo da pesquisa, a análise se voltou mais detidamente para esses dados, pois o conhecimento do processo criativo no *Memorial* se evidenciou como um entremeado de tradições, indicado em uma das primeiras páginas da obra pela escritora através das três personalidades reverenciadas. A primeira se liga à memória histórica da Inglaterra; a segunda, à memória pessoal - canal de acesso à cultura popular cearense -; e a terceira, à memória literária. Ao longo da análise, observou-se que, dessas fontes, Rachel extraiu elementos e os reelaborou num trabalho criador que submete essas minas à sua imaginação.

1.1 – Estórias de mulheres-homem e oralidade

Na saga de Maria Moura, verifica-se que há religiosidade, violência, traição e desconfiança por causa da luta incessante pelo poder. Observada as diferenças circunstanciais dessa personagem, constata-se muitos pontos de contato entre a saga da bandoleira sertaneja e a de uma rainha inglesa. Elizabete, que comandou a Inglaterra de 1558 a 1603, teve sua mãe, Ana Bolena, assassinada pelo pai, Henrique VIII quando ainda era uma criança. Muito cedo a menina se viu enredada num jogo de intriga que intentou a sua morte ou a sua retirada da linha de sucessão ao trono inglês. Golpes de sorte somados à astúcia defensiva da futura Rainha e de seus aliados impediram que as

maquinações paternas fossem à frente. Com as mortes do único filho homem do rei, e, tempos depois, da filha mais velha Maria I, a Católica, Isabel ou Elizabeth alcançou a coroação. Iniciou então para a Inglaterra a Era Dourada, termo que designou o período Isabelino. Isso porque o reinado de Elizabeth I representou os primeiros passos do Império Britânico. Essa ascensão inglesa se deve ao temperamento decidido da Rainha, sua capacidade visionária que lançou a Inglaterra e Irlanda na Era capitalista. Para tanto, incentivou corsários para agirem em nome da nação inglesa. Ora, os corsos nada mais eram que uma espécie de piratas, pois atuavam de forma própria e não recebiam ordens do comando naval. Mas tinham uma “carta de marca” concedida pelo governo ao qual se ligavam autorizando-os a pilharem navios de outras nações. Desse modo, a Rainha Elizabeth desviou muitas riquezas principalmente dos cofres espanhóis, acumulando muito ouro e prata nos cofres britânicos. A ascensão da cangaceira Maria Moura à poderosa latifundiária, de maneira similar, decorre de uma vida de pilhagem, assaltos realizados nas estradas sertanejas com seu bando de jagunços. Enquanto a Rainha Elizabeth buscou riqueza nos mares, Maria Moura buscou nas áridas estradas sertanejas. Mas não só nesses aspectos essas mulheres se afinam, ambas recusam o casamento para preservar a autonomia e enfrentam um trágico dilema no campo amoroso: perdoar ou punir a traição de um amante por quem eram apaixonadas. Assim como a Rainha Elizabeth mandou executar um dos principais membros da sua marinha com enorme pesar, Conde de Essex, após descobrir que ele havia conduzido uma revolta contra ela, Maria Moura não pestanejou em executar seu amante Cirino após constatar que ele a trapaceou. São mulheres guiadas mais pela razão do que pela emoção, capazes de ações drásticas, passando por cima até mesmo dos seus sentimentos quando ameaçadas em seu poderio.

A atmosfera da corte de Elizabeth I, com seus jogos de intriga, suas conspirações que exigiam todo tempo prevenção e contra-ataque da governante para manter-se no poder, é aproveitada para compor o enredo, o caráter de Maria Moura, seu modo de ser e de agir. Mas essa não é a única conexão estabelecida. Embora seja forte a inspiração dessa figura histórica, ela se mescla a personalidades que deixaram impressões na sensibilidade da escritora. Na entrevista concedida ao *Cadernos de Literatura Brasileira* (1997), Rachel de Queiroz comenta que, na história da grande seca que assolou o sertão pernambucano em 1602, leu sobre uma mulher-guerreira, que lhe causou forte impressão:

Nesta seca, uma mulher chamada Maria de Oliveira tornou-se conhecida, porque, juntamente com os filhos e os cabras, saiu assaltando fazendas. Pois eu fiquei com essa mulher na cabeça. Uma mulher que saía com os filhos e um bando de homens assaltando fazendas – era a *Lampiona* da época, pensei (grifo nosso, p.34).

Além dessas mulheres, outra merece comentário, trata-se da donzela-guerreira que veio de além-mar com a tradição peninsular da literatura de cordel e aportou no Nordeste brasileiro. Atrás de Maria Moura estão todas as donzelas-guerreiras dos *rimances ibéricos*, exemplos de valentia masculina, hábeis com as armas, que vão à guerra e destacam-se pela bravura com que desafiam a morte. Esse modelo ganhou corpo de sertaneja que ousadamente luta para defender a sua honra ou a da família vingando a morte de um parente, geralmente a do pai de quem recebeu o estímulo para a virilidade, o mando, a autonomia. Inúmeros folhetos do cordel nordestino, como mostra Walnice Nogueira Galvão, na obra *A Donzela-Guerreira, um estudo de gênero* (1998), apresentam esse modelo de perfil feminino:

Assim que ele morreu
Ivone com desespero
Vestiu a roupa do pai
Disse: no Brasil inteiro
Comentarão a vingança
Da filha do cangaceiro
[...]

Tinha ocultado os cabelos
De uma maneira tal
Que o chapéu encobria
Não demonstrava sinal
De mulher, mais parecia
Ser um cangaceiro mal
[...]

