

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

A cesta de costura e a escrivantina
Uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz

Roberta Hernandes Alves

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura Brasileira do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de doutora em Letras.

Orientador: Flávio Wolf de Aguiar

São Paulo
2005

Ao Guilherme e ao Ricardo, arco-íris no fim do dia.

AGRADECIMENTOS

Aos meus meninos, Guilherme e Ricardo, que sempre fizeram meus dias mais coloridos e as tristezas mais breves e desimportantes. Em especial, agradeço ao ‘Guigo maluquinho’, sempre roubando beijinhos e inventando histórias divertidas, atrasando e adiantando o tempo toda vez que precisei.

Aos meus familiares, pai, mãe, Érika, tios, primos, que souberam me entender e, muitas vezes, me esquecer, ao longo deste trabalho.

Ao Flávio Aguiar, com quem trilho desde a graduação os prazerosos e difíceis caminhos que nos conduzem ao trabalho crítico e aos desvendamentos literários. Ao Flávio e à Sandra Guardini Vasconcelos agradeço também por terem me proporcionado uma viagem única pela América Latina de Angel Rama. Pelo apoio, pela régua e pelo compasso.

À Rita Chaves que sempre promoveu encontros memoráveis para se falar de literatura, de trabalho crítico e, em especial, de alegria.

Aos professores Renato Queiroz e Nádía Battella Gotlib, que me acompanham desde o mestrado e cuja presença na banca de qualificação do doutorado foi fundamental para os redimensionamentos deste trabalho. Em especial, à Nádía, que me abriu os olhos para as armadilhas do trabalho com gênero.

Ao professor Jaime Ginzburg, cujas aulas dialógicas foram importantes para me reconduzir a questões que permaneciam veladas em minha escritura.

Ao Ricardo Barreto e ao Jefferson Mello que souberam ser bons leitores e, acima de tudo, indispensáveis críticos.

À Marisa Garbieri pelo olhar atencioso que me apresentou importante texto de Graciliano Ramos.

Aos amigos Ronaldo, Hivy, Ivan, Vima, Bia, Gisele, Rosa, Sílvio e Jackson, sem a alegria dos quais nenhum trabalho ou festa teria razão de ser ou contaria com o entusiasmo suficiente.

À FAPESP, pelo apoio financeiro da bolsa de doutorado a mim concedida durante quatro anos.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo central investigar a escrita feminina na obra de Rachel de Queiroz a partir de uma revisão do lugar que usualmente foi concedido a ela no panorama da literatura brasileira – o de uma autora regionalista e praticamente de um único romance, *O quinze*. Mas Rachel de Queiroz escreveu outros tantos romances, foi precursora de uma escrita mais intimista e voltada para as questões das mulheres, foi muito mais diversa do que o olhar da crítica freqüentemente alcançou.

Ao estudar seus escritos, em especial os primeiros, da década de 1930, foi possível responder duas questões básicas: quais as características que constituem a escrita feminina em Rachel e em que momento sua obra pode ser considerada como literatura possuidora de marca própria, escrita distinguida. Para alcançar as respostas a essas questões foi essencial estudar suas personagens femininas, as metáforas recorrentes em seus romances, a opção pelo *bildungsroman* em *As três Marias* e as nuances de uma obra que se fundamenta através da conjugação do regional com o intimismo e a investigação do feminino.

Palavras-chave: Rachel de Queiroz, escrita feminina, estudo de gênero (gender), década de 30, regionalismo.

ABSTRACT

The main objective of this paper is to look into the female writings in the Works of Rachel de Queiroz from a review of the place that was usually given to her in the Brazilian literature panorama – that of a regionalist novelist and practically of one only novel, *O quinze*. However, Rachel de Queiroz wrote many other novels, she was the precursor of a more *intimista* writing aimed at women's issues, she was much more diverse than the eye of the critics often reached her.

By studying her writings, specially the first ones, those of the 30s, it was possible to answer two basic questions: what features make up the female writing in Rachel and when her work could be regarded as literature with her own mark, distinguished writing. In order to answer these questions, it was vital to study her female characters, the metaphors she uses in her novels, the option for the *bildungsroman* present in *As três Marias* and the hues of a work based on the conjugation of the regional with the female's intimacy and investigation.

Key Words: Rachel de Queiroz, female writing, gender study, 30s, regionalism.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO – Entre gêneros.....	1
CAPÍTULO 1 – Os caminhos da escritura agreste.....	7
A agreste Rachel.....	8
Escritura solitária.....	11
<i>O quinze</i> e mais.....	29
CAPÍTULO 2 – Um olhar enviesado.....	35
Um outro olhar.....	36
<i>O quinze</i> , um romance do seco.....	38
Orfandade e perdas.....	42
<i>As três Marias</i> , um romance da busca.....	46
Dôra, um romance da repetição.....	50
Seca, perda, busca, repetição – contrastes.....	56
CAPÍTULO 3 – Ciclos da esterilidade.....	59
Mulher e corpo.....	60
Mulher e maternidade.....	69
Mulher e seca.....	71
Mulher e esterilidade.....	77
Mulher e metáforas.....	82
CAPÍTULO 4 – A descoberta do mundo.....	85
Memória, palavra, discurso.....	86
Maternidade e interdição.....	97
Ciranda familiar.....	104
A teatralização romanesca.....	109
Cesta de costura.....	119

CAPÍTULO 5 – Marginalidade e aderência	126
Espaço de mulher/espço de homem.....	127
Narratividade e concisão – movimentos da escritura.....	135
As vivências do limite.....	146
Sinais e ausências.....	151
Ação e memória.....	151
Ação e marginalidade.....	158
Um espaço para Dôra.....	161
CAPÍTULO 6 – O masculino aprisionado	167
O masculino em negativo.....	168
O feminino revelado.....	176
Maculino/Feminino.....	186
CONCLUSÃO	189
BIBLIOGRAFIA	199

Introdução – Entre gêneros

“Eu sou um produto da minha terra, não é? Não teria como ser diferente. E falo a linguagem que o povo fala na minha região; neste sentido, estou longe daquele regionalismo que hoje já contamina até o cordel. Eu me louvo de ser espontânea”.

(Rachel de Queiroz, *Cadernos de literatura brasileira*, p.26).

A epígrafe deste capítulo introdutório não deixa dúvidas sobre a imagem que Rachel de Queiroz tinha de si. Identificando-se com sua terra, falando uma linguagem específica do Ceará, do Nordeste, opondo mesmo um “lá” a um “aqui”, implícitos, marcada por uma região, a nordestina, Rachel de Queiroz se louva pela diferença – ela é espontânea. E nunca se inseriu nas letras brasileiras pelo continuísmo de uma tendência ou pelo apego a uma fórmula, traçou para si um caminho solitário e coerente. Autora fundamental não apenas no panorama da literatura da década de 1930, Rachel aguarda um estudo acadêmico mais abrangente de seus escritos, capaz de revitalizar a discussão em torno de sua obra, vítima de um quase esquecimento, injusto por certo.

A relação entre Rachel de Queiroz e a terra marca fundamente sua obra. Seja na presença maciça de personagens que, como ela, têm raízes sertanejas, seja na escrita que se quer despojada, nordestina, mas sem estereótipos; seja no olhar preciso que lança à sua região e seus problemas. A espontaneidade de que Rachel se louva é construída em vários planos, dificilmente derivada de uma escrita corriqueira, que se deixa conduzir livremente pelo movimento da pena. Há um visível esforço de despretensão que acompanha os escritos da autora cearense e de que se pode acompanhar a evolução ao longo de seus romances, especialmente os da década de 1930, bastante distintos quanto a opções vocabulares, temas, e imagens, embora guardem todos elementos comuns – o principal deles o interesse pela investigação do feminino, das relações de gênero.

Tendo em vista as especificidades do regionalismo na obra de Rachel de Queiroz e seu olhar peculiar no que diz respeito às questões de gênero, o objetivo deste trabalho é atuar numa dupla direção – o estudo do gênero (*gender*) na obra de Rachel de Queiroz e a revisão da classificação simplificadora de seus romances, ditos regionalistas.

A dificuldade inicial foi a de empreender um estudo de gênero na obra de uma autora cuja escrita foi definida, durante muito tempo, como uma “escrita masculina”, única mulher entre os regionalistas nordestinos da geração de 30. O estudo da obra de Rachel foi revelando, no entanto, um sem fim de questões sobrepostas e referidas ao gênero, de um modo ou de outro: o corpo feminino metafórico a significar temas mais amplos e complexos em seus romances; a *secura* do ambiente referida à *secura* do discurso e mesmo do ventre feminino; a ausência de espaços mais alargados para a circulação das mulheres

socialmente; o olhar especial sobre as crianças, quase maternal. Estavam postas aí as questões que organizariam o estudo e definiriam mesmo a sua divisão em capítulos.

A própria abordagem do gênero foi pautada pelas questões a que a tese pretende responder. Era necessário articular as questões biológicas fundantes do ser feminino e do ser masculino aos dados culturais, históricos e sociais que definiram as diferenças marcantes entre os gêneros em nossa sociedade. A opção foi trabalhar dialeticamente os dados biológicos e o condicionamento social e suas relações de poder, trabalhando com a idéia de que as diferenças sexuais são inatas e, simultaneamente, construídas¹. Para tanto, foi fundamental considerar nos romances de Rachel de Queiroz que tanto as diferenças sexuais entre o ser feminino e o masculino vão marcar os caminhos investigativos da autora na representação de homens e mulheres, quanto a condição social dos momentos abrangidos por sua obra vão detectar um funcionamento social específico, mais ou menos opressor das mulheres e homens, conforme o período histórico brasileiro. A diferença entre gêneros deve ser vista assim como correspondência, não como insuficiência. O objetivo não é fazer da escrita feminina uma escrita masculina, ou mesmo estabelecer uma escala de valor entre ambas. Nem a mulher escreve melhor por ser mulher, nem o homem escreve pior ou melhor por ser homem. A distinção está na qualidade de seus escritos. Porém, é inegável que há marcas específicas, bem como perspectivas historicamente construídas que diferenciam de algum modo – mais ou menos contundente – a escrita de homens e mulheres.

Quanto ao regionalismo da geração de 1930, também cabe elaborar uma revisão do lugar ocupado por Rachel de Queiroz. Fugindo dos esquematismos do que Agripino Grieco chamou de “realismo primário”², Rachel trouxe para o romance brasileiro o engajamento na discussão da seca ao mesmo tempo que deu vida a personagens contundentes, com linguagem própria e livres do maniqueísmo e da vontade de denúncia que poderia torná-las meros panfletos, reprodução primária dos dramas alheios, se não do escritor, do narrador. Nesse sentido, o contexto de produção da obra de Rachel de Queiroz encontra-se no que Débora Ferreira denominou “tensão entre forças conservadoras e inovadoras”³. E os

¹ Tal opção é proposta por Leonardo Boff no capítulo 1 de seu livro com Rose Marie Muraro, *Feminino e masculino – uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

² Agripino Grieco. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933, p. 130.

³ Débora Ferreira. *Pilares narrativos*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004, p. 34.

romances da autora cearense também vão transitar a partir de tendências mais contidas e conservadoras até um patamar mais contestador, inovando no tratamento dado às questões referentes ao feminino⁴. Assim, não é mais possível ver em Rachel uma autora meramente regionalista, autora da seca que escrevia como homem. É necessário promover uma revisitação de sua obra a partir de outra perspectiva, de outro instrumental teórico, para recolocá-la no panorama da literatura brasileira. *

Para dar um primeiro passo no cumprimento dessa tarefa, o corpus desta tese foi definido em torno de cinco romances de Rachel de Queiroz: *O quinze*, *João Miguel*, *Caminho de pedras*, *As três Marias* e *Dôra, Doralina*⁵. A idéia foi acompanhar o surgimento da Rachel escritora em 1930 e os caminhos de sua escritura ao longo da década até o que se constitui como seu momento de maioridade autoral, com o romance *As três Marias*, de 1939. O estilo maduro aí revelado se repete em *Dôra, Doralina*, reafirmando a excelência que os romances da autora haviam alcançado então. O caminho escolhido para trabalhar os romances pode ser chamado de construção em espiral. Semelhante ao processo de desvendamento do inconsciente, o trabalho atua por ressonâncias, retomando imagens, marcas de escrita e questões que atravessam os romances e fornecem alguns parâmetros de estudo da obra de Rachel de Queiroz. Assim, há capítulos que se dedicam a romances específicos, enquanto outros amarram questões recorrentes ou sugerem outra perspectiva, complementar, a respeito de um romance a ser ou já analisado.

Em linhas gerais, o primeiro capítulo realiza um balanço da fortuna crítica de Rachel de Queiroz, discutindo alguns pontos dos estudos de gênero e situando os romances da autora em seu contexto de recepção. Os quatro romances da década de 1930, *O quinze*, *João Miguel*, *Caminho de pedras* e *As três Marias*, focam-se em questões determinantes do período: a seca nordestina, a questão prisional, a atuação política e a investigação psicológica. O capítulo aponta, no entanto, que, embora Rachel tenha trabalhado com questões tão díspares, apesar de complementares, seus críticos esforçaram-se por ver nela a

⁴ Ao longo da tese e especialmente nos capítulos 3 e 4, será abordada a idéia de que a obra de Rachel de Queiroz foi precursora no tratamento de questões do feminino a que autoras da década seguinte, como Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, deram maior destaque.

⁵ Dois romances de Rachel de Queiroz foram propositadamente descartados do corpus do trabalho: *O galo de ouro*, por ter sido publicado primeiramente como folhetim e, escrito sob encomenda, apresentar características muito distintas das que os romances de Rachel usualmente apresentam, e o *Memorial de Maria Moura*, por ser um romance escrito após a fase de amadurecimento da autora, quando outras questões a interessavam, as marcas de sua escrita já estavam consolidadas e era possível experimentar uma aproximação mais épica e mesmo mercadológica com o romance histórico.

autora da seca e pouco mais que isso. A proposta, então, é lançar um novo olhar aos romances da autora, ampliando a investigação para além do romance da seca de 1915.

O segundo capítulo indica os caminhos para esse novo olhar sobre os romances de Rachel, sugerindo uma inversão entre o que normalmente é visto como negativo nos romances do feminino, investigando-os a partir de suas possibilidades discursivas. A idéia é voltar um olhar de viés sobre questões notadamente negativas e que, nos romances de Rachel de Queiroz, dizem respeito ao feminino e podem apontar para uma positividade: as metáforas do seco, a orfandade e as perdas referidas ao corpo das mulheres, a busca por uma satisfação raramente alcançada, a repetição do olhar a partir de um horizonte curto.

No capítulo três, partindo desse olhar enviesado, foram estudadas as relações entre mulher e corpo em dois romances de Rachel – *O quinze* e *Caminho de pedras* – apontando a opção de Rachel de Queiroz em confluir para o corpo das mulheres o sentimento do trágico que acompanha esses dois romances. A inserção social feminina, bem como as relações entre maternidade, feminino e espaço social são analisadas aí como metáforas das possibilidades de inclusão de mulheres na década de 1930.

O foco do quarto capítulo está no romance *As três Marias* e em sua construção como um bildungsroman feminino, experiência falida. O capítulo se articula a partir das aproximações entre a escrita de Rachel de Queiroz e a marca da escrita machadiana, que Mário de Andrade⁶ apontou como característica de seu estilo, para dedicar-se depois às marcas de romantismo com as quais a autora se digladiava num processo quase que paródico.

O quinto capítulo é dedicado ao estudo do romance *Dôra, Doralina* e vai trabalhar com as questões do espaço social feminino. Aí, é possível notar uma diferença marcante entre a inserção social que as personagens de Rachel buscam, quase sempre barrada por questões de classe e/ou gênero, e a possibilidade de aderência momentânea, esta sim, viável. Circulando à margem, as mulheres descobrem uma parcela do mundo fora dos limites do lar, mas não chegam a cavar nele um lugar para si. A questão da memória e do discurso interdito e/ou dito nas entrelinhas também ganha relevo e é analisada em suas possibilidades metafóricas e críticas.

⁶ Mário de Andrade. “As três Marias”, in: *O empalhador de passarinhos*. 3ª edição, São Paulo: Martins/Brasília, INL, 1972.

Por fim, o sexto capítulo é dedicado ao romance *João Miguel* e cumpre uma função bastante específica no corpo da tese: é responsável por possibilitar uma leitura de gênero que não se prenda apenas às personagens femininas ou à representação das mesmas por uma autora, mulher. Se a análise de gênero pode, ou mesmo deve, realizar-se a partir de uma perspectiva relacional, que prevê o contraste constante entre as possibilidades expressivas de autores homens e mulheres, bem como sua capacidade de elaboração e trabalho com questões do feminino e do masculino, é fundamental aqui efetivar a análise do romance de 1932 com base nesses parâmetros. O capítulo retoma a tradição dos romances de relato de vivência prisional para analisar as especificidades do trabalho com o masculino que Rachel de Queiroz efetiva nesse que é seu único romance a contar exclusivamente com um protagonista homem⁷.

Desse modo, após a análise do corpus selecionado a partir das questões julgadas relevantes e, depois de lançar sobre elas um olhar enviesado e comprometido com uma análise de gênero, a obra de Rachel de Queiroz será retomada, propondo-se para sua leitura novos parâmetros interpretativos que pretendem ampliar a compreensão da autora e, em alguma parcela, também da escrita feminina no Brasil.

A obra de Rachel de Queiroz, regionalista e moderna, pessimista e indicadora de transformações, conservadora e contestadora, revela uma autora capaz de lidar sutilmente com contra-sensos marcantes da sociedade brasileira, mas que, muitas vezes, são negados ou evitados, por temor dos desafios que eles certamente impõem. Trabalhar com os romances de Rachel significa, ao mesmo tempo, dar-se conta desses contra-sensos e analisar suas conseqüências, em especial as literárias e, apenas por essa última possibilidade, que pode desvendar outras tantas, a autora já faz por merecer um empenho de leitura e de desvendamento de seus romances secos, agrestes e reveladores.

⁷ Em *O quinze* e *Caminho de pedras* também há protagonistas masculinos, mas eles dividem a cena com mulheres tão ou mais determinantes que eles na trama, ao contrário do que ocorre em *João Miguel*.

Capítulo 1 – Os caminhos da escritura agreste

“Sou uma crítica muito severa do que escrevo. Não tenho mesmo o menor entusiasmo por aquilo que ponho no papel.”

(Rachel de Queiroz, *Cadernos de literatura brasileira*, p. 25)

A agreste Rachel

Há duas questões que podem abrir qualquer estudo de gênero sobre Rachel de Queiroz: quais as características que constituem a chamada *escrita feminina* em Rachel e em que momento sua obra pode ser considerada literatura possuidora de marca própria, escrita distinguida.