Ela viu que no punhal
Não podia vencer ele,
Bateu mão a seu revólver
E deu cinco tiros nele
Errou três acertou dois
No peito e na perna dele
(pp.171-179)

Como Ivone, Maria Moura se sente impelida a reagir à violência com violência. Também veste a roupa do seu pai para entrar no mundo masculino da guerra. E almeja tornar conhecida a sua façanha de mulher-guerreira. Se Ivone disfarça os cabelos a

ponto de parecerem curtos, Maria Moura os corta - sem dó - para dificultar o reconhecimento dos adversários nas estradas pelas quais assalta e principalmente demonstrar aos seus comandados que, ao sacrificar sua cabeleira, “estaria sacrificando também sua especificidade enquanto mulher, aceitando que os valores masculinos preencham sua cabeça, transformem-se em ideais dela.”(NOGUEIRA, 1998, p.175). Desse modo, a personagem dá provas de que a opção pelo universo masculino é determinante em sua vida:

Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. [...] Aí eu me levantei do chão, pedi a faca de João Rufo, amolada feito uma navalha - puxei o meu cabelo que me descia pelas costas feito numa trança grossa; encostei o lado cego da faca na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço. (p.86)

Essa feição autoritária de Maria Moura, revelada na forma dura e imponente de falar com seus cabras, traz subjacente a idéia de matriarca nordestina, outro componente na elaboração da mulher forte, independente, poderosa, líder de bandidos. Em entrevista dada a Heloísa Buarque de Holanda (*Cadernos de Literatura Brasileira*, 1997, pp.103-115), Rachel de Queiroz comenta sobre as mulheres dominadoras e temíveis do sertão cearense, o que para Heloísa “são imagens femininas de um Brasil arquétipo e familiar”(p.105), já que elas se sucederam por gerações no sertão oitocentista. Essas senhoras usufruíam de autonomia por causa da viuvez, passando assim a comandar os empregados da fazenda e a administrar o grande patrimônio. Ao abdicar de um segundo casamento, garantiam o controle sobre a fazenda, os familiares e agregados, pois nas palavras de Rachel, “ Ser matriarca é criar seu espaço de domínio próprio assumindo uma relação de poder e de decisão sobre o grupo familiar “(Apud *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1997, p.106). Maria Moura tem traços dessa matriarca, pois, quando encontra sua “terra prometida”, concentra forças e atenção para ver realizada a construção da Casa Forte no lugar onde quer ver pastar seu gado, erguer seu domínio, formado por sua fazenda produtiva, sua economia familiar, seu quadro de empregados, de agregados e parentes.

Não precisou buscar longe essa inspiração, porque Rachel de Queiroz, na mesma entrevista, afirmou pertencer a uma linhagem feminina matriarcal. A avó Rachel, viúva aos 45 anos de idade, se viu diante do desafio de administrar uma fazenda no sertão cearense e um grande patrimônio. Não hesitou em tomar as rédeas da vida e não largá-

las mais, uma vez que não se casou de novo, de maneira que se consolidou como a matriarca, a dirigente da família. Amor e poder, portanto, estiveram constantemente em tensão na história dessas mulheres sertanejas, vencendo sempre o desejo de autonomia e de mando sobre os outros.

Se essas mulheres, que fizeram história pelo sertão, se deixam antever em Maria Moura, também o fizeram antes quando inspiraram a criação de personagens como Luzia-Homem(1903) de Domingos Olímpio e Dona Guidinha do Poço (publicada seis décadas depois de escrita, 1953) de Manuel de Oliveira Paiva. Ambas as obras são referências de romance que tematiza a mulher sertaneja de atuação masculina. Embora sejam femininas, são valentes e soberbas, bem distante dos estereótipos de fragilidade do paradigma feminino no século XIX, independentes e eficientes nas tarefas masculinas que realizam, além disso revelam aptidão para o mando. Como Maria Moura, apresentam um contorno contrastante de qualidades, porque são boas e más, agem como homens, mas se apaixonam como mulheres. Outros dois aspectos que as aproximam é o final trágico, Luzia é assassinada pelo noivo que não aceita o fato de perdê-la para outro; Dona Guidinha é presa por mandar matar o marido, Maria Moura caminha para a morte certa quando decide abraçar uma empreitada fatal. Flora Süssekind, ao analisar a presença das donzelas-guerreiras na literatura brasileira, observa de maneira pertinente que a “usurpação do mundo masculino termina sempre com a imolação das personagens”(1984, p.147).

Outra relação possível de se estabelecer entre *Luzia-Homem*, *Dona Guidinha do Poço* e *Memorial* se dá através do trabalho estético com a linguagem. A tônica na oralidade, revela uma narrativa com aparência de contação de causos, que se aproveita da sabedoria popular, do modo de pensar do povo sertanejo exposto através de seus provérbios, cantigas, incorporando a “linguagem sugestiva do rude estilo sertanejo”(SÜSSEKIND, 1984, p.14):

Ah! Mas é nas águas profundas que vive a cobra grande, [...] (p.37).

E tem lá o ditado: quem come do meu pirão, leva do meu cinturão (p.54) [...]

Teve um cantador no Limoeiro que, no desafio, quando um perguntou ao outro onde é que ele morava, o cabra soltou a voz e respondeu: “Em cima das minhas apragatas, em baixo do meu chapéu...” Fiquei sonhando com aquela liberdade. Meus sonhos de menina não eram sonhos de mocinha; Mãe se escandalizava (p.90).

Rachel de Queiroz mostrou-se sensível à beleza e à força da tradição oral sertaneja ao construir *Memorial* valendo-se da pronúncia, do ritmo da fala, realizando não uma mera transcrição, mas se servindo desses elementos para a concepção estilística do texto e construção das subjetividades. A variante caboclo-sertaneja é nitidamente trabalhada pela escritora culta que deixa sinais, pois acrescenta, mesmo nas vozes bem pouco instruídas, inúmeros vocábulos do padrão culto da língua:

podem fazer caminho, que eu não estou aqui para ouvir vocês *detratando* de Mãe (grifo nosso, p.41).

Nesse *ínterim*, chegaram os homens da fazenda, segurando Firma [...] (grifo nosso, p.303).

Às vezes, essas palavras aparecem adulteradas pela fala ingênua e criativa dos narradores-personagens, como se observa no trecho abaixo. O caso do vocábulo “cubículo” é especialmente interessante porque a narrativa expõe o processo de consolidação de uma nova forma em razão da apropriação do termo por três gerações de uma família sertaneja com pouca instrução formal. A fala de Maria Moura acusa que ela repetiu a palavra adulterada pelo pai que, por sua vez, repetira o que ouviu do avô: “- Bem, a idéia não foi minha. Pai que me falava do cubico da casa do avô dele, onde tinha um igual a este. Ele até me deu num papel o risco” (p.380). Entretanto o diálogo de Maria Moura com o Beato Romano esclarece o que o leitor atento desconfia:

Ele levantou os olhos:

- Como é o nome?