A proposta carrega consigo algumas incertezas: haverá realmente uma escrita feminina facilmente identificável e, mais do que isso, detentora de características uniformes a ponto de serem localizadas em autoras distintas como marca de sua escrita? Ou seja, há uma marca “universal” que mulheres impingem a seus textos? Se há, esta é também uma característica da obra de Rachel de Queiroz, muitas vezes tachada de “escrita viril”? Assim, faz-se necessário um diálogo entre o estudo mais geral do gênero como determinante da escrita e o estudo mais específico do gênero na literatura de Rachel de Queiroz.

Para tanto, é fundamental efetivar uma leitura da escrita de Rachel que coordene a crítica sócio-histórica e o estudo de gênero. Num panorama mais abrangente, entender adequadamente a obra de Rachel de Queiroz é entender como a construção e a inserção das personagens femininas em seus textos, bem como sua escrita particular, colaboram na criação de um registro do feminino em situações e épocas diferenciadas da nossa história.

Reconhecida como a "primeira-dama" da literatura brasileira, Rachel passou por momentos distintos em sua trajetória. Em 1930, com *O quinze*, surgiu como garota prodígio. Depois de pertencer aos quadros do PCB, e mesmo ajudar a fundá-lo no Ceará, rompeu com o partido após breve período, devido à censura que este impunha a *João Miguel*, tentando traçar um caminho à sua escrita que a autora se negava a aceitar como pré-destinado.

O romance seguinte, *Caminho de pedras*, marca a emancipação de Rachel, na medida em que ousa criticar certos procedimentos do partido, mas ao mesmo tempo retrata de modo sensível as lutas de Noemi que, apesar de todas as dificuldades, segue resistindo, atuando, acreditando em transformações sociais - ainda que a Noemi do início do livro apresente sonhos e mesmo crenças que se desgastam no final. A realidade se impõe, mas não a vence. Símbolos disso são a perda do filho e a segunda gravidez: perde-se um tanto

da ilusão, mas não se deixa de perseguir a utopia de uma vida nova, mais justa.

O caminho que Rachel traça para sua obra é diferente do que o que o Partido pretendia, o romance proletário. Suas obras seguintes denunciam uma investigação dos temas relativos ao romance e à mulher, mas sem deixar de lado as questões sociais, cujas relações se mantiveram entre suas principais preocupações.

Primeira mulher a pertencer aos quadros da Academia Brasileira de Letras, Rachel teve papel fundamental ao desbravar profissões e fronteiras consideradas masculinas. Atuou em jornais, principalmente como cronista, marca que Vilma Arêas julga impregnar sua obra.

"Nos anos 30 a crônica se definiu como forma propriamente brasileira e moderna, pois que unia tradição e prosa modernista no fio da oralidade. Nada mais próximo do projeto de Rachel de Queiroz e mais iluminador das particularidades de sua escrita. Os retratos bem-acabados, esculpidos em terra-cota, flashes momentâneos alternando-se com certa fala preguiçosa (...), formas diretas que não recusam a argumentação e a crítica, ao lado de relatos caprichosos, reminiscências junto à observação seca dos fatos. Os críticos muitas vezes se desnortearam com a alternância dos recortes nítidos, xilogravados *versus* o zig-zag da composição."¹

O ritmo da crônica e também o olhar da cronista, sempre em busca do novo, do diferenciado em meio ao cotidiano informe, trazem à escrita de Rachel o gosto pelo miúdo, pelo acontecimento mínimo, pelo romance que busca o ritmo do folhetim, mesclando ação e muito diálogo à trama propriamente dita.

Figura polêmica, orgulhava-se de que tivesse sido em sua casa que as primeiras articulações em torno do golpe de 1964 se houvessem dado. No entanto, afastou-se do regime ditatorial após o decreto do AI-5. Tantas atitudes díspares, aparentemente retrógradas e progressistas quase que ao mesmo tempo, por vezes incompreensíveis, forjaram um lugar de esquecimento para Rachel, dentre as autoras a que a crítica dedica seus estudos. O engajamento ideológico da autora, que se insinuava com *O quinze*, não parece se manter em suas obras seguintes e acaba por frustrar grande parte da crítica. Aliás, *O quinze* é considerado por muitos como o romance verdadeiramente inaugural do chamado romance regional nordestino. Para esses, *A bagaceira*, de 1928, instaura um

¹ Vilma Arêas. "Rachel: o ouro e a prata da casa". In: *Cadernos de Literatura - Rachel de Queiroz*. Instituto Moreira Salles, nº 4, setembro de 1997, pp. 96-7.

marco zero de oposição a uma certa tendência literária do Sul, mas é *O quinze* que traz o talento, diferencia-se realmente como romance, livro de mulher que causou assombro na época.²

Depois do impacto causado por *O quinze* e da intensa discussão em torno do mesmo, a mulher Rachel toma rumos inesperados, constrói sua história de autora e sua visão política de modo particular, o que a afasta da crítica que ansiava por um movimento uniforme da literatura no período, que apresentasse um casamento entre posturas ideológicas pessoais e obra literária.

O maior engajamento de Rachel foi, no entanto, contra o Estado Novo, que a perseguiu chegando a queimar seus livros em praça pública, em Salvador. Rachel vê, assim, o seu apoio ao golpe de 64 como uma reação ao que nomeava como os resquícios do estadonovismo no governo de João Goulart. Nunca deixou, porém, de manter uma atitude de revolta contra as desigualdades sociais, definindo-se da seguinte maneira:

"O que eu sou, o que eu acho que sou e que sempre fui, é uma espécie de anarcóide-romântica. No fundo eu não gosto de nenhuma disciplina política, as soluções encontradas nunca me satisfazem, e só aceito por uma questão de pragmatismo esse ou aquele governo. Aliás, tenho aceito muito pouco. Em suma, sou anarcóide-romântica."³

Embora Rachel de Queiroz não se vincule diretamente ao chamado movimento feminista, destina grande parte de sua obra a discutir questões do universo feminino, centrando nas mulheres quase todos os seus romances, inclusive dando a eles o nome de suas heroínas como título: *As três Marias*, *Dôra*, *Doralina*, *Memorial de Maria Moura*. E se *O quinze* tem como título a seca de 1915, personagem fundamental desse romance, é Conceição quem guia o leitor trama a fora, funcionando como uma espécie de alterego da escritora, assim como em *Caminho de pedras* o romance se inicia com o foco em Roberto, mas pouco a pouco cede espaço a Noemi, verdadeira personagem central do livro.

Rachel de Queiroz não foi apenas uma desbravadora dos ditos espaços masculinos de intelectualidade. Cearense, nordestina, Rachel de Queiroz não se furtou à temática que seu meio impunha. Radicada no Rio de Janeiro desde 1939, Rachel nunca abandonou as

² Conferir observações de Wilson Martins às páginas 88 e 89; *Cadernos de Literatura Brasileira – Rachel de Queiroz*, op. cit.

³ Entrevista a Ary Quintella citada por Wilson Martins, op. Cit., p. 79.

reminiscências que pareceram acompanhá-la e impregnar sua obra com um tom que fugia do sentimentalismo ao mesmo tempo em que valorizava a memória. Sua obra seguiu aliando mulheres às condições arredias do meio em que viviam, fosse ele urbano ou agreste. A natureza, em seus romances, parece manter uma relação hostil com as mulheres, que tentam buscar um lugar e uma colocação que lhes garanta a sobrevivência num mundo masculino. Personagens fortes, muitas delas impregnadas por um certo tom autobiográfico. É como se em cada personagem houvesse um pouco de Rachel, da Rachel sertaneja, do convívio com a terra, com a seca e com as desigualdades sociais e de gênero.

Humanizadas e humanizadoras, as personagens de Rachel constroem seu caminho com a desenvoltura contraditória que a autora demonstrou em sua própria escrita e história de vida.

Escritura solitária

Autora de uma vasta obra que inclui sete romances, duas peças teatrais e um sem número de crônicas, Rachel é o mais das vezes tratada pela crítica como a autora de um único romance: *O quinze*, de 1930.

O quinze, juntamente com *A bagaceira*, alarga o ciclo nordestino, que passa a interferir na ficção brasileira contemporânea, como aponta Adonias Filho⁴. Mas, diferentemente de *A bagaceira*, *O quinze* não apresenta o tom naturalista, a descrição pesada e o ritmo um tanto lento do romance de José Américo de Almeida. Algumas imagens, no entanto, são comuns em ambos. É o caso do corpo feminino explorado durante a seca, a representação do trágico da seca através de crianças e mulheres – vide a protagonista do romance de 1928, *Soledade*, e *Mocinha*, personagem secundária mas significativa em *O quinze*. Mas a trama freudiana e certo tom elevado de *A bagaceira*, que de algum modo empanam o trágico, desaparecem no romance de Rachel de Queiroz, que terá como protagonista a seca e a vivência da seca por suas personagens.

Há uma estreita concordância entre os que escreveram sobre *O quinze*: é um marco na literatura brasileira. As justificativas são várias e atendem a abordagens distintas. Muitos deles, inclusive, como é o caso de Adonias Filho e Adolfo Casais Monteiro, detiveram-se

⁴ Adonias Filho, “O romance *O quinze*”, in: *O quinze*. 24ª edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

quase que absolutamente nesse romance de estréia de Rachel, algo não muito comum nos estudos literários.

Se é certo que a surpresa causada com a publicação de *O quinze*, livro de mulher sobre a seca nordestina, levou muitos estudiosos a se voltarem a ele e tentarem desvendar os “mistérios” que, no dizer de Adolfo Casais Monteiro⁵, cercam esse romance, a crítica não parece ter se sentido tentada a investigar mais profundamente os caminhos que a escrita de Rachel vai desenhando ao longo de sua extensa produção literária. O fascínio ainda reside sobre sua estréia. Na recepção ao romance de Rachel de Queiroz, Agripino Grieco afirma que “a narradora surpreende-nos, não pela novidade que inventa, mas pela novidade que tira da velharia (...)”⁶ Três páginas antes, o crítico se referira ironicamente à escritora Abel Juruá, que, segundo ele, “às vezes não é uma escritora mas uma glândula lacrimal.”⁷ Assim, a capacidade que Rachel de Queiroz apresenta para escapar do que se poderia nomear como “as fraquezas de seu sexo” dá alento à sua prosa, capaz, apesar disso, de retratar momentos pungentes relacionados ao drama da seca, como a exploração de crianças. Dos elogios feitos, a maior parte deriva da capacidade da autora em não se render à lacrimosidade típica do sexo feminino, e Grieco introduz o questionamento sobre o estatuto de *O quinze*:

“Ignoro se *O quinze* da senhorinha Rachel de Queiroz, trabalho onde não há trama complexa de ação, é um romance, e ignoro até se chega a ser um livro. Sei, todavia, que essa narração de duzentas páginas não compactas, com freqüentes zonas de repouso, foi feita para ser lida em horas. Bom trabalho, sem dúvida, porque quase não é literatura, porque a autora, avessa a armar tempestades no tinteiro, conduziu, talvez sem pretendê-lo, uma ofensiva contra os lugares comuns da seca e do dramático cearense (...)”⁸

Se não é possível delegar a *O quinze* o estatuto de romance, num primeiro momento, e isso pode ser visto de certo modo como uma crítica ao “livro”, o fato de a escrita trazer novo fôlego ao tema do flagelo da seca e apresentar uma autora que não se rende ao sentimentalismo, “desafetada”, faz da obra um marco na literatura regional brasileira. Para dizer com Luís Bueno, *O quinze*, nesse sentido, “chama de fato atenção por

⁵ Adolfo Casais Monteiro, “Rachel de Queiroz”, in: *O romance (teoria e crítica)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964.

⁶ Agripino Grieco, op. cit., p. 164.

⁷ Agripino Grieco, idem, p. 161.

⁸ Idem ibidem, p. 163.

sua ligação com o romance naturalista da seca, ao mesmo tempo em que dele se afasta.”⁹ Esse lugar de inovação dentro da tradição, que inaugura uma nova tradição, foi estabelecido quase que de pronto, já que o livro teve uma recepção praticamente unânime, ainda que sob ressalvas de alguns críticos, como o próprio Agripino Grieco.

Adolfo Casais Monteiro e Adonias Filho vêem ambos uma importância fundamental n*O quinze*, mas com perspectivas de valor diverso. Adonias Filho vê em *O quinze* o núcleo de onde Rachel partirá para a auscultação da vida na variação dos gêneros – romance, crônica e teatro. A obra de Rachel, ao invés de distanciar-se, reprojeta-se em *O quinze*:

“A ficção posterior, essa novelística e esse teatro de Rachel de Queiroz encontram em *O quinze* uma das principais referências críticas. Nele, o romance de estréia, pôs a romancista a sua identidade. As constantes literárias – com linhas decisivas na linguagem direta, no episódio curto, na personalidade da personagem, na descrição enxuta – não se alterariam apesar do vigor no artesanato e na construção. Os grandes recursos, responsáveis pela continuidade da atmosfera ficcional em todo os romances e todas as peças, têm aí sua origem. E não será por outro motivo que, na leitura crítica da obra, sempre se volta ao romance *O quinze*.”¹⁰

O texto todo de Adonias Filho é tanto uma exaltação desse primeiro romance de Rachel – romance de significação histórica, que traz contribuição estilística, temática e técnica ao ciclo nordestino – quanto um esforço de estabelecimento desse romance como uma condensação de tudo o que Rachel escreveu depois. Toda a ficção posterior da autora é vista como atrelada a *O quinze*, é ele o “núcleo de onde partirá”, nele “reprojeta-se a obra posterior”, permanece como “base de encontro”, os romances de Rachel se agrupam como um “bloco ficcional”¹¹.

Adonias Filho justifica, assim, que a crítica, ele inclusive, volte-se com frequência a esse primeiro romance no estudo da obra de Rachel de Queiroz. Mesmo reconhecendo que *As três Marias* se distancia dos outros romances, através do interesse social da obra, afirma ser possível vinculá-lo aos demais. A valoração positiva que *O quinze* recebe se estende aos demais romances de Rachel e criaria entre eles uma linha evolutiva que segue analisando as

⁹ Luís Bueno, “Os três tempos do romance de 30”. *Teresa* nº 3, Revista de Literatura Brasileira, São Paulo: EDUSP/Editora 34, 2002.

¹⁰ Adonias Filho, op. cit., p. XV.

¹¹ Os romances com que o autor trabalha são *O quinze*, *João Miguel*, *Caminho de pedras* e *As três Marias*.

mazelas sociais através das constantes literárias que a autora elegeu. *O quinze* é visto assim como a semente e ao mesmo tempo como a concretização mais bem acabada desse projeto literário. A incorporação do espaço urbano e dos dramas femininos reprojeta sobre *O quinze* o estilo de Rachel de Queiroz e reafirmam-no como referência crítica.

Tomado também como referência crítica por Adolfo Casais Monteiro, *O quinze* é visto por ele como o romance de Rachel que une de modo mais profícuo “os fios da necessidade e da liberdade, do motivo e da capacidade”¹² para fazê-los convergir de modo eficiente na obra de arte. O crítico afirma que os romances posteriores são devedores dessa estrutura bem arquitetada. Seus demais escritos, ou surpreendem por não seguirem as coordenadas de *O quinze* e criarem algo distinto, novo, ou desapontam, não fazendo jus ao status que possui:

“É inegável que os dois romances seguintes de Rachel de Queiroz, que com aquele [*O quinze*] formam os *Três Romances* agora reunidos, estão longe de se lhe poderem comparar. Outra lição para nós, críticos: porque onde devíamos esperar as vantagens do amadurecimento, os ganhos da experiência literária adquirida, vemos pelo contrário instalar-se o desequilíbrio, a magnífica arquitetura dar lugar a um tatear de principiante.”¹³

Se em *O quinze* Conceição era responsável por costurar os dois planos do romance, evitando o perigo do romance social, o crítico insinua que os romances seguintes não se arquitetaram tão bem a ponto de superar o perigo apontado. Nessa linha descontínua, Adolfo Casais Monteiro não crê que Rachel de Queiroz tenha criado um estilo, permitindo ler nas entrelinhas seu juízo crítico: é autora de uma obra só: *O quinze*¹⁴. Partilhando da idéia de que *O quinze* é a grande, e quase única, obra de Rachel de Queiroz, os críticos chegam a conclusões distintas: Adonias Filho valoriza os demais romances de Rachel por se remeterem ao primeiro, enquanto Adolfo Casais Monteiro vê esterilidade na criação de um estilo por parte da autora, visto que apenas *O quinze* possuiria uma estrutura bem arquitetada. Ambos os críticos lêem a obra de Rachel por um parâmetro único: seu romance inicial.

¹² Adolfo Casais Monteiro, op. cit. p. 223.

¹³ Idem, p. 224.

¹⁴ Pensamento que se confirma em sua análise de *As três Marias*, na qual afirma que o romance deixou de trabalhar com o plano de Isaac, que reclamou ao final mais espaço no romance de Rachel de Queiroz.

O parâmetro crítico que Adolfo Casais Monteiro e Adonias Filhos fornecem pode ser formulado como uma indagação: terá Rachel escrito algo mais do que *O quinze* ou tudo que a autora escreveu retoma de modo mais ou menos interessante os temas que sutilmente disseminou em seu primeiro romance?

Interessante é notar também que esse romance de referência não foi visto por todos os críticos como um bom romance. Augusto Frederico Schmidt, embora faça elogios importantes ao livro, afirma que “Não será uma obra perfeita. Faltará ao *O quinze* alguma coisa mais para que se o possa chamar precisamente de romance (...)”¹⁵, no que se aproxima da afirmação de Agripino Grieco antes citada.

Tristão de Athayde se decepciona ao reler *O quinze*, que vê então como romance “mediocre, quase de colegial”¹⁶. O crítico identifica altos e baixos nos primeiros romances de Rachel de Queiroz: se *O quinze* relido decepciona, mas “mantém o mérito representativo da época em que foi publicado”, *Caminho de pedras* revela-se inferior a este e uma descida em relação a *João Miguel*, que o crítico considera a afirmação de Rachel como escritora¹⁷. No entanto, Tristão de Athayde é capaz de identificar um estilo em Rachel de Queiroz – produto da dupla e constante comunicação entre a realidade e a ficção na obra da autora.

Ponto fulcral ora valorado ora tratado como falha é a idéia de que *O quinze* mais dissemina temas do que os desenvolve. Como aponta Antonio Arnoni Prado:

“ (...) talvez a grandeza do *Quinze* venha dos núcleos temáticos que ele anuncia, mas não realiza. Afinal, vários de seus temas e cenas, tomados no traçado literário de seu contorno, foram depois recheados por Graciliano Ramos de uma real notação de conflito, entre eles o episódio do soldado amarelo no *Vidas Secas*, que lembra em muitos aspectos a bela cena descrita por Rachel de Queiroz da discussão de Chico Bento com o preposto que lhe negava as passagens para Quixadá, onde o vaqueiro esperava abrigar a família esfomeada: - Desgraçado! quando acaba, andam espalhando que o governo ajuda os pobres...Não ajuda nem a morrer!”¹⁸

¹⁵ Augusto Frederico Schmidt, “Uma revelação – *O quinze*”, in: *O quinze*, 15ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

¹⁶ Tristão de Athayde, “Rachel”, in: *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

¹⁷ Interessante registrar que, embora o artigo seja de 1958, Tristão de Athayde não aborda *As três Marias*, de 1939.

¹⁸ Antonio Arnoni Prado, “*O quinze* revelou a ficção regionalista”, in: O Estado de S. Paulo, 12/11/2000.

O olhar de Arnoni Prado vê como ganho o fato de *O quinze* liberar a subjetividade das personagens do contexto social, mas ela não se realiza, em sua opinião, inteiramente, ideologicamente definida, pois se revela numa “espécie de figuração reminescente de quem vê a vida com a segurança dos que nada têm a temer.”¹⁹ Há um vazio de construção nas personagens de *O quinze*, que não revelam uma consciência como a das personagens de Graciliano Ramos, por exemplo²⁰. O romance que Adonias Filho viu como a origem de todos os outros de Rachel de Queiroz, pode ser recolocado em sua posição única, mas agora por não desenvolver estruturas e temáticas que esboça, indicia. Em oposição a essa idéia, Benjamin Abdala Júnior vislumbra em *O quinze* “formas utópicas e ideológicas que motivam a sua construção.”²¹ Os sujeitos são motivados pela esperança, por um princípio de juventude. O sonho diurno de Conceição seria uma manifestação do desejo e da potencialidade da nova situação da mulher brasileira, que já começava a se esboçar.

Se há certo exagero nas palavras de Benjamin Abdala, pois uma parcela grande de frustração permanece ressoando ao final do romance, há realmente uma antecipação de confrontos e quebras que as mulheres imporiam ao dito “papel feminino”. A questão ideológica, assim, pode ser localizada na construção da personagem feminina ainda não absolutamente consciente, em formação, daí a sensação de Arnoni Prado, de não-desenvolvimento, de falta. A falta pode ser encarada como a possibilidade expressiva daquele momento.

Estando ou não devidamente desenvolvidos, é consenso entre a crítica a importância de esses temas terem sido disseminados ali, naquela época, num romance de 1930, romance de mulher e de mulher nova. Romance que desvenda o interesse social que acompanharia a obra de Rachel de Queiroz de modo mais ou menos explícito e que Antonio Candido aponta como uma preocupação presente nos quatro primeiros romances de Rachel, ao lado do apoio na análise psicológica²².

Candido divide os quatro primeiros romances de Rachel de Queiroz em dois grupos: os dois primeiros apresentariam uma nova tomada de posição na temática do romance

¹⁹ Antonio Arnoni Prado, op. cit.

²⁰ O autor cita a Madalena de *São Bernardo* como exemplo de uma consciência intransigente frente à prepotência de Paulo Honório.

²¹ Benjamin Abdala Júnior, “Utopia e ideologia em *O quinze*, de Rachel de Queiroz”. Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura. Natal – RN, 1995, p. 74.

²² Antonio Candido e José Aderaldo Castelo, “Rachel de Queiroz”, in: *Presença da literatura brasileira – Modernismo*. 9ª edição, São Paulo, Difel, 1983.

nordestino. Nos dois seguintes, se mostra a agitação política do período, e problemas de emancipação feminina, no plano amoroso e social. Levada a cabo grosso modo pela temática e pela inquirição psicológica, a divisão pode ser desfeita e recomposta: o primeiro e o quarto romances têm a mulher no centro de suas preocupações; o segundo e o terceiro abordam problemas sociais, a prisão, a luta clandestina. Muitos podem ser os agrupamentos a partir da proposta de investigação e aparentemente o olhar que se voltou a *O quinze* e o tomou parcialmente, como romance apenas nordestino – da seca, do coronelismo e dos impulsos passionais – deixou de lado seus aspectos miúdos de composição, como o foco na mulher Conceição, nas suas atribulações de espírito, que extrapolam o universo da seca.

A primeira avaliação de *O quinze*, como um romance da seca inserido numa tradição e novo marco dela, permanece como parâmetro²³. Nessa utilização peculiar do parâmetro único, *As três Marias* obteve críticas dissonantes. Enquanto Adonias Filho vê nesse romance de 1939 um distanciamento em relação aos outros romances da autora na inquirição psicológica, mas uma continuidade na preocupação social, sustentando a idéia de *O quinze* ser a base de escritura de Rachel de Queiroz; Mário de Andrade vê n*As três Marias* uma guinada surpreendente da autora em relação ao seu romance de estréia²⁴. O estilo permaneceria, mas haveria um desencanto e um ar machadiano em *As três Marias* inexistentes antes. Adolfo Casais Monteiro, por sua vez, não se agradou de *As três Marias*, enxergando nele uma evocação do essencial no romance sem desenvolvê-lo na estrutura ausente, por exemplo, da relação entre Guta e Isaac.

Enquanto Adonias Filho e Mário de Andrade avaliam positivamente *As três Marias*, embora por perspectivas distintas, Casais Monteiro o vê como produção menor. Todos os três têm em comum a utilização de *O quinze* como parâmetro crítico.

Certamente *O quinze* fez história. Pôs em cena personagens de origem e classes diferentes sob o impacto trágico da seca, apresentou uma personagem, Conceição, que guiou os leitores sutilmente rumo aos dramas e aflições da mulher, mas seria redutor considerar que toda a obra posterior de Rachel de Queiroz está diretamente relacionada ao

²³ Importante referir aqui a observação do crítico cearense Joaquim Alves, tecida em 1949, sobre o romance do Ceará, que ele acredita ter se desenvolvido entre dois temas: a seca e o cangaceirismo, o que teria servido para expor os cearenses a uma situação ridícula no sul, onde são conhecidos pela falta d'água e pelos feitos do cangaço. Até o crítico da terra enxerga n*O quinze* apenas o retrato da seca e, ainda assim, de modo a manchar a visão do estado cearense no sul do Brasil. Joaquim Alves, "Não há estrelas no céu", in: *Autores cearenses*, Fortaleza: UFC, 1997.

²⁴ Mário de Andrade, "*As três Marias*", in: *O empalhador de passarinhos*, op. cit.

seu primeiro romance, embora muitos dos aspectos que desenvolverá adiante já estejam ali semeados. Conceição, por exemplo, se localiza numa geração que se configura intermediária entre a mulher que tinha como destino o casamento, que aceitava - como a avó a aconselha - as escapadas conjugais, que se destinava ao espaço doméstico. Leitora de obras feministas, revolucionárias, Conceição se distancia desse papel proposto, mas se angustia com suas escolhas, procura ainda seu lugar no mundo e prenuncia outras protagonistas, mais ou menos ousadas, que Rachel irá utilizar para focar o feminino. Para Conceição, não ser mãe incomoda, não ter um companheiro também, reconhecer os limites de suas escolhas leva tempo. A adoção é um consolo. É com essa obra atravessada por questões que remetem ao feminino que Rachel de Queiroz vai colocar de vez no cenário brasileiros a autoria feminina.

Complementarmente à questão de *O quinze* aparecer como um parâmetro quase que único de análise da obra de Rachel, outro dado se anuncia como importante no estudo da autora: Rachel escreve, principalmente em seus três primeiros romances, como homem ou como mulher?

A recepção e a categorização de uma obra como “feminina” ou “masculina” estaria ligada, segundo Pierre Bordieu, ao olhar masculino:

“(...) O mundo social funciona (...) como um mercado de bens simbólicos dominado pela visão masculina: ser, quando se trata de mulheres, é (...) ser percebido, e percebido pelo olhar masculino, ou por um olhar marcado pelas categorias masculinas – as que entram em ação, mesmo sem se conseguir enunciá-las explicitamente, quando se elogia uma obra de mulher por ser “feminina”, ou, ao contrário, “não ser em absoluto feminina”.²⁵

O quinze foi recebido como “obra viril” por se diferenciar de um certo estereótipo de escrita feminina que se tinha em 1930. O romance foi percebido pelo olhar masculino da crítica como negação ao sentimentalismo excessivo, à literatura lacrimosa. Se escapava às armadilhas da “escrita feminina”, associava-se à “escrita masculina”. Não havia ainda espaço para uma nova ou diversa escrita feminina, a crítica se polarizava na questão do gênero.

²⁵ Pierre Bordieu, *A dominação masculina*. 3ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 118.

Augusto Frederico Schmidt, como forma de elogio ao primeiro romance de Rachel, escreve que “não há no livro de D. Rachel de Queiroz nada que lembre, nem de longe, o pernóstico, a futilidade, a falsidade da nossa literatura feminina. É o livro de uma criatura simples, grave e forte, para quem a vida existe”.²⁶ Mais adiante, o autor acrescenta que “dentro de nossa limitadíssima produção feminina, não me lembro de nada que seja revelador de tanta possibilidade como esse romance escrito por uma mocinha”.²⁷ Trata-se de uma autora e também de uma jovem, os dois fatos surpreendem em alguma medida ao crítico. No entanto, o que o crítico parece desejar apontar é que o romance está livre de marcas sentimentais femininas, que *O quinze* trabalha de modo mínimo com os abusos que o tema da seca e uma escrita feminina poderiam causar à estrutura do romance. A marca de *O quinze* é a sobriedade²⁸. Marca essa que Agripino Grieco também apontara como fundamental para a valoração positiva de *O quinze*, apesar de questionar o seu estatuto de romance.

O interessante é que o vício da crítica inviabilizava que se enxergasse já em *O quinze* o viés autenticamente feminino de sua escrita, vendo em Rachel a mulher que escrevia como homem, talvez para se resguardar da presença algo incômoda daquela cearense em meio ao romance regional que despontava então. Mas está ali a mulher que escreve como mulher ao retratar a solidão e o sem-lugar de Conceição, órfã criada pela avó, a buscar em suas leituras colocação e companhia. Em seguida seu foco segue para Mãe Nácia, paralisada diante do horror da seca, a criar em suas mãos o crochê como a combater o desamparo e a morte. É também feminino o olhar que descreve a morte por envenenamento de Josias, filho do retirante Chico Bento. A lenta agonia é descrita com sobriedade, acompanhada pelo choro constante e contido da mãe. Josias morre, outro filho se perde, o sertão da seca separa, mata, desumaniza a todos, reduzidos a quase fantasmas ao chegar ao campo de concentração. O olhar feminino que nos põe em contato com esses dramas não é o estereotipado, das mulheres sentimentalóides, é o da mulher agreste que

²⁶ Augusto Frederico Schmidt, op. cit. p. 7.

²⁷ Idem, p. 9.

²⁸ Para se fazer justiça ao crítico é preciso ressaltar que as obras de mulheres publicadas à época, 1930, eram poucas e não haviam sido lidas por uma crítica que revelasse um viés interpretativo capaz de investigar os caminhos da escrita feminina e os seus sentidos, como a crítica de gênero se dedicou a fazer, a partir da década de 1960.

avança sobre a seca, contra a seca, capaz de senti-la em seu corpo na forma da não-maternidade, da perda do filho, da esterilidade.

Olívio Montenegro também aponta Rachel de Queiroz como uma exceção ao sentimentalismo de nossas autoras, ao analisar *Caminho de pedras*²⁹. Espanta-se por uma mulher levar a cabo a difícil tarefa de escrever literatura engajada sem ser panfletária. Para ele, Rachel escreve como homem ao trazer a luta social para seus romances. A ação, a luta, o engajamento aparecem ao crítico como atividades masculinas e, ao serem abordadas por Rachel, tingiriam de virilidade sua escrita. O panorama que já então se anunciava, com as mulheres integrando-se de modo diverso na cultura e na sociedade, ainda escapava aos críticos, assim como algumas das passagens que Montenegro mesmo caracterizaria como “femininas” nos escritos de Rachel se houvesse lançado um segundo olhar a elas.

Olívio Montenegro viu em Rachel o traço de uma personalidade viril, em nenhum momento deixando trair o “sentimentalismo de seu sexo”, capaz de ver o drama em sua nudez. Como aponta Nádia Gotlib, em *Caminho de pedras* Rachel de Queiroz demonstrou, ao contrário, uma “capacidade de perceber nuances de um comportamento feminino apaixonado que se vê abandonar às suas forças (...) foi justamente esse fato que a crítica não reconheceu ao elogiar seus valores de escritora³⁰”. Havia uma linha tênue no romance a separar a contenção necessária de uma explosão de sentimento, marcadamente feminino, que críticos como Olívio Montenegro denegaram na obra.

Nesse romance de “gente magra, (...) fome, trabalho excessivo, perseguições, cadeia, injustiça (...)”, como bem definiu Graciliano Ramos³¹, Olívio Montenegro foi capaz de mapear questões importantes. Sua análise do casal central, despindo-os de toda a expectativa romântica típica das histórias de amor é precisa, bem como o garimpo da poesia na escrita de Rachel, construída nas cenas e não no ritmo frasal, nas frases de efeito. Mas ao aliar características da escrita de Rachel ao seu sexo - escrita despojada, direta, sem espaço para sentimentalismos -, o autor incorre em dois erros, pelo menos. O primeiro deles é excluir a escrita de Rachel da escrita feminina por atribuir a esta um tom menor, uma qualidade inferior; elogia na escrita de uma mulher o que seria a escrita de um homem. O

²⁹ Olívio Montenegro, “Rachel de Queiroz”, in: *O romance brasileiro*. 2ª edição revista e ampliada, Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

³⁰ Nádia Battella Gotlib, “A literatura feita por mulheres no Brasil”, p. 47. In: *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres/ Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

³¹ Graciliano Ramos, “Caminho de pedras”, in: *Linhas tortas*. 3ª ed., São Paulo: Martins, 1970, p. 168.

segundo deles é não perceber que a escrita de Rachel possui características que, se é custoso definir se são de homem ou de mulher, podem ser nomeadas como fazendo parte do universo da escrita e da vivência feminina, do gênero feminino.

Se os equívocos podem ser justificados porque à época o que se esperava da escrita de uma autora mulher não é o que Rachel faz, é preciso reconhecer hoje que a autora já trabalhava com questões a que autoras da década seguinte darão um formato mais definitivo e isso pode ser revelado através daquilo que Olívio Montenegro não percebeu no romance de 1937: os excessos, as explosões, a necessária contenção, a concentração do trágico na mulher, as metáforas do romance se perfazendo no corpo das mulheres.

Escrevendo como mulher, Rachel de Queiroz foca o cotidiano de modo a quase desfocá-lo, no olhar miúdo das pequenas e contínuas ações, do trabalho cansativo, da sopa ao fim do dia, da brincadeira com o filho como quase único lazer, dos encontros e desencontros no grupo comunista como única possibilidade de manter viva a utopia. Há quase que uma implosão do romance tradicional centrado num enredo mais fechado e rompendo com linearidades e tédios cotidianos. A vida da mulher, da porta para dentro, tem como marca a repetição e o enfado, quando não o esmorecimento. Transportando para a mulher e seu corpo a vivência do estranhamento, da perda, da desesperança e do desamparo social na década de 1930, Rachel abriu caminhos para a escrita feminina das décadas seguintes.

A questão do gênero também aparece na frase sugestiva com que Tristão de Athayde revela o seu espanto diante de *O quinze*: chamou-lhe a atenção em 1930 que uma jovem de 20 anos tivesse tomado como tema de seus escritos uma realidade tão trágica e afirma que Rachel “como escritora, jamais deixou de ser mulher. Como mulher nunca deixou de ser escritora.”³² O jogo de palavras indica que a mulher que se desvenda sob a obra espanta, não corresponde talvez à literatura que se esperava de mulheres, mais sentimental, derramada, lacrimajante. Mas há aí também o elogio que vê na mulher Rachel uma escritora, sempre. Em outro texto, “Prosa feminina”³³, Tristão aborda mais uma vez a escrita de Rachel. À parte considerações bastante questionáveis sobre a poesia como expressão natural da alma feminina e a decadência advinda da indistinção crescente (o texto

³² Tristão de Athayde, op. cit.

³³ Tristão de Athayde, “Prosa feminina”, in: *Estudos, Quinta série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

é publicado em 1933) entre os sexos, o crítico aborda a descoberta da escrita de Rachel por ele da seguinte maneira:

“[O *quinze*] revela em sua autora uma certa hesitação de alma, em que uma feminilidade natural parece ter cortado as suas raízes espirituais profundas e ameaça, por isso mesmo, ser invadida pelo veneno mortal da negação de si mesma.”³⁴

O livro de Rachel impressiona, dá uma imagem verdadeira da seca, mas denuncia uma negação da autora de si mesma. A “feminilidade natural” da autora parece ter sido podada, ou seja, o romance se esforça por investigar temas a partir de um ponto de vista masculino, o que pode significar uma “negação de si mesma” por parte de Rachel de Queiroz. Faltaria ao livro dedicar-se mais ao que Tristão nomeia “pequenos quadros esparsos” da seca. A chuva, segundo ele, é recebida friamente, sem alvoroço. O romance, por fim, se revela ausente de um sentido final da vida, mas se constitui

“(…) um belo documento de nossa melhor literatura feminina. Se bem que inferior, a meu ver, ao que eu esperava pelo muito que dele prometeram, é sem dúvida um romance que não se confunde na massa indistinta e que revela, em sua autora, um autor”.³⁵

Há uma negação da autora de si mesma; o romance revela em sua autora, um autor. Ao negar os aspectos mais “femininos” de sua personalidade, Rachel revela-se um autor. Tristão de Athayde alterna momentos em que esse proceder é visto positivamente com outros em que isso serve de critério para sua decepção com o livro, ainda que considerado um documento de época importante. Há uma mistura de critérios em que a avaliação da obra em si parece se mesclar a um olhar que pretende *a priori* localizar em Rachel de Queiroz uma escrita masculina. Como afirma Débora Ferreira, “numa sociedade que equaciona homens com poder, é preciso, para as mulheres que ambicionam o poder, androginizar-se/masculinizar-se um pouco”.³⁶ Embora não tenha sido esse o caminho de Rachel de Queiroz que, desde seu primeiro romance, escreve como mulher, mas não apresenta as marcas estereotipadas que os críticos encontravam na escrita feminina a que tinham acesso, a crítica masculina que a avaliou deixou-se, provavelmente, guiar por

³⁴ Idem, p. 93

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 96.

³⁶ Débora Ferreira, *Pilares narrativo*, op. cit., p. 147.

crítérios da escrita masculina que valorizavam e que percebiam como faltantes na escrita feminina de então.