- Cubico. O nome é esquisito mesmo. Mas é assim que se chama.

O Beato pensou um pouco!

- Deve ser cubículo. Do latim *cubiculum*. Agora entendi. [...]

Beato Romano, a mão no queixo, resmungava:

- cubico... cubículo... *cubiculum*... (p.379 -380)

São frequentes as construções sintáticas que obedecem à forma inculta ou ao coloquial: “E o pior é que, agora, tinha que *matar ele*...”(grifo nosso, p.11), “*Me disseram* [...], “Olhei *dum* lado” [...], “*Pro* meu poldro” (p.89), [...] “um *homão*, e por que o compadre não pegava o cavalo” [...] (grifo nosso, p.289). Além de expressões, conectivos típicos dos contadores de histórias: “*Mas eu ia contando*” (grifo nosso,

p.301), “Aí eu não disse mais nada, convidei o cabra pra vir com a gente pra casa e,”[...] (grifo nosso, p.422).

1.2 - Entre gêneros

Três mulheres manifestam o desejo de existir como sujeitos, de emancipar-se segurando as rédeas do próprio destino. Cada uma delas, como vimos, encontra uma solução diferente para desviar-se da norma de conduta estabelecida, problematizando a força dominante que as silencia. Maria Moura, o cangaceirismo; Dona Bela, o adultério, Marialva, a rejeição ao destino imposto pela família. Entretanto é a condição humana o centro nevrálgico da elaboração ficcional. Apesar de o romance provocar a reflexão sobre o papel social da mulher no sertão cearense do século XIX, a tônica é a crise do sujeito ante um mundo ao qual se coaduna e se opõe. Daí, naturalmente a leitura crítica ter caminhado para uma análise que enfatiza a condição daquele que resiste a normas impostas, o que vai além da dicotomia dos gêneros numa sociedade e num tempo cujo poder está nas mãos dos que possuem terra e ouro. Não à toa a narrativa do Padre José Maria se dá num paralelo com duas vozes femininas. Além de ser a porta através da qual penetramos no desventurado caminho de uma mulher infeliz, que não pode narrar sua história por estar morta, revela o drama íntimo de um homem dividido entre o amor a Deus e o amor carnal. Se, para criar a história e a personagem Maria Moura, a escritora entremeou a memória histórica com a pessoal; para fazer o leitor penetrar no universo religioso nordestino marcado pelo messianismo e pela transgressão a celibato, ela se aproveitou de crônicas chamadas respectivamente *Padre Cícero* e *Os padres*, que fazem parte da sua coletânea de contos e crônicas intitulada *A Donzela e a Moura Torta* (1987). Nesses dois textos, percebe-se as centelhas da criação do drama existencial do Padre José Maria. Na primeira crônica, a atmosfera de uma vida devotada à religiosidade é explorada para contar a trajetória de uma figura mítica para o povo cearense, o *Padim Cícero*. Em determinados trechos, vislumbra-se o esboço do padre que se torna beato. “Tanto o santo como o doido despe a roupa na rua, abandona casa e família, vai comer raízes bravas e pregar à turba ignara qualquer ardente mensagem que lhe consome o coração”(1987:p.52). A narrativa leva à reflexão sobre tema polêmico: o limite entre a verdade e a mentira na alma de um homem e, de um modo objetivo, indagativo, perscruta os labirintos da alma como se verifica no trecho destacado:

Aliás, custou-lhe muito ser padre; quase o não ordenaram. Os mestres alegavam que o rapaz era esquisito e mentia. Mas quem sabe se mentia realmente? As histórias do céu sempre parecem mentiras a quem só pensa na terra. E depois, dentro da alma de um homem, quem tem poder para traçar o limite entre a verdade e a mentira? (QUEIROZ, 1987: p.52-53)

A narrativa do sacerdote cristão do *Memorial* que abandona a batina, embora numa perspectiva intimista, explora com concisão semelhante, atravessada por marcantes indagações, o entendimento da alma humana como terreno misterioso, nebuloso, capaz de abrigar simultaneamente o desejo carnal, sentimentos de amor e saudade ao lado da culpa pela tragédia que aniquilou vidas e transformou a sua:

E as tentações da carne, naquela solidão? Elas vinham, mas com uma carga tão grande de culpa, que me livrava sem dificuldade dos meus desejos, afundando cada vez mais no meu abismo de remorso e saudade. A tragédia com Bela tinha me marcado fundo demais. Eu não podia ver uma mulher desejável (o que aliás era difícil, no meio daquelas brancaranas mal lavadas) sem logo ter diante dos olhos aquele corpo manchado de sangue. E então me trancava, me ajoelhava chorando, e pedia perdão a Deus. Pela milésima vez (pp.316-317).

Já na segunda crônica, *Os padres*, Rachel de Queiroz descortina um ambiente de suas raízes onde a bastardia originária de casamentos com padres atravessa as famílias mais tradicionais do sertão, incluindo a sua própria, “minha faixa travessa de bastardia vem do reverendo padre Carlos Sabóia, avô da minha avó materna”(QUEIROZ, 1987:p.66).

Com Maria Moura, não foi diferente. Sua história também se beneficiou de muitas crônicas e contos da autora para ser construída. Na crônica que se intitula *Antônio Muxió* (QUEIROZ, 1987, p.152), por exemplo, o leitor conhece o vaqueiro da fazenda dos Queiroz no Quixadá, o leal amigo do pai da escritora, considerado por ela um segundo avô. Ele reaparece no romance como o vaqueiro cansado de tanger boi que pede a Dona Moura que o aceite com mais quatro camaradas no bando de fora da lei. O cavalo Veneno, bicho nervoso que pertencia a Muxió, também migra para o romance como o cavalo do Beato Romano. Em *História de Jagunço*, a maneira como o cangaceirismo se entremeava a vida do sertanejo, gerando medo e/ou encantamento é

vislumbrada, “e ainda esses bandos andavam à solta, assolando uma zona do sertão que, dada a sua proximidade do litoral, sempre vivera livre dos bandoleiros” (QUEIROZ, 1987:p.285).