Outro fator parece incomodar ao crítico na avaliação de *O Quinze*: sua estrutura algo descontínua e mesmo distanciada. Há nele certa aridez, certa “neutralidade” narrativa. A seca, as chuvas são recebidas de modo discreto, sofrido, cíclico. Outras virão. Mas não está aí o incômodo de Tristão de Athayde. *O quinze* é romance de autora mulher. Como mulher, a vida comezinha interessa, o olhar que vislumbra o todo através do cotidiano. É como se houvesse um ciclo na natureza que é do domínio e da experiência feminina, seja na maternidade, seja nas perdas com que o corpo feminino entra em contato. A perspectiva feminina, à essa época, não permite alargar o horizonte, apenas esperar uma alternância entre outras secas, novas chuvas, o que simboliza a quase paralisia feminina na intervenção da realidade. As personagens de Rachel parecem estar presas a um destino sem alternativas ou com poucas delas, tramadas, emaranhadas.

Mário de Andrade, em sua leitura de *As três Marias*, vê ali uma obra muito feminina, “em que se confessa toda a delicadeza inevitável, todo o drama da solidariedade e, toda a fraqueza satisfeita de si, de uma alma de mulher.”³⁷ O que seria esse feminino que Mário de Andrade é capaz de desvelar na obra de Rachel de Queiroz? Ainda um feminino marcado pela “delicadeza inevitável”, pela premissa do “sexo frágil”; marcado pela “fraqueza satisfeita”, por um certo masoquismo aquiescente. As mulheres, como que por falta de imaginação, morrem por parto nesse romance, aspecto que Mário julga o mais curioso dessa feminilidade. Por outro lado, os homens aparecem apagados ao lado de mulheres nítidas. A nitidez das mulheres realmente ofusca os homens, cede-lhes um espaço acessório e parece ter sido uma opção. A escrita de mulheres, num primeiro momento, privilegia o olhar sobre o feminino, fato que vai se tornar mais evidente na literatura de mulheres da década de 1940. Para Mário de Andrade, *As três Marias* representaria uma guinada surpreendente na obra de Rachel de Queiroz, imprevisível em *O quinze*, ligando-a à tradição romanesca de Machado de Assis, destacando uma visão profundamente desencantada dos seres e da vida nesse romance, considerado por ele como uma das mais belas e ao mesmo tempo mais intensamente vívidas obras da literatura do final da década de 1930.

³⁷ Mário de Andrade, “*As três Marias*”, op. cit..

Luís Bueno aponta a razão para Rachel ter se imposto com o que ele considera escrita “de homem”: a autora surgiu em meio a um ambiente literário hostil, conquistando um espaço impensável para gerações anteriores. Mas, com olhar agudo, Bueno chama a atenção para um ponto fundamental: Rachel não engessou sua escrita nesses moldes, seja na escrita mais aproximada do modelo masculino, seja no regionalismo que ela ajuda a “inaugurar”:

“(…) É engraçado, por exemplo, como nos acostumamos a pensar na autora de *O quinze* como uma escritora regionalista levando em conta apenas seu romance de estréia – e nem este é tão somente romance regionalista, diga-se. Embora sempre tocando em temas que poderiam ser chamados de sociais, seus romances seguintes são mais psicológicos do que qualquer outra coisa (...)”.³⁸

Alinhavados pela inquirição psicológica que vai ganhando primeiro plano, os romances de Rachel de Queiroz insinuam frestas pelas quais as personagens de Clarice Lispector, entre outras autoras, vão adentrar e renovar a literatura escrita por mulheres no Brasil. Assim, se é que é possível ver *O quinze* como um romance “de homem”, a obra de Rachel não se paralisa em *O quinze* e nos dois romances seguintes avança e, no final da década, com *As três Marias*, a “escrita feminina” assume definitivamente o primeiro plano nos romances da autora.

É possível amarrar a discussão entre “escrita de homem” e “escrita de mulher” a partir de um ponto: o que era então esperado de uma obra de mulher. O estilo enxuto de escrita, a “prosa prosística” de Rachel de Queiroz, no dizer de Mário de Andrade, bem como a seleção de temas algo “masculinos”, como a seca e a prisão, não eram previsíveis num livro de mulher. Até mesmo Graciliano Ramos confessa sua surpresa por *O quinze* ser um romance de mulher, e de mulher nova. O assombro de Graciliano ele o justifica por um “preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel e O quinze* não me parecia natural”.³⁹ Graciliano aponta mesmo que Rachel teria se tornado “indiscreta depois de João Miguel”.⁴⁰ Era assombroso que a jovem autora houvesse escolhido para tema de seu segundo romance a vida na prisão e para

³⁸ Luís Bueno, “Guimarães, Clarice e antes”. Teresa nº 2, Revista de Literatura Brasileira. São Paulo: USP/Editora 34, 2002.

³⁹ “Caminho de pedras”, op. cit., p. 141.

⁴⁰ “Norte e sul”, *Linhas tortas*, op. cit., p. 138.

seu protagonista um assassino. É preciso atentar para o fato de que todos esses aspectos relacionam-se a fatos culturalmente dados, o que significa que não são permanentes ou imutáveis. Assim, escrever como homem ou escrever como mulher pode abranger características muito distintas se levadas em conta as diferenças culturais, temporais e sócio-econômicas de cada autor/autora. E é preciso levar em conta também a formação pessoal e o contexto sócio-histórico de cada crítico que viu na escrita de Rachel de Queiroz uma marca viril. Escrever um romance sobre a seca de 1915, sem exageros lacrimosos era, para a crítica que o recepcionou, escrever como “homem”.

Ao lado da imprevisibilidade de seus temas e de seu estilo literário, Rachel impõe aos seus escritos uma abordagem que se aproxima da de gênero, afastando-se da abordagem biológica dos sexos. Ao tratar de “Lampião”, Adonias Filho observa que:

“(…) o cangaceiro existe em razão daquele código e tanto o sabe que, na evolução do drama, isola no grupo a mulher. Não a isola, porém, porque seja mulher. Ingressando no grupo por motivos que não estão no código, Maria Bonita permanece em conflito, a adaptação incompleta, a afinidade sendo maior entre o cangaceiro e os cangaceiros que entre o homem e sua mulher. A variação não é biológica. É sociológica. O código é que a impõe.”⁴¹

Rachel adentra o universo de relações e inter-relações que se impõem aos grupos e sub-grupos da sociedade nordestina e mesmo brasileira de modo geral. Não enxerga a mulher apenas como sexo, mas como pertencente a um gênero social e historicamente localizado.

Já com Conceição, na análise de Davi Arrigucci Jr, “a atividade criadora transgride normas de conduta estabelecidas para a mulher”⁴², o que a leva a romper com os figurinos do papel feminino, fato que é simbolizado de forma interessante pela maternidade enviesada da adoção de Duquinha. Para o crítico, inclusive, o fato determinante de *O quinze* é o seu foco em Conceição:

“A novidade de *O quinze* depende da conversão da personagem feminina em sujeito, e não em objeto da narrativa. O modo como o consegue é a questão. Trata-se de uma virada da perspectiva literária, coadunada a uma profunda mudança histórica; tem a ver com

⁴¹ Adonias Filho, op. cit., p. 91-2.

⁴² Davi Arrigucci Júnior, “O sertão em surdina”. *Jornal de resenhas*, 12.05.2001.

o horizonte brasileiro no raiar da década de 30, mas não se reduz a isso e tampouco é mera ilustração do processo histórico”.⁴³

Rachel consegue essa mudança através da forma artística, na medida em que a autora trabalha com o conflito latente entre interioridade e sertão – conflito que pode ser visto como marca distintiva de toda a obra de Rachel de Queiroz – que constitui o eixo de construção do romance.

Entre a ilustração e a secura de seu meio – físico e intelectual – Conceição não se encontra, a não ser na solidariedade do ritmo que se estende a todos na vivência da seca. Jovem, sem ter vivido, Conceição “traz a marca do desencanto do mundo”, nas palavras do crítico⁴⁴.

Se Rachel escreve de modo coincidente com uma escrita masculina, mais enxuta e direta, seus romances, desde o primeiro, revelam questões do feminino e abordagens de gênero que não se pode ignorar. Davi Arrigucci Júnior aponta que:

“A questão não é exatamente a de gênero; o ponto de vista feminino está aqui associado à construção literária. Não se trata de um ponto de vista colado ao livro por uma mudança na consideração da mulher em nossa sociedade, mas da experiência histórica de uma situação nova, com a força e a autenticidade das coisas vividas, sedimentada na forma literária do romance.”⁴⁵

A Conceição em parte desencantada com o mundo concretiza em si algumas das imagens que Rachel associará progressivamente às mulheres em seus romances: a da esterilidade, da seca, do ambiente agreste e hostil, do difícil contato com o outro. Ora, é possível perguntar se não será justamente pela opção pelo ponto de vista feminino que se impõe a construção literária e a abordagem de gênero em *O quinze*. É na seleção, cambaleante por vezes, do acompanhar Conceição, que a investigação psicológica se revela, que o olhar revoltado das questões “de mulher” se arregala: mães que alugam filhos, que deles se desfazem, crianças que morrem de fome. É nas minúcias do convívio cotidiano

⁴³ Davi Arrigucci, op. cit.

⁴⁴ Note-se que tal proposição se opõe à visão esperançosa que Benjamin Abdala Júnior vislumbra nas personagens desse romance. Nem uma coisa nem outra. Entre desencantada e esperançosa, Conceição simboliza a emergência da mulher no cenário social, bem como no literário, ela mesma uma leitora.

⁴⁵ Davi Arrigucci, idem.

no espaço familiar, com mãe Nácia, na leitura, no trato do afilhado, que se descortina ao leitor todo um universo complementar ao da seca no sertão. A busca da mulher por um novo lugar social é apreendida e revelada com sutileza pela escritora Rachel, também ela participante/continuadora dessa busca. Há, portanto, uma questão de gênero que aí se impõe e que é completada pela personagem de Vicente, num contraponto interessante entre feminino/masculino e suas diferentes visões de mundo.

Sem dar muita atenção a esses pontos, a crítica, de um modo geral, parece concordar que é com *As três Marias* que os problemas psicológicos passam a ocupar o primeiro plano na obra de Rachel. É o que apontam Alfredo Bosi⁴⁶, Antonio Candido e José Aderaldo Castelo⁴⁷. Realmente, se os aspectos psicológicos já se insinuavam anteriormente, é nesse romance que o adensamento nas questões como a orfandade, a relação filha/madrasta/mãe, a busca de inserção social da mulher ganha um aspecto novo: são tratadas de modo interno e externo. Vivenciadas no interior das personagens, que nos é então revelado e simbolizado em seu espaço de convivência social – seja ele a casa, a escola, o trabalho. A terra, principalmente a terra/casa paterna, volta a assumir o significado ambíguo que se esboçara em *O quinze*: o de fecundidade e regeneração, mas também o de rejeição, esterilidade.

Numa outra rede de significação, complementar, a terra é também alegoria da relação com a mãe, terra difícil, madrasta, que remete à miséria, à seca, à não-produtividade. Como aponta Maria Cristina Ferreira Pinto⁴⁸, a análise dos *bildungsromane* femininos revela, inicialmente, o fracasso⁴⁹. Assim, se ao fim dos *bildungsromane* masculinos há a descoberta de uma vocação e a integração do herói na sociedade⁵⁰, os *bildungsromane* femininos, segundo Ferreira Pinto, são raros e retratam o fracasso, o que é uma forma de realizar uma revisão literária e histórica da escrita feminina, pois usa um gênero tradicionalmente masculino para revelar uma outra perspectiva da realidade – a feminina. *As três Marias*, visto sob a luz desse conceito, confirma essa premissa ao revelar

⁴⁶ Alfredo Bosi. “Rachel de Queiroz”, in: *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed, São Paulo: Cultrix.

⁴⁷ Antonio Candido e José Aderaldo Castelo. “Rachel de Queiroz”, op. cit.

⁴⁸ Maria Cristina Ferreira Pinto. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

⁴⁹ O *bildungsroman* pode ser definido como um romance de aprendizagem, formação, desenvolvimento, caracterizado por seus elementos temáticos e não por sua estrutura formal. É o herói o princípio unificador da narrativa, em que se registram suas transformações emocionais, havendo aí uma intenção pedagógica. A marca dos *bildungsromane* femininos seria o fracasso.

⁵⁰ Como bem exemplifica o romance de James Joyce, *Retrato do artista quando jovem*. Porto Alegre: Globo, 1945. Trad. José Geraldo Vieira.

em seu final não a integração da personagem ao seu meio social, mas o fracasso, o regresso ao lar paterno como derrota. É a mesma amargura que tingira a seca de *O quinze* que se revela na volta ao lar de Guta, que encerra *As três Marias*.

O que a personagem feminina dos bildungsromane busca é uma identidade, a realização e a afirmação de seu EU⁵¹. Seu conflito, sua contraposição se fará com a mãe, não com o pai, muitas vezes ausente física ou emocionalmente. Os bildungsromane femininos, desse modo, revelam diferenças de gênero e lançam nova luz sobre o discurso até então marginal das mulheres.

A estrutura ausente que Adolfo Casais Monteiro viu em *As três Maria* pode ser entendida numa outra perspectiva: há uma fragmentação, uma quebra psicológica nesse romance que nos remete às experimentações que outras autoras levariam a cabo adiante. Ou seja, o bildungsroman feminino se pauta não apenas sobre o fracasso temático, mas sobre o fracasso estrutural do romance. Se a relação amorosa entre Guta e Isaac não se revela em uma inteireza que desembocaria na educação sentimental de Maria Augusta, é porque essa possibilidade é falsa no contexto do romance. Não apenas porque Isaac é estrangeiro e está de partida, mas porque Guta o escolheu. A relação possível naquele momento é fragmentária, difusa e foge de opções que acarretem potências transformadoras. Ao fim de sua aventura, Rachel reconduz Guta ao lar paterno. A idéia de ausência, de falta, se impõe, mas não é necessariamente ponto negativo da construção do romance e enxergar Rachel de Queiroz pelo parâmetro único de *O quinze* pode ter levado o crítico a vislumbrar faltas onde há uma outra, uma nova estrutura. Se o estilo da autora permaneceu marcante, conferindo à sua obra unidade, suas experimentações ultrapassaram seu romance inicial. É preciso libertar a obra de Rachel de Queiroz das amarras que vêm nela apenas a autora mulher de uma obra regionalista, em especial seu romance de 1930.

⁵¹ Outra diferença marcante entre os bildungsromane masculinos e femininos é que nestes é uma falência de projeto, como vemos em *As três Marias*, ou, no mínimo, um final indefinido, como em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector. Joana, porém, já parece pronta para uma consciência de si mesma, um ponto importante para rever essa falência de projeto feminino, o que não é acessível a Guta, dadas as diferenças de contexto social e histórico em que atuam. Já nos bildungsromane masculinos, há uma adesão, a conclusão do processo formativo da personagem é bem sucedida, não revela falência.

O quinze e mais

De modo geral, faltou à crítica de Rachel de Queiroz entender realmente *O quinze e* seu significado no contexto da literatura brasileira. Romance em construção, aparentemente inacabado, equilibrado em seu drama, romance de mulher. O ganho com uma melhor compreensão desse romance inaugural pode ser o de se entender melhor também o percurso de escrita da autora em seus romances posteriores, como se esboçam neles a amargura, a esperança, a frustração feminina. Enfim, como o feminino ganha corpo na obra de Rachel. Se compreendido por essa nova perspectiva, *As três Marias* deixa de ser um romance tão surpreendente para se constituir mais um passo de construção e de elaboração do romance feminino no Brasil e a obra de Rachel de Queiroz deixa de ser apenas regionalista para evidenciar contornos mais abrangentes e inovadores à época e mesmo hoje. Para entender realmente o significado que *O quinze* tem na literatura brasileira é preciso, primeiramente, retirar dele o peso de ser o “único” romance de Rachel de Queiroz. *O quinze* precisa ser revisto num duplo movimento, a partir do que já se escreveu sobre ele, mas também de fora de todo o modo algo estereotipado com que se costumou lê-lo desde sua recepção. Há muito de redutor e mesmo de improdutivo ao tratá-lo como parâmetro único da obra de Rachel de Queiroz. Nele, paralelamente ao drama da seca, já é possível vislumbrar questões como a da orfandade, da mulher sem lugar em busca de um, da luta constante entre a palavra e a não-palavra, das dificuldades do jogo amoroso, da relação homem/mulher, da crise da não-maternidade. Bastante marcado é também o simbolismo da seca, da aridez que a tudo e a todos esteriliza, imagem que permanece, ainda que diluída, na totalidade da obra de Rachel de Queiroz.

Num romance da “ingenuidade” de Rachel escritora, como *O quinze* é classificado por vezes, seu ponto maduro, irônico, encontra-se na percepção de que o romance tem, na modernidade, caráter problemático. Com a solução da seca, o “esperado” não sobrevém. Interessante notar esse caráter ambíguo do primeiro romance da autora – entre a ingenuidade narrativa e a utilização de elementos narrativos que apontam para sua maturidade como escritora. Esse caráter se reflete no modo como a crítica o encara, assinalando sua importância e algumas falhas, emblemático de um período e de uma tendência, mas não seu melhor representante. É nesse fio realmente que *O quinze* se

equilibra, mas mais por condensar muitas das expectativas da jovem Rachel enquanto escritora do que por falhas de composição.

Uma melhor compreensão desse romance inaugural significa também compreender melhor os romances posteriores. Rachel criou ou não um estilo? A nitidez com que enfoca suas personagens femininas pode significar uma opção ideológica na condução de seus escritos? É claro que, progressivamente, a autora adentra outras questões além da seca e da abordagem social e opta por novos enfoques, que ampliam o universo de sua escritura. Através de *João Miguel* e *Caminho de pedras*, Rachel vai adensando psicologicamente seu texto, processo que culmina com *As três Marias* em 1939. Em *João Miguel*, questões ideológicas, unidas à descrença de Rachel na utilidade do esquema de punição penitenciário, forjam um romance de uma beleza estranha, experimental em alguns aspectos. O não assunto, o não viver, enlaçados à idéia da necessidade constituem a matéria do romance. Focando-se no tempo que João passa na cadeia e terminando com sua libertação, o romance acaba por se constituir num parêntese, que ao libertar/jogar João na vida, termina, abandona a personagem. O ‘a caminho’ é mais uma vez o desfecho.