O enredo do *Memorial* conta com a contribuição significativa de *Roteiro de um haver encoberto* (1987), um caso familiar, que virou crônica, envolvendo o tataravô de Rachel, o Franklin Lima. Trata-se de um tesouro enterrado por frades da Companhia de Jesus por volta de 1758. A expulsão desses frades do Brasil, determinada por Pombal, deu origem a informações sobre um tesouro que os religiosos sequer tiveram tempo de levar com eles quando capturados pelo Governo português. Se outros buscaram o tesouro, nada encontraram, engendrando uma revelação em sonho para o Franklin acerca dessa riqueza: estava enterrado em Geremoabo- CE.

Pela convicção em q estou de q os Frades interrarão as jóias q possuem conservei este papel e pesso aos meus filhos q qdo a Sorte permitir q alguém lá for ter, q procurem o lugar e fassão a indagação precisa q talvez sejam mais felizes do que eu (APUD *Cadernos de literatura Brasileira*, 1997, p.101).

A tradição doméstica familiar zelou pela convicção do Franklin, a ponto de chegar em Rachel de Queiroz o sentimento de valor inestimável por esse roteiro guardado na secretária de jacarandá que pertenceu ao tataravô. É possível travar uma relação desse episódio com a história de Maria Moura: a convicção da bandoleira numa herança, terras que lhe eram de direito, baseada apenas em lembranças do pai do que dissera o avô a ele. O mapa descrito pelo pai se mantém guardado na memória de Maria Moura. É o que a guia no sertão para o que considera o bem mais valioso: um chão onde se pise com a certeza de que se é dono.

Como se vê, *Memorial de Maria Moura* se fez no aproveitamento de outros textos da própria produção literária de Rachel, ligados à cultura popular cearense, da sua memória pessoal, da memória histórica - interesse inclusive verificável na sua biblioteca pessoal, na qual consta inúmeras obras de cunho histórico. No processo de criação, o conhecimento das personalidades e dos episódios marcantes da história do sertão e do Ocidente se misturam a uma memória pessoal que abarca tanto o vivido no ambiente familiar, filtrado pela imaginação e fina observação, como causos e cantigas que correm através da cultura popular e acabaram incorporadas à tradição doméstica. A presença de elementos da tradição cultural sertaneja na fabulação de enredos e personagens pode ser

percebida, por exemplo, com Cirino, a grande paixão de Maria Moura. Ele tem sua situação de vida elaborada a partir de uma famosa cantiga popular cearense, *O Cirino*, que narra um caso de morticínio e vingança envolvendo um moço de família abastada e, portanto, muito poderosa do Ceará. A crônica *A donzela e a Moura Torta* (QUEIROZ, 1987, p.223) se conecta claramente a um dos contos de fada da tradição oral portuguesa, *A Moura Torta*, que compõe a base formadora da cultura popular nordestina. Um dos pontos essenciais desse conto português é o sentimento de vingança, que move a Moura Torta no revide à humilhação mesmo que ao fim pague a ousadia com a vida. Num Brasil rural onde era comum os latifundiários agirem segundo suas próprias leis, embates sangrentos eram legitimados por gerações por causa da posse de terras. A ponto de tornar tradição a narrativa, nas cantigas e nos contos cearenses, de casos de vingança e morte entre famílias diferentes ou ainda numa mesma família, posto que era costume casamento entre primos, visando à concentração do patrimônio familiar. Rachel de Queiroz provavelmente se inspirou na vontade de vingança da Moura Torta, na sua rebeldia para contar a história de duas moças que, num educandário dirigido por freiras, reproduzem o ódio que relaciona suas famílias há gerações. Quem é a donzela? Quem é a Moura Torta? Ambas apresentam traços tanto de uma como de outra. Esse universo de donzelas movidas pelo amor, pelo ódio e pelo desejo de vingança é também explorado na elaboração do violento sertão do *Memorial*. Vale citar que, no primeiro capítulo, se investigou o quanto a história de Marialva se conecta à arte popular, não só por causa da entrega da personagem a uma vida errante de pobre saltimbanco, mas também pela conexão estabelecida com a tradicional família do sertão; com a cultura popular sertaneja de evidente origem ibérica para montar a saga da jovem salva do degredo por seu amor. Esse trânsito existente no romance entre cultura popular e erudita, crônica, conto, ficção, teatro, faz do *corpus literário* um texto que se aproveita de diferentes gêneros para se constituir como romance.

Há também relação entre *Memorial* e textos de outros autores, consolidada não só através da leitura dos romancistas preferidos como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Lins do Rego, Faulkner, Hemingway, Steinbeck, entre outros, mas também através de uma intensa atividade de tradução. Por mais de trinta anos, entre as décadas de 1940 e 1970, Rachel de Queiroz se dedicou à tradução, tendo vertido para o português cerca de meia centena de obras importantes da literatura mundial. Naturalmente algum impacto o ato de “desmanchar o crochê” teve nas estratégias de construção do seu modo de realizar ficção. O fato, por exemplo, de Rachel de Queiroz

ter traduzido Agatha Christie não terá colaborado para refinar seu talento na construção das tramas episódicas que compõem *Memorial*, instaurando suspense, surpreendendo o leitor a cada página? Ao mesmo passo, não terão Dostoievski e Tolstoi ajudado no aprimoramento de suas técnicas para criar personagens tão intensos na sua humanidade e com circunstâncias tão envolventes de vida? Sobre isso, a autora nos fala:

Quanto à importância da atividade para a literatura, eu diria que é realmente grande, uma vez que através da tradução o escritor se familiariza com os procedimentos dos autores traduzidos – e pode aprender com eles. Eu lembro que na época em que traduzia, eu me sentia como se estivesse desmanchando a costura, desmanchando o crochê de certos escritores, descobrindo os pontos, os truques prediletos deles (*CADERNOS DE LITERATURA*, 1997: p.25).

No *Memorial*, é tão rica a inventividade episódica, a ação, a cena, que se pode ter a falsa impressão de que o romance deixa pouco espaço para o discurso indireto-livre, para o fluxo da memória, como se o destaque fosse os acontecimentos, expostos objetivamente. A romancista equilibra todo o tempo fluxo de pensamento e ato que corresponde à reflexão e encenação, o que fortalece os efeitos de cada atitude das personagens, gerando a impressão de que a força motriz do desenrolar da história são as ações, quando na verdade o caminho trilhado pelo pensamento colabora ativamente para aumentar o impacto delas na consciência do leitor. A organização audaciosa das vozes narrativas, que formam o enredo no entremeamento de micro-enredos; o perfil tão bem montado das personagens indicam uma escritora tecnicamente madura, que soube aproveitar diversas fontes, afirmando a mistura como a base de sua elaboração literária. Ela criou um romance autêntico na representação do modo de ser e de viver de uma região a partir da contribuição de variadas frentes, indo muito além das fronteiras da sua terra, para dizer a sua terra e o homem que nela vive.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eu vou mudar de toada
Pra uma que mete medo
Nunca encontrei cantador
Que desmanchasse esse enredo
É dedo, é dado, é dia
É um dia, é um dado, é um dedo
Zé Pretinho*

Um romance sobre a luta por autonomia onde violência, crimes, traições, perseguições e mortes traçam um cenário social dominado pela “lei do cão, lei da pimenta”. O sertão do *Memorial de Maria Moura* se revela como região onde para sobreviver ou adere-se à força bruta ou busca-se a retaguarda daqueles que a detém. Como vimos, esse dado histórico da vida sertaneja no passado foi o fulcro para elaboração dos dramas de uma cangaceira, um beato, uma sinhazinha apaixonada. A condição ficcional, para fazer brotar um ambiente, um espaço, um corpo comunitário, são as recordações desses três sujeitos. Os episódios lembrados não obedecem a uma linearidade cronológica, mas a fragmentação resultante da seleção e combinação que a mente faz de episódios vividos. Essa organização estrutural do romance é semelhante à do pensamento conduzido pela lembrança que enquadra numa linha de sentido as rememorações de forma que, mesmo separadas por quebras temporais, detendo autonomia de significado, colaborem para o nexos do todo. Desse modo, as recordações no *Memorial* é o elemento ficcional por meio do qual ganha forma os seres e o espaço cheio de significados.

Histórias de itinerância, de indivíduos que rompem o espaço sertanejo em busca de si mesmos nem sempre encontrando a integração sonhada com o mundo. Maria Moura lançou-se numa aventura perigosa pelo sertão desafiando o código social de sua comunidade para ter poder econômico, poder sobre os outros, controle da sua própria vida. Embora tenha conseguido se tornar “Dona Moura” e disso se orgulhe, sua narrativa é permeada de notas trágicas: assassinatos, solidão, desapontamentos, traição, tristeza num final em aberto que lhe sugere a morte. Mas já não está quase morta de tão ferida quando se lança na empreitada fatal com seus cabras? Não nos diz isso com a feitura de seu testamento e com as últimas palavras antes de seguir pela estrada? “ – Se eu tiver que morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando aqui eu morro muito mais.”

(QUEIROZ: 2004, p.493). O amor-paixão surge como o único adversário capaz de derrotar a mulher-guerreira:

Começou o fogaréu com Cirino. A paixão. É, paixão. Eu nunca ia pensar que existisse paixão de verdade. Ou, havendo, nunca ia pensar que eu seria capaz de acreditar que eu também viesse a sofrer de paixão por homem. (p.383)

Pois o sentimento amoroso não é destruído com as táticas inescrupulosas de guerra. Enganar Cirino, após ter sido traída por ele, libertando-o do cativo para entregá-lo a uma tocaia armada, abala profundamente Maria Moura. Ela, normalmente impassível, se perturba, se confunde e se agita.

Meus lábios tremiam tanto que me enrolavam as palavras na boca. Ele olhava para mim, decerto entendendo tudo, decerto preparando um golpe novo para aproveitar a minha perturbação. Claro que ele via muito bem como eu estava confusa e agitada. Mas eu também reagi; fiz força e pude falar: [...] (p. 468).

No cangaço não se concede clemência a um traidor, mas essa visão racional, fria em se tratando do amor-paixão não protege a cangaceira do sofrimento. Não lhe traz nenhum ganho, somente a constatação do vazio que o poder e o ouro representam quando considerados o sentido da vida.

De outra parte, a história de Beato Romano também associa o amor-paixão à morte:

Eu estava semidespido na rede, voltei-me procurando um lençol para me cobrir o corpo – e quando vi ela estava nos meus braços – que sei? Era vida e era 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 cama de padre. Nela morremos juntos, os dois. (pp.157-158)

Ao contrário de Maria Moura, ceder à emoção, ao instinto, ao sentimento, deixando de lado qualquer obstáculo ditado pela razão desencadeou sua morte em vida. Para ele também não há perdão para aqueles que traem, não mandatários, mas Deus. Sua busca é por esquecer. Entretanto a memória foi tudo que lhe restou, o que não conseguiu deixar para trás. Preso no labirinto da culpa e do arrependimento, Beato

Romano deseja uma reconciliação com Deus. A função de beato nos domínios de Dona Moura lhe traz algum alento: realizando batismos, celebra missas, invocado Deus em latim, porque

só o latim pode obrar esse milagre transcendente; ser o instrumento que me permitiria, se eu ousasse, renovar o meu diálogo com Deus – Padre, filho e Espírito Santo. [...] Embora tão imensamente pecador e transviado, enegrecido por crimes, eu ainda posso ter esperança de reconciliação (p.433).

A reconciliação exige sacrifício, o de caminhar para morte ao lado de Maria Moura na empreitada perigosa. É a *Via Crucis* do Beato, que deve ser cumprida pelos seus pecados, pelos pecados dos jagunços de Dona Moura. Ir onde a morte aguarda como cão faminto, acudir, fechar os olhos dos mortos, morrer.