As coisas de não, como as que aparecem em “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, são aquelas com que João Miguel vai se haver: o não amor (Santa, sua mulher, o abandona quando ele está preso e inicia uma derrocada moral e física), o não trabalho, a não posse e mesmo o não motivo para ter matado. O discurso não produz, na mesma medida em que a terra e a sociedade cerceiam as possibilidades de inserção das personagens. Nesse sentido, retoma de algum modo a diferença de classes, que *O quinze* insinuara, através da concretude e da metáfora da questão da posse da terra: o coronel possui a terra, o dinheiro e o poder, combalido este por sua surpreendente prisão. João Miguel nada tem de seu além de seu ofício. Apesar do esboço desses temas, faltou ao romance um adensamento na apresentação dos mesmos que retirasse o aspecto episódico de algumas de suas passagens, faltou trabalhar com a questão ideológica de modo mais estrutural no texto, adequando melhor a relação forma/conteúdo. A relação entre João Miguel e a filha do coronel, por exemplo, é esquemática no romance, deixando de explorar conflitos e contradições que a situação limite vivida por ambos permitiria.

Já em *Caminho de pedras* Rachel dá um salto maior. O romance, focado nos fatos e na luta ideológica que envolve as personagens, passa a se centrar em Noemi ao longo dos

capítulos. Há uma certa indefinição no enredo desse romance que pode se relacionar com três fatos determinantes: o momento ideológico de 1936, marcado pelo Estado Novo, pela tensão do momento pré 2ª Guerra Mundial; o momento pessoal de Rachel, marcado por sua saída do PC, pela morte de sua filha; o momento de escritura de Rachel, em que os elementos semeados em seus dois primeiros romances exigem da autora um trabalho mais voltado para questões técnicas do romance, a escritura começa a se impor sobre o tema, urge aliá-los. Essa aliança se esboça na valorização que Rachel de Queiroz dá nesse romance a elementos psicológicos, que já haviam estado nos romances anteriores, em especial em *O quinze*, de modo sutil, como o acompanhar das tensões da relação homem/mulher, a opção por acompanhar os pensamentos das personagens em seus momentos críticos no romance, a eleição, ainda que hesitante, de uma personagem feminina para acompanhar a fundo, do meio para o fim do romance. A amargura, a esperança e a frustração feminina estão mais destacadas nesse romance e chamam a atenção da crítica para fatos que, anteriormente, não haviam sido percebidos, sutilmente disseminados como estavam.

No romance *As três Marias*, aspectos sociais, individuais e de gênero tramam-se de modo mais consistente, forma e conteúdo revelam uma protagonista problemática, a estrutura do romance se faz dos fragmentos, das leituras e das impressões marcantes da personagem⁵². A tensão ego/sociedade, fundadora da forma romanesca, é abordada a partir de então na figura de protagonistas femininas, em que o choque com os valores sociais se dará de modo mais violento, vide o não-lugar que a mulher ocupava então, no nível social. A opção por colocar a mulher em primeiro plano resolve muito dos problemas apresentados anteriormente em seus romances, aliando forma e fundo de modo mais coeso. A terra, a mulher, o corpo feminino vão se entrelaçar num jogo metafórico que relaciona constantemente interioridade e sertão.

O fundamental é que, a partir de *As três Marias*, a questão do tornar-se mulher e a problematização da condição feminina na sociedade se impõem definitivamente enquanto tema, ainda que não se perca de vista a perspectiva familiar. É nesse momento que Rachel se diferencia da tradição de escrita feminina anterior e constitui uma escrita singular,

⁵² Há mesmo uma iniciação ao romance psicológico brasileiro que Clarice Lispector sedimentou com *Perto do coração selvagem*, de 1944.

estabelecendo um discurso cujas marcas, apontadas no parágrafo anterior, atravessam sua obra.

A fragmentação se impõe gradativamente como possibilidade narrativa no trabalho com a complexidade da personagem e como representação da incerteza. Nos três primeiros romances a dúvida já aparecia como ponto do enredo, configurando o final de cada um deles como uma espécie de vir a ser. Em *As três Marias*, essa opção se consolida. Se Conceição já duvidava de suas escolhas, questionava o seu não-casamento, mas ainda se mantinha firme em suas escolhas, Rachel passa, com o romance de 1939, às incertezas de Guta e tal fato, no romance moderno, parece contribuir melhor para a construção de personagens mais densas e problemáticas. Nesse sentido e em vários outros, *As três Marias* é um dos precursores do romance psicológico brasileiro, que se efetiva na década de 1940.

A representação mais radical desse percurso está em *Dôra, Doralina*. Ali, fragmentação do texto, fragmentação da consciência, memória, reconstrução, tempo e espaço se arranjam de modo peculiar, injetando numa narrativa aparentemente cronológica o subtexto da relação entre Dôra e sua mãe. A personagem feminina em Rachel de Queiroz representa, numa série de ressonâncias e sobreposições simbólicas, a ruptura, a posse violenta, a esterilidade, a secura. Suas personagens são uma aposta no vazio, expõem uma necessidade de tornar-se.

As metáforas narrativas em *Dôra, Doralina* permanecem o tempo todo no romance, re-significando seus sentidos, atuando por ressonâncias. A terra e a mãe abrem e fecham o romance, estão na relação entre Dôra e Senhora, na relação entre ambas e a Soledade, na volta de Dôra para casa, para a sua terra, para assumir o lugar da mãe, fazer dela símbolo e passado.

Nesse sentido, o *Memorial de Maria Moura* aparece como um retorno a elementos mais convencionais do romance na obra de Rachel de Queiroz. Há um retrocesso temporal nesse romance: é como se, após se deparar com as frustrações, as dificuldades impostas à mulher nas décadas de 30, 40 e 50, Rachel se voltasse para um tempo em que era possível vivenciar uma experiência mais livre, mais realizadora para a mulher. Causa espanto apenas num primeiro momento que essa possibilidade se localize no XIX. A presença da mulher em bandos e mesmo a liberdade das matriarcas nordestinas, como o foi sua aparentada dona Bárbara de Alencar, corroboram para a verossimilhança do texto.

O *Memorial de Maria Moura*, assim, não demonstra avanço da personagem feminina, mas retorno a um tempo onde era possível agir de modo mais livre. Algumas conquistas da década de 30 trouxeram consigo limitações, como Rachel gosta de salientar em suas crônicas, apontando as diferenças entre o ser homem e o ser mulher e a impossibilidade de se buscar a igualdade dos sexos.

A escrita mais factual, ainda que haja polifonia e com ela conheçamos um pouco mais dos aspectos psicológicos de cada personagem, dá um tom épico ao romance. As problematizações em Moura são menos dramáticas e mesmo menos traumáticas. O mundo psíquico de Moura é simplificado, resolvido pelo embate, compensado por planos, bastante diferente da intensidade que marca Guta e Dôra, por exemplo. Maria Moura é uma mulher de ação. O tom épico desse romance propõe uma pausa às inquirições psicológicas a que Rachel vinha se dedicando.

Dôra, Doralina e As três Marias constituem-se, no panorama geral dos romances de Rachel de Queiroz, como a experiência mais radical e coesa no trabalho com a feminilidade e com a tríade palavra, memória, discurso. A figura da mãe é soberana, a busca por um discurso próprio, especialmente por parte de Dôra, aflitiva. O amor alivia, mas não resolve. A morte/renascimento simbolizada pela volta ao lar parece ser a aposta no futuro desses romances que cumprem o destino dos finais cíclicos com cara de recomeço que a autora gosta de semear em cada ponto final de seus romances.

A partir desse panorama, é imperativo rever a trajetória de Rachel de Queiroz a partir de duas premissas. A primeira delas sugere que encarar *O quinze* como um romance importante de Rachel, mas não o único, recolocando-o dentro da produção romanesca da autora, pode significar novas possibilidades interpretativas para toda a obra de Rachel. A segunda parece apontar que uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz pode conduzir a algumas descobertas fundamentais para situar melhor sua escritura no panorama literário brasileiro⁵³. Investigar *O quinze* por esse viés, complementar ao regionalista, retira muita da surpresa que pesou sobre a crítica na recepção de *As três Marias*, por exemplo.

⁵³ Como aponta Vera Queiroz, é preciso rever Rachel de Queiroz dentro do cânone literário brasileiro. Segundo a crítica, “interessa-me pensar não seu débito [de Rachel] ao regionalismo de 30, mas de que maneira ela inscreve nessa tradição, fundadora na literatura brasileira, uma assinatura escritural e temática que a diferencia dos autores paradigmáticos desse estilo literário no Brasil, a saber, notadamente, Graciliano Ramos e José Lins do Rego”. “Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro”, *Refazendo nós*.op. cit. O olhar mais adequado para investigar Rachel de Queiroz parece ser este, que alia o olhar macro, para a

Há um projeto literário que se esboça na obra de Rachel de Queiroz ao longo da década de 1930 e que a crítica de gênero pode ser capaz de revelar em detalhes. Há uma construção da personagem feminina, da estrutura romanesca, da paisagem sertaneja, que se inter-relacionam e configuram o estilo de Rachel de Queiroz, estilo de escrita feminina, estilo próprio. É ao desvendamento desse processo constitutivo que este trabalho vai se lançar.

história literária e sócio-cultural da década de 30 e o olhar micro, que se volta para as especificidades da obra de Rachel e das marcas do feminino que ali se encontram.

Capítulo 2 – Um olhar enviesado

“Eu sempre tive horror das feministas; elas até me chamavam de machista. Eu acho o feminismo um movimento mal orientado. Por isso sempre tomei providências para não servir de estandarte para ele”.

(Rachel de Queiroz, *Cadernos de literatura brasileira*, p. 26).

Um outro olhar

Desde que Sigmund Freud lançou sobre as histéricas dos fins do XIX um olhar que lhes devolveu sua condição humana, enxergando nelas a potenciação de uma neurose que não era prerrogativa das chamadas “doentes”, um novo olhar foi dirigido também às mulheres, aos seus corpos, à feminilidade.

Se a histeria deixou de estar unicamente vinculada à mulher, ao seu corpo, a pergunta final que Freud se fez permanece sem resposta: o que quer uma mulher? A dificuldade para encontrar uma resolução satisfatória para o “problema” talvez esteja no fato de toda a teoria freudiana ter sido elaborada a partir do Complexo de Édipo masculino, de um referencial fálico. As tentativas de vários estudiosos em solucionar a questão parecem sempre esbarrar num mesmo obstáculo: a perspectiva negativa através da qual é analisada a feminilidade.

Um amplo debate envolve a questão proposta por Freud, sendo possível evocar um sem número de intérpretes do psicanalista alemão que se dedicaram a ela. Interessam na discussão a que este trabalho se propõe três deles. Serge André conclui que o que uma mulher quer é um algo a mais de inconsciente que a torne sujeito, em oposição à idéia de falta do significante feminino, a mulher quer a ocupação do lugar faltoso. O amor e não a relação sexual (que não existe) pode fornecer a chave para essa falta, uma vez que ele estabelece a relação entre sujeitos. Também a criação produz um significante novo no lugar do significante faltoso. Toda criação seria uma tentativa de resposta à inexistência d’A mulher. Persiste aí a noção de falta, de um algo mais que a mulher deve buscar e que o homem, por sua vez, já possui. Fica claro o referencial fálico em questão.

Joel Birman efetiva um esforço de re colocação da feminilidade na teoria freudiana. Sua conclusão, no entanto, reserva à feminilidade um lugar, ainda que menos negativo, também obscuro. A feminilidade estaria na origem do psiquismo, o que seria uma novidade teórica e uma inversão significativa do modelo ocidental: pela idéia de feminilidade a finitude e a mortalidade humanas estariam sendo enunciadas com toda a eloquência possível. A feminilidade seria importante por colocar o humano em contato com a redução, a perda, a morte. Mais uma vez a negatividade parece acompanhar a idéia de feminilidade, rumo a uma dimensão inconsciente que põe o homem em contato com o inexistir. Uma das

respostas mais positivas para a questão, no que diz respeito a um entendimento da feminilidade como diferença e não perda/falta, parece ter vindo de Maria Rita Kehl, ao afirmar que não vê enigma, mas denegação de Freud em relação à feminilidade. Para ela, o psicanalista alemão parece ter se recusado a perceber a mínima diferença entre homem e mulher:

“(...) ele [Freud] mesmo não queria saber (...): a diferença fundamental entre homens e mulheres é tão mínima, que não há mistério sobre o “outro” sexo que um cavalheiro não pudesse responder indagando a si próprio. (...)”¹

Ainda que mínima, tal diferença se impõe e a investigação sobre a feminilidade costuma estar estreitamente ligada aos aspectos negativos do inconsciente e do humano. O caminho menos redutor para responder a questão parece ser aquele que vê no nascimento inacabado do ser humano uma marca, não uma falta. Tanto homens quanto mulheres, enquanto seres biológicos, são incompletos e desejan². Necessitam ambos do contato com o outro para estabelecer laços afetivos e mesmo físicos. Nenhum dos dois sexos se basta. A proposta aqui é colaborar com a discussão a respeito da feminilidade a partir da noção de gênero lançando sobre os romances de Rachel de Queiroz um outro olhar, que se envie no estudo desse feminino pautado no que Margaret Mead e Simone de Beauvoir propuseram sobre a mulher e seu gênero. Um olhar que levante os aspectos ditos “negativos” para dar a eles uma outra significação na obra de Rachel, não necessariamente positiva, mas pautada pela dialética.

Margaret Mead aponta que as diferenças padronizadas de personalidade entre os sexos são criações culturais às quais cada geração, masculina e feminina, é treinada a conformar-se. Diante desse “treinamento” é inevitável que surjam inaptações, cuja solução estaria numa multiplicidade de padrões de comportamento que desvinculassem gênero e sexo. Simone de Beauvoir acredita que a construção socialmente localizada da “mulher” se realiza via contraposição ao homem, a mulher seria a alteridade do homem. Para se recompor a mulher é necessário levar em conta os dados biológicos, as expectativas de uma sociedade em relação às suas mulheres, as representações simbólicas que as formas

¹ Maria Rita Kehl, *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 227.

² Tais idéias são discutidas por Leonardo Boff em “A nova consciência”, in: *Feminino e Masculino*. op. cit., p.74.

estéticas e religiosas propagaram e que muitas vezes reforçam uma visão binária da mulher (santa X mundana), calcada também numa divisão primordial: homem X mulher.

Pierre Bordieu também aponta para a diferença de expectativa e de tratamento dispensados a meninos e meninas:

“Deveríamos mencionar aqui todas as observações que atestam que, desde a mais tenra infância, as crianças são objeto de expectativas coletivas muito diferentes segundo seu sexo e que, em situação escolar, os meninos são objeto de um tratamento privilegiado (sabe-se que os professores lhes dedicam mais tempo, que são mais seguidamente argüidos, mais raramente interrompidos e participam mais nas discussões gerais).”³

Do mesmo modo, o autor francês indica que, depois de adultos, homens e mulheres continuarão recebendo avaliação diversa de seu trabalho a partir de seu sexo. Como exemplo, faz referência a tarefas que, embora as mesmas, são avaliadas com maior ou menor valor se realizadas por homens ou mulheres, como o cozinhar e o costurar.⁴

Esses autores contribuem para algo fundamental: o desmascaramento da condição de gênero da feminilidade, socialmente construída, que se poderia crer uma condição biologicamente dada, inata. Assim, um olhar que se queira outro na investigação da literatura de mulheres deve se propor a enviesar intencionalmente sua leitura, a redimensionar o que se costumou enxergar de modo negativo. A orfandade, a maternidade, a perda, entre outros tópicos comuns à literatura de mulheres de modo geral, e em particular à de Rachel de Queiroz, devem receber um tratamento estético e crítico que os apreenda de modo não estereotipado, não redutor, possibilitando um estudo efetivo de gênero na obra das autoras.

O quinze, um romance do seco

O quinze é um romance sobre a seca, mas é também um romance sobre o seco. Suas metáforas encontram-se na palavra faltante na relação entre Conceição e Vicente, na terra agredida, nas famílias física e moralmente desfeitas sob o sol causticante. A seca vai tolhendo as personagens do romance. A família de Chico Bento se desmazela, o romance de

³ Pierre Bordieu, *A dominação masculina*, op. cit., p. 71.

⁴ Pierre Bordieu, *idem*, p. 75.

Vicente e Conceição vai se esgarçando em meio à incomunicabilidade - uma secura de palavras e sentimentos os atinge, já não são capazes de se entender, de buscar compreender o outro, um elo se partiu. As cores pontuam o romance: o vermelho do sol, tingindo a terra do pó que cobre a todos, contrapõe-se ao vestido branco de Conceição. Por sua vez, os momentos de leitura e de repouso de Conceição contrapõem-se ao estilo viril e bronco de Vicente. Ela busca na razão um sentido para o mundo que o outro já não lhe pode dar.

Sua descrença no encontro com o outro reafirma sua busca por um outro lugar para a mulher, ela já não se sujeita como outras aos caprichos masculinos, mas ainda tem como referência uma imagem de mulher que se constrói na família e mesmo na maternidade, posição repisada pela adoção de Manuel: Conceição quer permanecer só, ela já não acredita na partilha que os relacionamentos podem proporcionar. Porém, há um encontro com o outro que se preserva: a vivência da maternidade que lhe preenche um dos requisitos possíveis da feminilidade, o da criação de um outro, o da mulher mãe/educadora⁵.

O gesto da adoção apenas evidencia a atitude constante de afastamento e aproximação entre Conceição e Vicente que vinha se desenhando ao longo do romance em momentos sutis. Primeiramente, um clima de camaradagem amistosa, de paquera mesmo, é descrito entre os primos. Depois, o ciúme de Conceição aparece – ela ouvira dizer algo sobre um possível envolvimento entre Vicente e a filha de um peão – mas logo é substituído pela descoberta mais infeliz: não seria possível levar adiante o relacionamento entre eles, são muito distintos, em interesses, pensamentos, crenças. Ela pertence ao mundo da cidade: tem profissão, professora, faz leituras feministas, anda sozinha pela rua. Ele espera por uma mulher do mundo do campo: que esteja a lhe esperar, a fazer companhia, na fazenda. Enquanto Conceição racionaliza sobre os rumos do relacionamento de ambos e desiste em aparente calma, Vicente se revolta, tem ímpetos de raptá-la, fazê-la sua mulher à força. De algum modo, há algo de mítico nesse desejo. Como lembra Friedrich Engels, o termo *famulus* “quer dizer escravo doméstico e *família* é o conjunto dos escravos

⁵ Essa opção de Conceição reflete de certa forma o posicionamento ambíguo do próprio movimento feminista no Brasil que preponderou durante o século XIX e chegou a ter influência no XX, conforme aponta Nádia Battella Gotlib,: “(...) a mulher admite e empreende o movimento de luta pela educação sem admitir mudança nos papéis sociais tradicionais da mulher enquanto “mãe” e “rainha do lar”.” Nádia Battella Gotlib “A literatura feita por mulheres no Brasil”, in: *Refazendo nós*, op. cit., p. 31.

pertencentes a um mesmo homem.”⁶ Estar em família é, em muitos sentidos, estar tolhido de sua liberdade. Vicente domina o seu ímpeto e de algum modo aceita a rejeição da prima, mas é como se as esquivas da jovem pudessem, até por uma questão de tradição, ser lidas como um convite à sedução, a uma tomada de atitude mais decisiva e viril no jogo amoroso. Conceição, por sua vez, também não declara definitivamente o rompimento com Vicente, visto que ele é o padrinho de Manuel e, ao adotá-lo, a moça reafirma com ele um laço permanente, afora o fato de serem primos – o de responsabilidade sobre um outro, um terceiro.