Diferente dos demais narradores, Marialva escolhe o amor como primazia sobre dinheiro, ouro, terras, fé. E o amor se lhe revela aventura, caminho para o outro, para a maturidade, para o prazer, a alegria, para tornar-se senhora de sua felicidade:

Ele se conformou e quando eu gritei que podia vir, já ele tinha arrancado a roupa do corpo e mergulhado como um peixe, debaixo d'água, até me abraçar pelas pernas. Uma coisa que eu descobri então é que o amor nem sempre é muito sério e importante, pode ser brincadeira, correria, risada. Como nós, naquela hora (p.220).

Amor como coisa séria, mas também como riso e brincadeira. A narrativa de Marialva, embora também atravessada por mortes, imprime leveza ao texto. É o amor feliz contando que nem tudo no sertão é desalento, secura, aridez que maltrata. Há também a trégua do desejo realizado, da mata, das veredas, o frescor das várzeas. Como num conto de fadas, um breve encontro desperta um amor à primeira vista pelo qual o nobre cavaleiro não hesita em correr perigos. Salva sua princesa encarcerada. São felizes para sempre. Não há surpresas desagradáveis na convivência, frustração, decepção.

Quando foge de casa, Marialva age guiada pela paixão, que lhe aponta uma saída para o sofrimento em que vivia. Que lhe guardaria as Marias Pretas? Degredo e solidão. A confiança forma um elo inquebrantável entre ela e o amado, pois Valentim cumpre a promessa de retornar à casa da donzela para buscá-la, assim como Marialva, mesmo com medo, aceita ser alvo no número das facas arremessadas por Valentim. A moça deixou uma casa onde nada lhe faltava de material para seguir ao lado do marido numa

situação de extrema penúria. Aceitou, contudo, essas condições da nova vida que escolheu sem revolta. Por isso ela vive a felicidade, que

só pode existir na aceitação; quando a reivindicamos, ela deixa de existir, porque depende do ser e não do ter.[...] Quando queremos sentir a felicidade, quando queremos dominá-la – em vez de sermos felizes pelo dom da graça – deparamo-nos imediatamente com uma ausência de felicidade (ROUGEMOND, 2003, p.376).

As histórias narradas simultaneamente originam uma outra narrativa que se faz do não dito, ou das declarações que se contrapõem. Enquanto Marialva só pensa no amor como caminho para liberdade, Maria Moura só deseja poder e bens materiais para conquistar autonomia. Não há um discurso denunciador dessas diferenças dirigindo o romance, são as vidas apresentadas num paralelo; o confronto que se estabelece entre as diferentes escolhas que sugere ao leitor um outro texto. A estrutura fragmentada da narrativa, que alterna os narradores e suas histórias em blocos, possibilita essa abertura para o leitor pensar a partir do contraste, como testemunha dos fatos, e preencher os espaços em branco entre os textos com significações.

Os narradores-personagens também são construídos sob o eixo da fragmentação, vistos em constante formação, como seres incompletos, capazes de atitudes inesperadas, variados em modos de ser, o que dá às personagens um sentido muito próximo da existência de uma pessoa “real”. Como seres em discordância com o mundo, atravessam etapas para, através da experiência, alcançarem o amadurecimento, que não significa necessariamente a harmonia, a plenitude, a liberdade.

Além desse aspecto, a oralidade é outro fator que aproxima o *Memorial* da vida, do cotidiano, da espontaneidade da fala, de uma aparência de naturalidade conseguida com o apuro da técnica. Por esse viés, a variante caboclo-sertaneja é aproveitada, por vezes causando alguma alteração nos vocábulos, na estrutura sintática a fim de caracterizar de maneira verossimilhante as personagens, alcançando assim uma solução estética a partir da mistura entre o coloquial, a norma inculta e a norma culta.

Nesse sentido, é evidente a vinculação do texto à cultura popular sertaneja, que se verifica no aproveitamento de provérbios, de expressões típicas do contador de histórias, dando sinal de uma matéria narrativa permeada de causos, o que a torna muito próxima da estrutura narrativa do cordel. A própria constituição dos enredos se beneficiam da tradição narrativa comunitária quando revela a migração de elementos

dessa fonte como componentes substanciais para formar as personagens e as suas histórias: a donzela-guerreira movida pela vingança, as matriarcas do sertão, a princesa encarcerada, o nobre cavaleiro apaixonado que rapta a sua amada, a invejosa que faz de tudo para impedir a felicidade dos que se amam, padres que transgridem o celibato, o beato, os cangaceiros envolvidos numa aura que desperta medo e respeito aos nordestinos.

A relação com a cultura popular sertaneja, as vivências, a experiência como dramaturga, a escrita diária de crônicas, assim como a intensa atividade de tradução têm significativa importância na elaboração de um romance entendido amplamente pela crítica como a obra-prima com que a escritora encerrou seu ciclo de publicações em vida. Essas diferentes frentes contribuíram para a criação de uma narrativa corrosiva, objetiva, hábil em suscitar emoção que traz à cena a busca de pessoas por liberdade.

ANEXO

1.1 BREVE ESBOÇO BIOGRÁFICO

Embora a escritora acreditasse que sua vocação para a escrita artística não dependesse de um percurso de vida atravessado por muitas viagens, muitas mudanças de moradas, permanências em diferentes cidades, pois “se eu nunca tivesse saído da minha aldeia, eu faria, de qualquer maneira, o livrinho da minha aldeia.”(*Cadernos de Literatura Brasileira*, 1997, p.25), sua produção romanesca traz as marcas de uma vida de itinerância, seja pela recorrente temática do deslocamento, seja por ter frequentemente explorado, como contexto social das suas personagens, os diferentes lugares nos quais viveu. Desde muito cedo, a itinerância fez parte de sua vida. Basta lembrar que, embora tenha nascido na Fortaleza de 1910, vinte e oito dias depois Rachel de Queiroz seguiu para o Quixadá, sertão do Ceará, levada por seus pais, Daniel e Clotilde de Queiroz. Nas suas reminiscências, cita a cidade e a fazenda como moradia. Do mesmo modo, em suas obras, o ambiente rural e urbano serviu à sua criação artística.