Bastante colado à própria imagem que todo o romance reforça, o relacionamento entre os primos não destoa – não há possibilidade de realização. A terra infértil, bem como as pessoas despojadas de sua humanidade, de seu orgulho, não estão preparadas para o encontro, para a vivência de suas potencialidades. Há um compasso de espera que acompanha o romance e que não tem fim mesmo com a chuva, trégua pequena para tantas perdas.

Quando a chuva cai, é recebida de modo emblematicamente diverso por Conceição e Vicente. Ela, comovida, pálida, solene. Vicente, por sua vez, vive literalmente um momento sensual ao receber a chuva em seu corpo:

“Sofregamente, o rapaz estendeu a cabeça fora da janela.

Entreabriu os lábios, recebendo no rosto, na boca, a umidade bendita que chegava.

E longamente ali ficou, sorvendo o cheiro forte que vinha da terra, impregnado dum calor de fecundação e renascimento, deixando que se lhe molhasse o cabelo revoltado, e lhe escorresse a água fria pela gola, num batismo de esperança, a que ele deliciosamente se entregava, sentindo nas veias, mais ativo, mais alegre, o sangue subir e descer em gólfãos irriquietos.”⁷

A esperança vem conjuntamente com a idéia de fecundação, de renovação, de nascimento, de batismo. Há um aspecto sagrado nessa chuva que molha os corpos, que traz a vida, e também algo de profano, no sangue que pulsa mais rápido, na delícia do contato com a água, no sorver, na revolta dos cabelos, no retorno da sexualidade implícito aí.

⁶ Friedrich Engels, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 61. 15ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

⁷ *O quinze*. 26ª edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, p. 99.

Essa oposição é bastante comum no romance: Conceição contida, no mundo das letras e da razão, extravasando sua tristeza com a seca no campo de concentração, na ajuda ao próximo, satisfazendo seu desejo de maternidade na adoção. Vicente, aproximado das imagens da natureza, da rebeldia, da vida que pulsa. Nesse sertão devastado pela seca, pela perda e pela morte, não há encontro possível entre a natureza e a razão. Por sua vez, a natureza de Conceição molda nela uma alma ansiosa por transformações – leituras, emprego, liberdade de ir e vir. É com a imagem da Conceição leitora que o romance apresenta a personagem. A natureza repetitiva que se anuncia na fazenda e que seduz a avó e o primo não é almejada por ela. A vivência que poderia se perfazer cíclica é interrompida pela adoção, pelo não-casamento. Há, no entanto, uma visão melancólica desse destino no final do romance:

“Afinal, o verdadeiro destino de toda mulher é acalentar uma criança no peito...

E sentia no seu coração o vácuo da maternidade impreenchida... “Vae solis!”

Bolas!

Seria sempre estéril, inútil, só... Seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma... Mulher sem filhos, elo partido na cadeia da imortalidade...

Ai dos sós...”⁸

No trecho, uma frase que Noemi, de *Caminho de pedras*, repetirá com poucas alterações: “Seria sempre estéril, inútil, só...”. Embora alma inquieta, desejante de alterações, o apelo à continuidade traz frustração à personagem. É difícil para ela encontrar outro modo de ser mulher. Como ser mulher sem prolongar a alma, sem gerar vida, estando só? Para dizer com Freud, como alcançar plenamente a feminilidade sem se unir a um homem e dedicar-se essencialmente à maternidade experimentada no seu corpo? O número de reticências que aparece no trecho evidencia a dúvida, a hesitação e uma certa tristeza pela opção escolhida; seguir só. A segura do romance nessa altura parece se consubstanciar em Conceição e em seu ventre seco. A mulher, na década de 1930, seca sem filhos, mesmo adotando um; a mulher sem amor, sem marido, estéril, sente-se inútil.

⁸ *O quinze*, op. cit., p. 111.

Orfandade e perdas

As protagonistas de Rachel são mulheres órfãs. Conceição foi criada pela avó; Noemi tem a mãe distante, no Acre, quase incomunicável; Maria Augusta perdeu a mãe ainda criança; Dôra perdeu o pai e experimenta uma relação próxima do insustentável com a mãe; Maria Moura inicia sua saga após a morte do pai e o “suicídio” da mãe. Até mesmo o único protagonista homem dos romances de Rachel, João Miguel, é também um órfão, criado em comboio de cachaça e depois assassino casual.

Há um sentido nessa orfandade vivida e sentida pelas personagens que indica que, na obra de Rachel de Queiroz, estar no mundo é, o mais das vezes, estar só no mundo. Outra marca dessas personagens é que, estando sós, assim permanecem, distantes de qualquer aproximação com um outro que lhes abrande essa marca da solidão. Quando, raras vezes, deixam-se acompanhar, é como se se somassem duas solidões, agudizando o sentimento feminino de perda.

Colada à imagem de orfandade, está a de maternidade. Esta poderia desvendar às mulheres uma vivência de completude e companheirismo que o amor dificilmente lhes reserva. Mas a maternidade das personagens de Rachel quase sempre também se faz acompanhar de um profundo sentimento de perda. Se Conceição realiza a maternidade pela adoção, não a vivencia em seu corpo; é a morte do filho de Santa, em *João Miguel*, que metaforiza a derrocada física e moral da personagem. Paradoxalmente à imagem de João Miguel, que se mantém quase intacta apesar da prisão, Santa sofre ao trocá-lo por outro homem e é na mulher mais uma vez que Rachel vai concentrar a tragicidade da existência. Do mesmo modo, persiste a imagem da orfandade. João Miguel, nesse novo espaço da prisão, vive outra orfandade, na medida em que se vê desvencilhado do mundo e abandonado por Santa. Vive então dois anos à espera de seu julgamento, só, em angustioso contato consigo mesmo. Liberto, avança para a liberdade, sozinho e algo perdido, fragilizado. A preservação do lugar social e do corpo de Conceição se contrapõe à perda iminente que se revela no romance posterior, inscrita no corpo de uma personagem que, não à toa, chama-se “Santa”.

A vivência da perda maternal é trabalhada nos romances com a morte do Guri, em *Caminho de pedras*, com o aborto involuntário de Maria Augusta, em *As três Marias*, e

com o parto de um natimorto em *Dôra, Doralina*⁹. As protagonistas de Rachel de Queiroz não frutificam. Estéreis como a terra agreste em tempo de seca, negam a função biológica feminina e erguem-se como protagonistas diferenciadas, mulheres em busca de algo mais do que filhos. Nessa encruzilhada de escolhas, sentem-se faltantes. Não parece ser por sua disposição que deixam de viver a maternidade, mas tal fato apresenta-se inexoravelmente. Presas à tradição que vê a mulher quase que exclusivamente como mãe, educadora, é difícil para Conceição e as outras se voltarem para novas leituras, novas atitudes, sem sentir que deixam de realizar algo fundamental.

É através da perda de seu único filho que Noemi experimentará os limites de seu corpo, na experiência maternal. A realidade que antes ela re-arranjava literalmente, ao retocar fotos em seu emprego, traça um quadro irreversível na morte do filho. Tal morte se anuncia aos poucos, pelas frestas da escritura. Após o distanciamento do marido, após romper com a segurança e o arranjo anterior de seu lar, equilibrado na rotina, Noemi teme perder mais. E teme, antecipadamente, a perda máxima para uma mãe, teme perder seu filho.

“A moça ia andando pela calçada para apanhar o ônibus na outra esquina; de repente teve necessidade de voltar para recomendar à comadre que não deixasse o Guri brincar perto da cacimba. Por que, já na rua, esse terror repentino da cacimba? O Guri se criara ali, junto do poço. Nervos. Sentiu vergonha. Nervosa, histérica. Mas voltou, fez a recomendação. Foi embora mais tranqüila.”¹⁰

Tomada pela vergonha, deflagrada pela assunção do relacionamento com Roberto, o medo de perder o filho representa simbolicamente o medo de perder a vida antiga e entregar-se a uma nova. O Guri é a herança de seu casamento anterior, é a preservação de um laço. A mulher quer mudar aos poucos, seu apego ao passado é emocional. Abandonar o pai de seu filho assume, para ela, o sentido de abandonar também um pedaço da infância do Guri. É preciso tomar cuidado, estar atenta, vigiar os rompimentos e evitar as perdas bruscas.

⁹ Note-se que o preço que Maria Moura paga para manter-se íntegra no comando de suas tropas parece ser o de se manter infértil, não ter filhos, dedicar-se totalmente às tarefas “masculinas” e, assim como a Conceição de *O quinze*, não será mãe.

¹⁰ *Caminho de pedras*. 6ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 50.

Anunciada, sofrida, a morte do Guri cai sobre Noemi como um pesadelo. São as páginas mais angustiantes do romance. Desde o início da doença do garoto, com “Por que esse terror? Toda criança tem doenças”, até a morte dele, as páginas se sucedem no que Graciliano Ramos chamou de “uma agonia imensa, uma angústia que nos aperta a garganta.”¹¹ A morte do garoto, depois de um longo ciclo de febre e pequenas melhoras, acontece silenciosa e modestamente. Noemi, então, pede para ficar a sós com o filho, para vesti-lo de marinheiro.

“ Ela mesma cerrou a porta. Tirou o Guri da cama, o corpinho mole se encostou no seu, como dantes. Abraçou-se a ele, pôs no seu pescoço os bracinhos inertes, tentou se iludir com um último abraço. E começou a gemer baixinho, nos ouvidos do pequenino morto, todas as palavras de ternura que lhe dizia antes, as queixas, monotonamente, infantilmente. Não sentia ainda o grande desespero, só susto e medo, e uma espécie de esperança agoniada no fundo do coração. Esperança de quê?

(...) Tirou a camisinha ainda úmida dos remédios, do suor, dos sinais de vida. Vestiu devagar, com uma cautela infinita, com medo de magoar o Guri, as calcinhas compridas, o casaco, a gola. Só ao calçar os sapatos não pôde mais; deixou a comadre, que afinal entrara e se ajoelhara ao lado, apertar os botões, ajustar os pezinhos com uma fita.”¹²

Para que gritar se não há socorro possível? A perda é dramática, mas não há drama em sua chegada, há silêncio e modéstia. A criança morre, deixa a mãe devastada, desapegada de vez de qualquer passado e de qualquer parâmetro anterior para guiá-la. A morte do filho é um novo parto para a mãe. As atitudes aparentemente articuladas de Noemi – a escolha da roupa, o ato de vestir, o controle do choro – revelam o medo, o susto, o apego ao ato mecânico. Com esperança vazia veste o corpo do filho, mas à vista do quadro final, desiste. Não é possível recompor o filho vestindo-o de marinheiro. Morto, o Guri é agora a imagem desfeita de uma projeção de futuro, compõe agora um quadro bizarro.

A morte é vivenciada novamente, dias depois, quando Noemi, recém-saída de uma crise que a prostrara, superando a tentação de “vegetar”, inicia uma caminhada pela vizinhança¹³. No entanto, Noemi avista um grupo de crianças que brincam, todas vivas, o

¹¹ Graciliano Ramos “Caminho de pedras”, op. cit.

¹² *Caminho de pedras*, op. cit., p. 116.

¹³ Noemi parece lutar, inclusive, para não se entregar ao “estado inorgânico” da existência, à pulsão de morte.

mundo está cheio de meninos vivos, percebe ela. É em seu corpo que ela re-significa a perda, ao chegar em casa:

“Foi para o quarto, começou a se despir febrilmente. Arrancou os botões, descobriu de uma vez só o corpo todo. E parou, de repente, para contemplar com surpresa a sua carne que era sempre a mesma, fresca, jovem, sã. Nada ali da medonha destruição que a esmagava transparecia ali. Que esperava ela? Talvez estar ferida, machucada, coberta de vergões, sangrando? Não seria muito mais lógico do que aquela carne insolente de juventude, rija, moça, com um sangue morno e ativo correndo dentro?

Olhou duramente o peito, o seio que a boquinha dele sugou tantos meses, que ele amava e desejava com tanta fúria. Correu as mãos pelo ventre, pelos quadris, por esse corpo que ele ocupou, do qual foi mais senhor do que um amante. Ah, o orgulho de ter saído da sua carne aquela perfeição, as mãozinhas, a cara, o sorriso, o cabelinho crespo! Parou de novo o olhar em si, com rancor, com um desejo mau de destruição. Perdeu o filho, como um bicho que perde a cria, e continua vivendo, feliz, engordando, arranjando outros. Até que chegou um ponto em que não pôde mais, enrolou-se no roupão, cobriu com as mãos o rosto, num acesso medonho de desespero. (...)”¹⁴

O corpo de mulher, biologicamente destinado para a maternidade, mostra-se novo, perfeito, pronto para uma nova concepção. Ao contrário, o corpo de mulher experimentado por Noemi é outro, falseado pela imagem de juventude e saúde. É o corpo que o Guri ocupou, é o corpo que perdeu, o corpo de que se orgulhou como mulher, por ter gerado e amamentado a perfeição de seu filho. O corpo que agora lhe pertence é outro – estéril, inútil. A imagem de si que aliviaria Noemi não é dada por nenhum espelho, ela não se reconhece nele. É para si que ela se volta, na reconstrução de um corpo que possa gerar novamente, mas tendo vivido e significado a perda. A Noemi grávida que encerra o romance é uma mulher que viveu em seu corpo a morte. Vivências ambas marcadamente femininas, a da geração e a da perda, perda esta que soa aqui como o revés de um parto, um re-encontro consigo, sua solidão, seu limite.

Literariamente, a morte do Guri vem carregada de sentidos: reafirma a vida ao rés-do-chão das personagens, marca uma passagem, uma quebra, e precipita o final do romance, com Roberto preso, Noemi sub-empregada. Não há redenção no amor, a morte, a falta e a perda espreitam a todos, pelos olhos da miséria e pelos olhos vigilantes da ditadura de Vargas.

¹⁴ *Caminho de pedras*, p. 119-20.

Outro sentido, no entanto, se anuncia se o olhar crítico se enviesa: o da metáfora da perda se concretizando no corpo da mulher. O sentimento de angústia, a revolta íntima anunciada com sutileza, revela-se na mãe, em seu corpo e em sua dor individualizada. O excesso na descrição potencializa o que as perdas das protagonistas de Rachel de Queiroz indiciam – é nas mulheres que o binômio vida/morte se corporifica. Assim como a seca machuca a terra nordestina, Rachel machuca suas protagonistas com os incômodos da história feminina de perdas escrita e inscrita em seus corpos. As mulheres secam e, mais que os homens, perdem.

As três Marias, um romance da busca

A história das três Marias que dão nome ao romance de Rachel de Queiroz é uma história de abandono e orfandade: o pai de Maria José abandonou mulher e filhos em situação difícil para formar nova família; a mãe de Maria Augusta morreu e Maria da Glória perdeu mãe e pai. Maria Augusta, protagonista e narradora do romance, tem na mãe o centro de suas memórias infantis. Sua imagem é de uma mãe ambígua, a brincar infantilmente com a filha por vezes, outras vezes austera, ralhando com ela por motivos que a garota não alcança. O sentimento de orfandade é profundo em Guta. Primeiro ela afirma que “quem não tem mãe não tem família”; depois, sente que a ausência da mãe a afastou também do pai, como demonstra o trecho que se segue, pontuado por uma emocionada saudade do “paraíso” infantil:

“Onde estão as poesias que você me ensinava de noite, no alpendre, eu deitada com você na rede de corda, nós dois olhando a grande lua vermelha que ia subindo, nós dois repetindo os versos – os versos do naufrágio – não se lembra, papai? – da hélice e do navio “que pulsava como um enorme coração”? os sapos gritavam longe, o cheiro dos aguapés chegava com o vento fresco da noite, você me afagava os cabelos, e o meu pequeno coração pulsava, pulsava tão comovido, papai, pulsava junto do seu, e eu era tão feliz, tão triste, a noite era tão ampla e suave, os versos me comoviam tanto, embora eu não os entendesse direito, que muitas vezes me calava, deixava você só dizendo as palavras, porque a emoção me fechava a garganta e aquela hélice da história, enorme e vagarosa, eu a sentia me bater dentro do peito.”¹⁵

¹⁵ *As três Marias – Quatro romances de Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960, pp. 389-90.

Há uma situação de cumplicidade amorosa dividida com o pai: estão ambos deitados na rede – a cama nordestina – o pai lhe afaga os cabelos, há uma proximidade corporal e carinhosa. Ambos miram uma *grande* lua vermelha que sobe, imagem sensual que se multiplica na hélice do navio que pulsa como um *enorme* coração. O vermelho da lua reaparece implicitamente nas imagens do coração – enorme o do pai, pequeno o dela – referindo-se à excitação que o encontro provoca. A imagem do líquido que está contida tanto no naufrágio quanto no navio e nos aguapés completa a imagem do molhado, do gozo na relação. As imagens de grandeza referentes ao pai, ao que o pai lia, se contrapõem à da pequenez de seu coração, que também pulsa. As imagens concernentes à menina e ao pai desvendam um estado de excitação que o final do trecho transforma em emoção de realização amorosa sexual: a garganta se fecha em emoção e a menina sente a hélice bater, *enorme* e *vagarosa*, dentro de seu peito. O cheiro do aguapé que se faz sentir é também sugestivo, relacionado à água, ao molhado que tem cheiro, vida. O trecho todo se desenrola num crescendo narrativo que intensifica imagens, ritmo narrativo e culmina na apresentação do quadro amoroso, atemporal na medida em que o que importa é o tempo psicológico do encontro, do prazer do corpo. Esse crescendo é representado em grande parte pela repetição: o pai comovido, os versos que comoviam; o coração da garota que pulsava, pulsava; a noite que se repete no início e no final. Semelhante à construção da escrita poética, o trecho segue espelhando imagens, criando ecos, utilizando os mesmos significantes, mas ampliando seus significados. A sensação, no entanto, não é de completude, de satisfação plena, mas sim de alternância, de excitação que traz em si a falta. O *pequeno* coração da garota pulsava junto ao do pai alternando felicidade e tristeza, desvendando inconclusão, busca.

A ausência da mãe, que poderia significar uma “vitória edípica” para Guta, desestrutura a relação dela com o pai. A mãe, ao que tudo indica, funcionava como uma espécie de mediadora na relação entre ambos. Tanto é assim que a mãe se torna uma espécie de marco zero de sua infância:

“A minha infância, sempre a dividi em duas fases: “o tempo de mamãe” e “depois”.