No sertão da infância, a autora buscou inspiração para realizar *O Quinze* (1930), obra que se remete à terrível seca ocorrida no sertão cearense de 1915. Na obra seguinte, *João Miguel*(1932), a romancista traz à baila o ambiente da prisão de uma pequena cidade de interior, cenário para o drama de um homem bruto, miserável, ingênuo, atingido duramente na sua consciência pela alienação mental, cuja raiz é uma sociedade profundamente desigual. O estado embrutecido de sua consciência o leva a uma atitude instintiva, a um crime e conseqüentemente à privação da liberdade física, o que provoca no leitor a reflexão sobre os diferentes tipos de liberdade, de consciência e física, problematizando, dentre outros, o tema cultura *versus* natureza. Dessa vez, a experiência psicológica é mais densa, o que ressalta o embate do homem com o corpo social. Não por acaso, o período de criação de *João Miguel* coincide com o que a escritora permaneceu ligada ao Partido Comunista - de 1931 a 1933. Embora, desde o seu início, o interesse pelo sujeito em tensão com o meio social seja uma marca da escrita romanesca de Rachel de Queiroz, não se pode desconsiderar a influência sobre seu espírito criador da ideologia marxista. Em 1937, surge outro romance, *Caminho de Pedras*. Nele a autora traz para cena ficcional o drama do operariado e os problemas de luta de classes, mas também o conflito individual de Noemia cujo cerne é seu angustiada desejo de liberdade. É o seu romance mais engajado politicamente,

publicado no início do Estado Novo de Vargas e onde mais se pode sentir o peso da desilusão sofrida com o Partido Comunista com o qual rompeu anos antes. Mesmo que as discordâncias a tenham feito adotar a linha trotskista em oposição à stalinista, não demorou muito para o pessimismo com o engajamento em agremiações partidárias a levasse ao liberalismo.

Em 1939, Rachel de Queiroz se fixa definitivamente no Rio de Janeiro e publica seu quarto romance, *As Três Marias*, onde a memória da vivência no Colégio Imaculada Conceição - instituição que a diploma em professora com apenas 15 anos - é claramente aproveitada. É o momento em que a autora elege a autobiografia como recurso para criação de uma realidade ficcional. O drama da ruptura feminina ganha maior profundidade na voz de Guta, uma narradora que, num alto grau de tensão com o mundo patriarcal, não hesita em afirmar-se como sujeito. Por essa época, como profissional da imprensa, a escritora colabora ativamente com diversos jornais. A partir de 1944, ela se dedica mais recorrentemente à atividade de cronista, colaborando com inúmeros jornais: *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, revista *O Cruzeiro*. Como resultado da intensa produção desse gênero de criação literária, publica em 1948, sua primeira coletânea de crônicas – *A Donzela e a Moura Torta*.

Em 1950, surge em forma de folhetim o romance que tematiza uma parte do cotidiano carioca ligado a terreiros de macumba, ao jogo do bicho, a delegacias, enfim ao mundo popular carioca. Trata-se de *O Galo de Ouro*. Romance que faz o leitor transitar entre a Zona Sul, Centro e Ilha do Governador, lugares bem conhecidos da autora. Ela, também por esses idos, se dedica à dramaturgia, revelando-se talentosa na elaboração de peças teatrais: *Lampião* em 1953; *A Beata Maria do Egito*, em 1958. Nesse mesmo ano, outra publicação importante, dessa vez *100 crônicas escolhidas*. Na sequência, aparece *O Brasileiro Perplexo* (1964) e *O Caçador de Tatu* (1967). Como escritora extremamente versátil, ainda se dedicou à literatura infantil a partir de 1958, produzindo várias obras, *O Padrezinho Santo*; *A Sereia Voadora*; *O Menino Mágico*, *Cafute e Perna de pau...*

Em 1975, Rachel de Queiroz volta a publicar uma criação do gênero romanesco, *Dôra Doralina*. A vontade humana de segurar as rédeas do próprio destino, presente em todos os romances, é trabalhado nessa produção com intensidade semelhante a vista em *As Três Marias*, pois a aparente liberdade em relação à romancista por causa de uma narradora em primeira pessoa é novamente explorada. O leitor enxerga um mundo organizado em duras relações de poder através da consciência da personagem principal.

Nesse romance, a família é tratada como a célula de um corpo social maior que funciona legitimando o sistema capitalista patriarcal. Dôra aparece submetida à mãe, detentora do capital, e ao marido, cuja autoridade sobre ela é assegurada pela tradição. A narrativa traz a trajetória de uma mulher que se descobre como ser capaz de autonomia à medida que se aventura numa vida errante até encontrar, num companheiro distante do padrão convencional, a motivação para fixar raízes. Assim, na diversidade de ambientes - o da fazenda, o da cidade, o de uma trupe de teatro itinerante -, a autora problematiza o espaço mínimo de liberdade do qual o sujeito se vale para resolver a tensão existente entre as convenções sociais e o desejo individual.

Em 1992, com *Memorial de Maria Moura*, o veio memorialista, outro traço recorrente em suas obras, é a estratégia ficcional para trazer à cena as sagas de três personagens. Dessa vez, os diferentes ambientes - o da religiosidade, o do cangaço, o da arte popular -, surgem organizados em núcleos dramáticos que não se sucedem como em *Dôra Doralina*, mas que se relacionam como reminiscências de pessoas diferentes decorridas em tempo simultâneo. É, sem dúvida, em termos estruturais, a obra mais ousada de Rachel de Queiroz, pois oferece ao mesmo tempo uma visão intimista e ampla do mundo sertanejo, romanesca e épica. Desse modo, a autora fechou seu ciclo de produção de romances com uma criação que se realizou como uma síntese de toda a sua experiência literária, pois retorna ao sertão da primeira produção, dando expressão à história coletiva de uma região, sem abrir mão da tônica na história privada. Vale ressaltar que Rachel de Queiroz, mesmo trilhando um caminho de criação com ênfase cada vez maior na introspecção, nunca deixou de trabalhar a conexão entre história individual e coletiva. Sua trajetória de criação romanesca aponta uma autora que esteve sempre atenta ao mundo, se aproveitando de suas vivências, da situação sócio-política à sua volta para inventar seus seres e enredos, não perdendo, portanto, jamais de vista a condição humana de ser histórico.