O tempo de mamãe tem muito de lenda (e sei que há de ter muito elemento de pura imaginação): é belo, irreal, como uma coisa impossível. É sem continuidade, feito de pedaços de lembranças ou coisas que ouvi contar e imagino ter visto.”¹⁶

Com os pedaços de lembrança a narradora busca recompor um quadro de perfeição familiar que ela já não pode alcançar: o tempo agora é o da madrasta, de um lar a que ela já não consegue pertencer. A ida ao internato, o estudo a custo pago pelo pai e que a madrasta insiste em proporcionar, é ao mesmo tempo um rompimento com o passado, na medida em que ela ingressa numa nova irmandade¹⁷, e também um redimensionamento do passado. A impossibilidade de retomar a infância, bem como a busca de um amor que Guta não realiza, geram na personagem um desejo de morte que a acompanha romance afora. O amor que Guta espera não é o amor de um homem mais velho, pois este lhe inspira falsidade, como Raul; também não é o amor de um quase irmão, como Aluísio; também não é o amor estrangeiro de Isaac. No entanto, é com este último que Maria Augusta se relaciona, chegando a engravidar e se encher de culpa. O relacionamento com Isaac, vivido num espaço estrangeiro como ele, o Rio de Janeiro, é fugaz e guarda em si algo do brilho da relação entre Guta e sua mãe:

“No meio da viagem – era quase uma hora de bonde - , começou a chover e os salpicos da neblina nos caíam no rosto. Isaac quis fechar a cortina, e eu não consenti, segurei-lhe a mão. Os pingos frios me batendo na face ampliavam o meu mundo de felicidade. levavam-me aos tempos de mamãe, aos banhos de chuva no quintal – e as nossas risadas, e o meu coração pulando de alegria. Era a mesma alegria agora. A chuva, o cheiro da chuva, a frieza das gotas de água, mamãe correndo comigo, tão bonita, tão contente, o cabelo lhe escorrendo pelas costas, os pés calcando os pequenos seixos do chão, eu gritando em torno dela, agarrando-a, sufocada de felicidade.

Era como se Isaac, pelo milagre da sua presença, do seu braço em redor dos meus ombros, me restituísse à infância, à alegria livre e nua, enquanto o vento molhado me batia na boca e nos olhos.

Atrás das grades de ferro, os jardins molhados desprendiam um cheiro rústico de terra, de folhas molhadas, de flores se abrindo. Isaac me cingia com força, o bonde corria cego, sem procurar caminho dentro da neblina e da noite, nós não falávamos, apenas

¹⁶ *As três Marias*, op. cit., p. 386.

¹⁷ Note-se que há, inclusive um rito de iniciação por que as três garotas passam para se tornarem as três Marias, inscrevendo o desenhos das três estrelas em seus corpos.

ríamos, apertávamo-nos as mãos e nos aconchegávamos mais estreitamente um ao outro.”¹⁸

Ela se encontra em companhia de Isaac e o erotismo que envolve a cena entre os dois está também relacionado à presentificação da mãe que ele proporciona. A água é um elemento fundamental aqui. Sua cadeia de sentido é reiterada exaustivamente, seja através de vocábulos alusivos diretos, como chover, salpicos, pingos, água, seja de modo indireto, como em escorrendo, molhados, neblina. É a chuva o centro de significância de todo o trecho. A chuva lembra a mãe, as risadas cúmplices e, mais uma vez, o coração pulando (pulsando acelerado, de algum modo trazendo a excitação física). A linguagem é sensorial: há o cheiro da chuva, há o contato frio com as gotas de água. O comportamento da menina revela a excitação que aqueles momentos com a mãe traziam, o contato corporal. O discurso segue num crescendo: o agarrar, o abraçar, o estar sufocada de felicidade. A excitação se faz sentir de forma lenta, gradativa, acentuada pelo uso dos gerúndios, que prolongam a duração dos momentos de prazer: pulando, correndo, gritando, agarrando. Note-se que aqui não há a marca da incompletude, a oscilação entre felicidade/tristeza. Aqui há o partilhar. Isaac, de certa forma, reconduz Guta à infância, ao contato com a mãe e a uma alegria que se diz nua, com um vento que bate na boca e nos olhos. A imagem de liberdade aludida pelo vento choca-se com a imagem seguinte das grades de ferro, contrapondo-se a ela. O vento molhado sai vitorioso, molha os jardins, rompe as barreiras e contribui para o desabrochar das flores. O cheiro rústico de terra é a metáfora final dessa realização além das barreiras, mais uma metáfora da fertilidade: a terra, representação do feminino, fecundada pela água. A imagem da flor é fundamental. Associa-se à idéia do desabrochar, crescer, deflorar, à entrega posterior. A flor desabrocha a partir de seu crescimento, de seu contato com a água. A imagem da relação sexual é, por fim, retomada de modo mais viril, com a imagem do bonde a correr cego, enquanto Isaac e Guta se aconchegam mais um ao outro. Tal imagem se torna mais significativa porque deriva diretamente da presença física de Isaac, do braço que envolve a moça, que a cinge com força, que a estreita, do corpo masculino que se apossa dela, enfim.

Essa cena funciona como uma antecipação da relação sexual que se dará entre Guta e Isaac, dois capítulos à frente. Interessante que nessa busca amorosa da narradora está

¹⁸ *As três Marias*, op. cit., pp. 408-9.

contida a perda, assim como sua vida adulta parece carregar a melancolia da perda materna, declarada num desejo de morte, numa negação do desejo quase constante. Prova disso é que Guta só se relaciona integralmente com Isaac quando tem certeza da não-continuidade do romance entre ambos – ela deve retornar a Fortaleza, ele logo deixará o país.

Ao voltar e descobrir-se grávida, ela dirige sentimentos ambíguos ao filho: ele é esperança e desespero. Durante um passeio num parque de diversões, Guta aborta e se sente culpada. A perda do filho é lamentada, muito embora não pareça ser ele o destino final de sua busca. Essa ausência de desejo a reconduz à casa paterna, ao útero seco, à casa no sertão. Depois de gozar uma certa liberdade, voltar à casa paterna soa como derrota. Mas, vista por um outro olhar, pode significar um novo arranjo sentimental, em que o pai ganha espaço e a presença materna, no tempo da lembrança, no espaço da casa, da terra, volta a mediar a relação familiar e pode propiciar um novo encontro de Guta consigo mesma.

A imagem que nos fica de Maria Augusta, no entanto, vem tingida por uma melancolia e por um desejo de morte evidentes em sua fala final:

“E nem sei quanto tempo hei de ficar ainda, sozinha e desamparada, brilhando na escuridão, até que minha luz se apague.”¹⁹

Maria Augusta, só, perde sua liberdade, seca seu útero, desiste de buscar.

Dôra, um romance da repetição

Dôra perdeu o pai muito cedo. Sua relação com a mãe é uma relação senhorial. A mãe, inclusive, é nomeada apenas Senhora. Dôra, viúva, parte da fazenda Soledade, vira atriz, vive com seu Comandante no Rio de Janeiro e, novamente viúva e morta a mãe, retorna à fazenda. Assim como Guta, sua única saída é a volta às origens, onde os moradores e a terra são os mesmos, sua herança.

O acento grave no nome da personagem de Rachel é proposital. A autora queria carregá-lo dos sentidos que a palavra dor, sua raiz, trazem para a sua Maria das Dores, vez por outra suavizado pelo musical Doralina. A mínima diferença entre Dôra e Doralina pode se tornar gigantesca. Um acento, uma inscrição, uma simbolização. Dôra está fechada como

¹⁹ *As três Marias*, op. cit., p. 492.

o som de seu nome. Amargurada, tenta ser Doralina e esbarra no acento, no Dôra materno a remetê-la ao parto, à dependência da mãe, bem como à agonia que seu nascimento revelou a esta.

Se se deve sempre desconfiar dos narradores em primeira pessoa, o segredo aqui é não se iludir com o discurso aparentemente isento de Dôra. A mãe que ela descortina é parcial, a relação entre elas minada o tempo todo pela problemática feminina que perpassa o romance: uma relação de amor/ódio; de simbiose/diferenciação. A Senhora que se revela, é importante ressaltar, é a Senhora que a narra Dôra permite ao leitor conhecer.

Não é tudo que ela conta, do que conta nem sempre tudo revela, por vezes alude, insinua. Fatos que mereceriam atenção fundamental num romance mais cronológico e tradicional, como seu casamento, são postos de lado, narrados de modo entrecortado. Momentos mais fluidos, como a rotina de sua vida amorosa com o Comandante, são detalhados. O que importa é o foco da narradora, o recorte de sua vida que ela promove, que quer dar a conhecer.

A Dôra que ela assim revela é a mulher marcada pela orfandade. Seu pai morreu quando ela não tinha idade suficiente para dele se lembrar. A figura paterna que lhe chega é remendada, a mãe não parece interessada em dividir com a filha lembranças que possibilitem a entrada do pai na relação entre elas:

“(O que mais me doía era que os casos e as lembranças de meu pai eu só apanhava assim atirados aos retalhos, que eu ia remendendo, sempre com cada falha enorme entre um e outro; por muito que eu pedisse e rogasse quando pequena, me sentasse aos pés dela no chão, suplicando “me conta coisas de meu pai”, Senhora se recusava e o mais que concedia era assim: “Seu pai era um homem muito bom, mas morreu muito moço e me deixou com uma carga por demais pesada às costas. Não tem nada que contar, a vida de todo mundo é igual. “Crescendo, foi que aprendi a ficar de orelha arrebitada pronta para apanhar e esconder comigo, como quem furta, algum pequeno sucedido, recordação, palavra dele, a cor dos olhos, um ar de riso, o número do sapato...”²⁰

²⁰ *Dôra, Doralina*, 13ª edição, São Paulo: Siciliano, 1992; pp. 45-6.

O parágrafo vem entre parênteses, como uma observação alheia ao texto, um complemento, mas é fundamental. Muito de como Dôra vê sua relação com a mãe aí se evidencia. Há uma relação remendada, *furtada*. A entrada do pai na relação mãe/filha é realizada a custo, aparentemente contra a vontade da mãe e a despeito da vontade da filha. Tal identificação mãe/filha vai se dar não no sentido da simbiose, do amor que não permite intervenções, mas no sentido da tentativa de ruptura, da negação de qualquer proximidade, da perpetuação do ódio como maneira de ligação. A carga pesada que o pai deixa à mãe tem dupla significação: o controle da fazenda e os cuidados com a filha. Porém, Senhora demonstra imensa satisfação em sua condição de viúva, que lhe permite dirigir sua vida, manter-se independente. Resta à filha a condição de encargo. No sertão, os poderes concedidos a uma mulher viúva à época do romance (décadas de 1930 a 50, aproximadamente) eram muito maiores do que os de uma mulher solteira ou mesmo casada. Podia zelar por seu destino, tomar conta de seu dinheiro, gerir os negócios, ser respeitada. Senhora gozava do privilégio da viuvez, mas a maternidade era vista como fardo.

Dôra, vencendo toda a sua insegurança e sua timidez, casa-se com Laurindo, quase que incidentalmente, quando o primo distante presta serviços à fazenda como agrimensor. Casam-se, seguem vivendo na fazenda, instaura-se o triângulo amoroso. Além de dividir a atenção do marido com as mulheres da fazenda, já que este, como único homem, recebia cuidados vários, Dôra passa a dividi-lo com a mãe:

“Dinheiro, por exemplo, ele nunca me deu. Me dava presentes. cortes de fazenda, par de sapato, latas de biscoito inglês e marmelada Colombo, água-de-colônia. Também nas despesas da casa não entrava com nada – mas igualmente dava os seus agrados a Senhora. Sempre trazia os presentes juntos, para ela e para mim; os embrulhos de papel colorido, atados de fita (foi quando eu conheci papel de presente), e um era quase sempre a duplicata do outro.”²¹

Os significantes aí proliferam em duplos sentidos, como as duplas relações entre os pares. As frases se alternam na negação e na afirmação: Laurindo não dá dinheiro, na frase seguinte dá presentes. Estes, simbólicos: cortes de fazenda (tecido), como a fazenda (terra) que se divide entre duas mulheres, um par de sapatos, remetendo à duplicidade, novamente; além do bis-coito, do coito duplo, e da marmelada, que indicia a mascarada, o falseado que

²¹ Dôra, *Doralina*, op. cit., p. 49.

marca as relações entre os três. Passa novamente ao não: não entrava com nada nas despesas, e ao sim: sempre trazia os presentes juntos, duplos. Os presentes são embrulhados, coloridos, atados de fita, denunciando tanto a embrulhada de toda a situação como o valor que está em jogo: o enfeite, o colorir, o fornecer índice de feminilidade às mulheres. Mais que isso, o presente compõe aqui uma cadeia de sentido que remete à posse: receber os presentes de Laurindo afirmaria a uma das mulheres o poder, mas ele o distribuiu a ambas, não pertence a nenhuma em definitivo.

Por fim, o subliminar vem à tona: um presente era quase sempre a duplicata do outro. A alternância sim/não, que junto com a duplicação forma a estrutura do parágrafo, demonstra que a proibição da relação sogra/genro não está completamente interdita, há um espaço para sua consecução, há um limiar em que o duplo se faz consentido, lá onde o sim e o não se alternam²². A figura da mãe aparece metaforicamente duplicada na mesma medida em que os presentes de Laurindo se duplicam. Ela passa a ser a oponente, aquela com quem Dôra vai rivalizar, se não pelo amor do marido, ao menos por sua posse completa.

Sintomaticamente, Laurindo remete a louro, a laurear, premiar. Nessa relação ele é objeto, moeda de troca nas relações entre a mulher que busca dominar, que não admite ceder terreno, e a que busca libertar-se. É aos “louros” de sua posse que ambas almejam, conquista de uma disputa que termina rigorosamente empatada. Ao descobrir que a relação entre Laurindo e sua mãe é também carnal, que ele divide a cama com ambas, precipitam-se os acontecimentos que levam à morte do mesmo.

Ao ouvir seu lamento quando da descoberta da relação entre Senhora e Laurindo, Delmiro, um agregado da fazenda de passado incerto a quem Dôra ajudara, afirma que “Deus dá um jeito”, Dôra retruca: “Jeito só a morte”²³. Suas palavras são entendidas como um desejo pelo capanga e ele executa Laurindo de modo a parecer acidente. O remorso por suas palavras acompanhará Dôra ao longo do romance, a ponto de ela só ter descanso quando Delmiro e Senhora, que tudo intuía, morrem. Os sentimentos ambíguos de Dôra para com a mãe, para com Laurindo, suas frases que velam desejos e soam como ordens,

²² Vale lembrar que os estudos antropológicos revelam que, muitas vezes, os ritos visam a lembrar a proibição do relacionamento filho/mãe e com a mesma força interditam o relacionamento mais próximo entre genro e sogra, esta uma representação da mãe, de qualquer modo.

²³ *Dôra, Doralina*, p. 53.

conduzem a atos desastrosos. Deixar Soledade é também fugir desse passado e iniciar outra vida, em que a palavra agora pertence a outros – os papéis que ela viverá como atriz.

Se o parto de Dôra é relembrado como sofrimento e seu nome marca essa inscrição - Maria das Dores – já que foi a Nossa Senhora das Dores que a mãe recorreu na agonia do parto²⁴, ao deixar Soledade, numa espécie de segundo nascimento, Dôra poderá recriar a si mesma na figura das personagens que passa a interpretar. A criação, porém, irá se restringir ao nível do discurso. Casada, Dôra não frutifica, e após o aborto que sofre logo no início de seu casamento com Laurindo, nunca mais engravida, não parece haver lugar para a maternidade em seu pensamento. Mas ao atuar, Dôra corta os laços umbilicais com a mãe e toma posse de seu corpo, para dele fazer o que desejasse:

“Bem, nisso tudo o que eu quero dizer é que antes de eu entrar na Companhia, tinha o meu corpo como se fosse uma coisa alheia que eu guardasse depositada, e só o podia dar ao legítimo dono, e depois de dar a esse dono era só dele, não adiantava eu querer ou não, porque o meu corpo eu não tinha o direito de governar, eu vivia dentro dele mas o corpo não era meu.

Já agora o corpo era meu, pra guardar ou pra dar, se eu quisesse ia, se não quisesse não ia, acabou-se. Era uma grande diferença, pra mim enorme.”²⁵

Há aí realmente uma diferença enorme: da mãe, a senhora de seu corpo em sua juventude, responsável por zelar por sua virgindade até o casamento, responsável também por afastar do corpo da filha o desejo que não mais pertence ao seu corpo de viúva (até a chegada de Laurindo); o corpo de Dôra passa ao marido, que não estabelece com ela nem uma relação de desejo recíproco nem uma relação em que, sendo objeto de prazer para o outro, ela pudesse alcançar algum prazer extraviado para si mesma. Ambas, mãe e filha, mantêm uma castidade, um desligar-se do corpo, de seus sentidos e de seu prazer. A posse do corpo será fundamental para o crescimento, o “nascimento” de Dôra, especialmente do nascimento de seu desejo, ao desligar-se da relação de subordinação e obediência que permitia que a mãe estabelecesse com ela. Tal aprendizado se fará completo com seu envolvimento com o Comandante, que dá título ao terceiro livro do romance.

²⁴ Assim como o Moacyr de Iracema, no romance homônimo de José de Alencar, cearense como Rachel de Queiroz, o filho(a) é o “fruto da dor”. Essa associação entre filho e dor parece remeter à fala bíblica, ao castigo de Eva quando da expulsão do Paraíso – a reprodução, o parto, virá acompanhado de castigo, de dor. O prazer sexual feminino receberá uma espécie de punição na dor do parto.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 118.

O eleito de Dôra é o comandante de um navio que realiza viagens pelo São Francisco. É conhecido como Comandante, à mesma maneira de Senhora, mas seu nome nos é revelado: Asmodeu, um demônio que “levanta os telhados das casas e descobre os segredos íntimos dos seus habitantes”.²⁶ É o que ele fará com Dôra. Tomará posse de seu corpo, conduzirá sua vida, partilhará com ela segredos e escolherá os caminhos de ambos. Significativamente, Dôra entende seu nome, num primeiro momento, como Amadeu, derivado de amar, do que pode dar amor. Ele então a corrigirá, orgulhoso, seu nome é de demônio. Seu amor terá como marca a intranqüilidade, a posse que reserva a Dôra o papel de objeto, papel que ela aceitará de bom grado. Assim como Senhora era dona de Dôra, pregada a ela, Dôra agora passará a contar com um comandante a dirigir-lhe a vida. Ela passa de uma senhora a um comandante. A pausa representada pelo tempo em que conduziu a própria vida e o próprio corpo na Companhia de teatro parece ser invalidada agora, numa espécie de retrocesso, na medida em que Dôra se sujeita novamente ao binômio ser possuída por outro/obedecer a ele. Ainda que agora a narradora repise ter encontrado no Comandante o amor de sua vida, essa relação será descrita o romance todo como uma relação desigual, de sujeição e não de troca.