Rachel de Queiroz chegou ao final da vida consagrada como um dos ícones da nossa literatura, pois angariou muitos prêmios ao longo de sua carreira, o Graça Aranha em 1931 por *O Quinze*; o Felipe d'Oliveira em 1939 por *As Três Marias*; o Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra em 1957; o do Instituto Nacional do Livro, o Paula Brito e Roberto Gomes em 1959, todos três pela peça teatral *Lampião* (1953). Pelo conjunto de sua obra recebe, em 1996, o Prêmio Moinho Santista; em 2000, recebe o título *Honoris Causa* da Universidade Estadual do

Rio de Janeiro. Em 2003, é inaugurado em Quixadá (CE), O Centro Cultural Raquel de Queiroz.

Embora tenha sempre expressado ao longo da vida seu desinteresse em ocupar cargos públicos, em 1966, aceitou a nomeação feita pelo seu conterrâneo e aparentado, o presidente general Humberto de Alencar Castelo Branco, para ser delegada do Brasil na 21ª sessão de Assembléia Geral da Organização das Nações Unidas, junto à comissão de Direitos do Homem. Em 1967, passou também a integrar o Conselho Federal de Cultura e lá permaneceu até 1995.

Em 1977, como proeza comparável à de sua personagem Maria Moura, que num tempo em que o mando era masculino, impõe-se como chefe de um bando de jagunços, foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras. Em 1993, recebe dos governos do Brasil e de Portugal, o Prêmio Camões e da União Brasileira de Escritores, o Juca Pato. Algumas de suas obras foram publicadas em diversos países como *As Três Marias*, com tradução inglesa, lançada pela *University of Texas Press* em 1964, e *Dôra Doralina*, pela editora francesa *Stock* em 1980. No Brasil, Rachel de Queiroz se tornou uma escritora cada vez mais popular à medida que teve seus romances adaptados para televisão ou para o cinema, como *As Três Marias* em 1980 e *Memorial de Maria Moura* em 1994, novela e minissérie ambas lançadas pela rede Globo de Televisão, e *Dôra Doralina*, que estreou no cinema com direção de Perry Salles em 1981.

Rachel de Queiroz faleceu dormindo em sua rede aos 93 anos de idade no dia 04-11-2003 no Rio de Janeiro. Sua trajetória de vida revela personalidade tão polêmica e combativa quanto à galeria de personagens femininas que criou. Seu foco de interesse foi sempre o humano e sua luta por liberdade, visto como ser submetido a circunstâncias históricas bem definidas, delimitado por fatores econômicos, políticos e sociais. Assim conciliou o interesse pela realidade com o pela alma humana. Nesse sentido suas personagens trazem sempre questões de ordem universal, seja por expressarem sede de poder, deixarem-se guiar pelo desejo obstinado de autonomia ou desafiarem as regras sociais por amor. Por isso escreveu sobre a sua aldeia e disse o mundo, porque o mundo imaginado de Rachel de Queiroz começava no ser humano que, como ele, paradoxalmente se equilibra entre o devir constante e a permanência. A sinhazinha que empunha um bacamarte no sertão nordestino figura com a mesma determinação para dominar o destino, a mesma vontade de poder, a mesma obsessão por autonomia, o

mesmo pendor para a solidariedade e egoísmo possíveis de serem vislumbradas numa rainha inglesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1.1) obras de Rachel de Queiroz

Romance:

QUEIROZ, Raquel. *Memorial de Maria Moura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

----- . *Caminho de Pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

----- . *Dôra Doralina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

----- . *O Galo de Ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

----- . *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

----- . *As Três Marias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

Teatro:

QUEIROZ, Rachel. *Lampião. A Beata Maria do Egito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

Crônica:

QUEIROZ, Rachel. *A Donzela e a Moura Torta*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987.

1.2) sobre a obra de Rachel de Queiroz:

ASSMAR, Olinda Batista. *Uma leitura de Lampião de Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Publit, 2006.

BRUNO, Haroldo. *Clássicos Brasileiros de Hoje. Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1977.

VÁRIOS AUTORES. *Caderno de Literatura Brasileira. Rachel de Queiroz*. N° 4, set. de 1997.

1.3) crítica, história e teoria literária:

ALMEIDA, José Maurício. *A tradição Regionalista no Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.

----- . *O romance de educação na história do realismo*. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1964.

----- . *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

COUTINHO, Afrânio & COUTINHO, Eduardo de faria (org.). *Introdução Geral*. Vol.1; *Era realista, era de transição*. Vol.4 ; *Modernismo*. Vol.5. Rio de Janeiro: Global, 2004..

DIÉGUES JR., Manuel. *Ciclos temáticos na Literatura de Cordel*. In: *Literatura Popular e Verso*. Rio de Janeiro: Mec, Fundação Casa Rui Barbosa, 1973.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A Donzela-Guerreira. Um estudo de Gênero*. São Paulo: Senac, 1997.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães & PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Mundo Encaixado. Significação da Cultura Popular*. Belo Horizonte: Mazza Edições; Juiz de Fora: UFJF, 1992.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcus Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O romance de formação (bildungsroman) no Brasil. Modos de apropriação*. Acessado em: 16-10-2008: www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/romance_formation.doc

MAXADO, Franklin. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

MENDLOW, A. A. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. Obra póstuma. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1981.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil tal romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

1.4) Sociologia do Brasil e do Ocidente

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: 1984.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes: 2001.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho Franco. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo: Ática, 1974.

MAQUIAVEL. *O Príncipe*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 1999.

ROUGEMOND, Denis de. *História do amor no Ocidente. Clássicos Ilustrados*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

1.6) revistas e periódicos:

MEYER, Michel. *Petite histoire des passions*. In: Science Humaine N°141, août-septembre 2003.

SHURMANS, Marie-Noële. *Ce que nous apprend la passion amoureuse*. In: idem, ibidem.

1.7) pesquisas virtuais:

http://pt.wikipedia.org/wiki/elizabeth_I_de_Inglaterra

<http://www.regobarros.eng.br/Beth.php>

http://www.releituras.com/raqueldequeiroz_bio.asp

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](#)