Senhora e o Comandante são figuras especulares no romance. Ambos estabelecem uma relação de mando com Dôra, ambos conduzem sua vida. Dos três “livros” que compõem o romance, o de Senhora abre e o do Comandante fecha a narrativa. Entre eles, o livro da Companhia, em que Dôra pôde estar acompanhada e desligada do mando, tomando posse de seu corpo. Não há no romance, no entanto, um livro de Dôra, sua palavra se repete na voz dos outros, de Senhora principalmente, a quem ela volta a se ligar, simbolicamente, após a morte do Comandante. Voltar a Soledade é cumprir um ciclo:

“O círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo: eu acabei voltando para a Soledade. Voltava sozinha, voltava de vez. E era diferente. Antes, quando vim, passado pouco tempo da morte de Senhora, ainda ali se sentia o bafo da presença dela espalhado pela casa e pela terra, assim como uma quentura de corpo ou marca de mão ou eco de voz – a sombra de Senhora continuando a encobrir e tomar conta das coisas, dos bichos e das pessoas.

²⁶Dôra, *Doralina*, p. 133.

Agora, percebi logo que isso tudo já ficara esmorecido. Mal cheguei, fui sentindo que a cinza de Senhora estava fria; ferida e maltratada como eu vinha, não precisava de me esconder, podia me agasalhar no borralho velho, sem medo das brasas vivas.”²⁷

Sem a mãe, mas tudo ainda marcado pela posse da mãe, sem o corpo da mãe, mas com seus passos, sem a mãe a regular a entrada, mas a mãe. Dôra busca, ao fim do romance, transformar a mãe em parâmetro, ocupar o seu espaço desde o lugar que surge da comparação entre elas. A mãe só pode ser modelo se já não é a opositora, se já não é a devastadora mãe da simbiose primordial. A mãe não precisa mais ser renegada, Doralina é Dôra: viúva como a mãe, sozinha como a mãe, uma senhora.

Nesse retorno, Dôra encontra um velho diário de sua mãe, em que há anotações vagas sobre o relacionamento de Dôra e Laurindo. Elas nada acrescentam sobre o passado, frustram a narradora. As respostas que esta procura não estão ali, não estão dadas, estão por construir, por elaborar, mas Dôra não parece preocupada com isso. A mãe que Dôra busca desvendar não está no diário.

Voltar a Soledade rompe em certa medida com o ciclo da repetição, pois Dôra volta num outro lugar. No entanto, voltar é também repetir uma posição de mando, senhorial, que ela tem prazer em herdar. Dôra volta a estar sozinha, assim como sua mãe estivera, mesmo em sua companhia. Sem filhos, sem mais nada a buscar, Dôra parece repetir o destino da mãe.

Seca, perda, busca, repetição - contrastes

O feminino na obra de Rachel vem marcado pelas dolorosas experiências de suas protagonistas, que incluem (con)viver com a seca, sofrer perdas, buscar o amor e alternativas de inserção social, repetir muitas vezes o destino materno de que se tentou escapar. Por outro lado, são essas perdas que tornam suas mulheres nítidas em relação a seus homens apagados²⁸. É pela falta que Rachel de Queiroz completa de expressividade suas personagens femininas.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 232.

²⁸ Mário de Andrade, “As três Marias”, *op. cit.*

O contraste marcante entre as personagens femininas e masculinas nos romances da autora é duplamente revelador. Revela primeiro que havia uma opção da autora pelo feminino, por colocar em foco temáticas relacionadas à mulher. Por outro lado, incorpora as personagens masculinas pela ausência. Da perspectiva de onde Rachel trabalha e constrói sua literatura, há pouco espaço para o masculino. A dimensão familiar e o olhar miúdo centrado no cotidiano feminino revelam pouco das questões com que os homens se haviam. Mas essa é também uma escolha. É através das mulheres que a seca, o sertão, a falta de perspectiva profissional, o horizonte curto do quintal, são desfiados aos olhos do leitor.

O olhar da escritora Rachel de Queiroz se dedica à negatividade e à fragmentação e se esse olhar voltado para o miúdo, para os excessos narrativos, pode ser desagradável de se viver, pode tornar-se fundamental ao ser experimentado via literatura. Rachel proporciona ao leitor acompanhar a educação sentimental de suas personagens. Numa trajetória ao revés, por meio de um olhar enviesado, Rachel de Queiroz parte das certezas de *O quinze*, da determinação de sua Conceição, para as dúvidas e a paralisia de sua Maria Augusta, em *As três Marias*, para a dubiedade e o lugar do “quase” vivenciado por Dôra, em *Dôra, Doralina*, numa trajetória que revela sua preocupação com a feminilidade e com os destinos das mulheres, não se contentando com respostas prontas, fáceis.

Ao contrário, as personagens masculinas mantêm um monotom na escritura – de Vicente ao Comandante, pouco muda. São personagens representativas, importantes no contexto dos romances em que atuam, mas ficam em segundo plano. Seu retrato é traçado através da narração feminina, do olhar que investiga neles sua importância na medida em que se relacionam com as mulheres. Soam assim apagados, dependentes, mesmo quando pintados com tintas fortes.

Parece haver aí um esforço concentrado de construção do feminino no imaginário literário masculino, que leva tempo, consome leituras e é feita pare passo, na escrita cerebral e nos excessos sutis de Rachel de Queiroz. Todas as suas protagonistas, de certa maneira, vivem a seca, a perda, a busca, repetem destinos. A dimensão que tais aspectos adquire em cada obra, bem como a conjunção entre tais fatores e a escritura literária é que varia.

Nos corpos de suas protagonistas, em seus destinos desenhados na rudeza da terra, num horizonte estreito e aparentemente pouco ambicioso, Rachel inscreve metáforas da vida das mulheres nordestinas e fala de mulheres como se falasse da terra, de palavras não-ditas, de mães perdidas, de mães que perdem, o que, em sua obra, vem a ser quase que o mesmo. Enquanto isso, os homens, os mais das vezes, esperam, ou espiam de rabo de olho. Sem esse olhar enviesado que valoriza as perdas e a negatividade que caracteriza as mulheres na obra de Rachel de Queiroz e sem entender o propósito em se relegar o masculino a esse espaço menor, pode-se pensar num desequilíbrio na construção romanesca da autora, como parte de sua crítica o fez. Um olhar enviesado, porém, descortina sentidos e reconhece criticamente as razões literárias desse desconcerto. Para a leitura dos capítulos seguintes, o olhar crítico aqui proposto vai se dedicar a olhar de viés os romances de Rachel de Queiroz, em busca da construção do feminino em sua obra, se possível, sem fazer pesar sobre ela os conceitos de positividade e negatividade normalmente associados ao feminino.

Capítulo três – Ciclos da esterilidade

“Mesmo nos bons anos, os anos em que dá aquela “chuva de caju” – a chuva para os cajueiros florirem, em outubro/novembro – mesmo neles a seca está sempre na mente do nordestino.”

(Rachel de Queiroz, *Cadernos de literatura brasileira*, p. 23)

Mulher e corpo

A história oficial do Brasil pode ser relida como uma história das visões ideológicas lançadas sobre as mulheres e seus filhos. Percorrendo o volume *História das mulheres no Brasil*¹, é possível perceber as nuances da imagem da mulher na constituição do Brasil. O corpo da mulher índia, velha, foi o símbolo da decrepitude para os primeiros cronistas, assim como o corpo feminino jovem expôs o erotismo “nocivo”, que retirava a mulher do casamento, do espaço conjugal. As doenças das mulheres advinham sempre do útero, da “madre”, e eram tratadas via gravidez, embora em muitos casos elas se agravassem com esse tratamento, tendo em vista as dificuldades de uma gestação, de um parto, nos idos do Brasil Colônia. Na família burguesa, a mulher passa a representar um capital simbólico importante, redobrando-se as vigílias sobre ela e seu corpo, agora mais valorizado se virgem, puro. O trabalho feminino também era pernicioso, visto que desagregava a família, prejudicando a identidade nacional. O lugar da mulher na literatura era o lugar da singeleza, dos poemas sentimentais, dos conselhos conjugais para jovens.

Para o corpo da mulher confluem algumas das imagens mais importantes de dois romances de Rachel de Queiroz – *O quinze* e *Caminho de pedras*. Em *O quinze*, são muitas as representações que o corpo feminino assume. É possível acompanhar a derrocada física e moral de Mocinha, as perdas que Cordulina sofre, o corpo decidido e virgem de Conceição. Em *Caminho de pedras*, é o desejo de Noemi que dá movimento ao romance e é ele o responsável pela desestabilização de seu lar.

No início da caminhada retirante, Mocinha está vestida como para festa, quase sonhadora:

“Mocinha, de vestido engomado, também levava sua trouxa debaixo do braço, e na mão, os chinelos vermelhos de ir à missa.”²

A menina que segue arrumada, levando os chinelos de passeio consigo, não lembra nem de longe a garota de duas páginas à frente:

“Os três dias de caminhada iam humanizando Mocinha.

O vestido, amarrotado, sujo, já não parecia toilette de missa. As chinelas baianas dormiam no fundo da trouxa, sem mais saracoteios nos dedos da dona. E até levava

¹ *História das mulheres no Brasil*, Mary Del Priore (org.). São Paulo: Contexto, 2001.

² *O quinze*, op. cit., p. 25.

escanchado ao quadril o Duquinha, o caçula, que, assombrado com a burra, chorava e não queria ir na cangalha.

Chico Bento troçava:

- Hein, minha comadre! Botou o luxo de banda...”³

O passeio se transformou em esforço. Humanizar-se aqui, significa render-se, de algum modo, ao esforço exigido pela caminhada longa, constante e cansativa. A força da natureza exige sujeição ao pó, abandono de “luxos”, auxílio à criança, assunção de seu papel na família ao invés do sonho, do prazer de vestir a roupa nova.

Negando esse destino voltado demais à realidade dos fatos, Mocinha abandona a família e permanece na estação em Castro, trabalhando como auxiliar de uma vendeira. Mais ao final do romance o leitor tem conhecimento do que lhe ocorreu: ela não se adaptou ao trabalho, mais flertando que executando suas tarefas, e termina com um “filho no peito”, só, mendigando na estação do Baturité, onde encontra dona Inácia. Sua figura está irreconhecível, magra, suja, esfarrapada. A vergonha a impede de regressar à sua terra e ela segue na estação, arranjando um vintém aqui outro ali. A miséria força o destino das personagens para um sentido do humano em sua face mais frágil e mórbida, aquela que lembra as necessidades básicas do viver e mesmo do sobreviver. Esse lado de abandono e de “vergonha” por esse destino revela uma perspectiva desumana do que no livro é considerado “humanizador”. Se estar próximo à terra e em contato com suas necessidades mais básicas retira o verniz da situação retirante do imaginário de Mocinha, ao mesmo tempo expõe toda a fragilidade e o sem-sentido da natureza e da organização social, através de personagens que cumprem ciclos de sofrimento e abandono sem a capacidade ou a oportunidade de decidir seu caminho. O sertanejo, lembram-nos Euclides da Cunha e Clarice Lispector, é um forte e um paciente⁴.

Cordulina, por sua vez, passa por quatro perdas ao longo do romance: a irmã que se desgarrava do grupo, a morte do filho Josias, o desaparecimento do filho Pedro e a entrega espontânea de Duquinha a Conceição. De seu corpo de mãe exala uma aura de muda resignação. É ela quem expõe ao marido o desejo de Conceição em assumir a criação do afilhado:

³ *O quinze*, op. cit., p. 27.

⁴ Euclides da Cunha, *Os sertões*. Clarice Lispector, *A hora da estrela*.

“- Chico, a comadre Conceição, hoje, cansou de me pedir o Duquinha. Anda com um destino de criar uma criança. E se é de ficar com qualquer um, arranjado por aí, mais vale ficar com este, que é afilhado.

(...) – E tu não tem pena de dar teus filhos, que nem gato ou cachorro?

- Que é que se é de fazer? O menino cada dia é mais doente... A madrinha quer carregar para tratar, botar ele bom, fazer dele gente... Se nós pegamos nesta besteira de não dar o mais que se arranja é ver morrer, como o outro...”⁵

É a mãe quem tenta convencer o pai de que o melhor a fazer é desistir do filho. Mesmo com uma ligação forte com o menino, ela se apercebe da falta de perspectiva que o garoto teria naquela vida errante em que se encontram. A desumanização do grupo fica evidente quando Chico questiona aquele doar filho, como se fosse animal, cachorro ou gato. No discurso da mãe, o avesso dessa atitude – o desejo de ver a comadre “fazer dele gente”. A humanização do garoto só é possível junto a alguém em condições de lhe prover o básico. A família abre mão do garoto para fazer dele gente, tendo retirado de si, de modo lentamente brutal, o seu sentido acolhedor, educativo. A família se esboroa diante do pó, da seca e da miséria.

Conceição, nas palavras de Cordulina, “anda com destino de criar uma criança”. Solitária todo o romance, o corpo improdutivo de Conceição se entrega à maternidade na adoção do afilhado. A ele, ela se volta de modo intenso, com “luxos” de que a avó discorda. De algum modo, nessa adoção a protagonista afirma a sua independência. Não repetirá o destino das mulheres de seu tempo – segue com suas leituras, sua liberdade, mesmo que insatisfeita com ambas, por vezes. Ao lado dos pontos positivos que a “solteirice” de Conceição lhe proporciona, encontra-se o lado negativo: muito provavelmente uma vida sem a vivência da sexualidade, já que na época o sexo fora do casamento era encarado como promiscuidade⁶. Conceição, no entanto, não hesita em sua escolha e o uso do vestido branco denuncia simbolicamente tanto sua castidade quanto sua classe social. Essa cor, rara no romance, indica tanto a virgindade quanto a possibilidade de usar a água na lavagem de roupa, indica a limpeza de alguém que não precisou andar, retirar-se, indica um privilégio

⁵ *O quinze*, p. 75.

⁶ No dizer de Nogueira Cobra, citada por Débora Ferreira: “A solteirona padece todos os martírios. desde o ridículo duma falsa situação social, alvo permanente da chacota das outras mulheres que conseguiram dote para comprar marido, até os horríveis ataques de histerismo, lógicos num sistema nervoso em pandarecos por força de recalque.” Débora Ferreira, *Pilares narrativos*, op. cit., p. 49.

naquela terra de faltas. A cor, recurso recorrente no romance, aparece também para indicar relações de classe social e oscilações de cor/raça. Conceição, distante do primo e tomada pelo ciúme, ao ouvir boatos de um relacionamento dele afirma que Vicente está envolvido com uma cunhã à toa, de cabelo *pixaim* e dente podre e que não seria certo um moço *branco* andar “se sujando” com *negras*. Por outro lado, a própria Conceição é caracterizada com certa oscilação – ora mais negra ora mais branca. Assim como a posse da terra diferencia os que devem partir, e arriscar-se mais na migração do que ao ficar e padecer os martírios da seca, daqueles que podem ficar, a cor da pele e a oscilação em declará-la branca ou preta, ou cabocla ou morena, indica a classe social do indivíduo e o modo como é visto na sociedade – merecedor de maior ou menor respeito⁷. O corpo de Conceição sente falta do amor, o que demonstra sua relação mal resolvida com o primo, mas se ressentia mais da maternidade. O papel esperado da mulher no início do XX, e mesmo décadas adiante, é o papel de esposa e mãe, ao qual Conceição corresponderá apenas parcialmente.

Em *Caminho de pedras*, a questão do corpo vem aliada à do desejo, que dá início ao enredo propriamente dito do romance. Sobre o pano de fundo da luta política e de todas as suas conturbações, revela-se uma história mais pessoal e individualizada – a de Noemi, para quem o lar com marido e filho e o emprego parco deixou de ser suficiente. Para Luís Bueno, estaria justamente na interseção entre o caso pessoal e o caso coletivo político a força do romance, embora a própria esquerda do período não tenha sido receptiva ao livro, talvez por ter chegado em momento em que o romance proletário passava por uma espécie de esgotamento⁸. Em *Caminho de pedras*, a descoberta da possibilidade de engajamento na luta proletária é também a descoberta do desejo, que atua em Noemi em vários sentidos e a remete à infância:

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

Era apenas uma alma livre, ouvindo a história de outras almas livres. Fugira do seu centro habitual de gravidade, perdera a noção do pão nosso de cada dia. Naquele momento, nada era moral nem imoral, nada proibido nem permitido; não havia hora, não havia espaço: só a embriaguez do momento de revelação, das possibilidades de libertação.

⁷ Sobre as relações entre a cor da pele e a diferença de classes em *O quinze* conferir Débora Ferreira. *Pilares narrativos*, op.cit., pp. 65-67.

⁸ Luís Bueno, “Os três tempos do romance de 30”, op. cit., pp. 275-277.

Sentia que confusamente vinham à tona naquele instante, todos os seus sentimentos e desejos sufocados desde pequenina, que se tinham enquistado lá dentro, bem fundo – porque lhe diziam que era pecado, mas agora se mostravam estranhamente nítidos e atuais, atropelando-se uns aos outros, desiguais, reabilitados, novíssimos.”⁹

O desejo de tudo ver, tudo conhecer remete diretamente à infância, ao prazer da descoberta visual do mundo. As mulheres heróicas que embalam o sonho de Noemi fogem à estrutura conjugal, são livres, valentes. O desvendamento do cotidiano de Noemi, bem como de seus sonhos, revela uma vida como “encadeamento de tempos vazios e inertes”, no dizer de Alfredo Bosi, que buscam algum sentido, alguma transcendência. Como aponta Bosi, “a escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é”, é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante (...)”¹⁰.

Como se projetasse em Noemi a consciência desse plano de escritura de que tentava se afastar desde *João Miguel*, Rachel de Queiroz questiona a própria estrutura do romance proletário, delegando à sua personagem uma consciência que lhe permite escapar do mecanismo alienante do cotidiano e das narrativas dessa ordem. Em seu devaneio, Noemi é capaz de se elevar e enxergar de fora o seu cotidiano mesquinho, pequeno, cheio de disciplina, algo com que um herói dificilmente se depara, numa vida de turbulências, desafios. A divisão da cama é vista como promiscuidade, como se a entrega a alguém trouxesse necessariamente o sentimento de invasão, de incômodo. A referência pode advir também de uma certa repreensão a si mesma, disfarçada no nível consciente, visto que ela caminha ao lado de dois homens rumo à sua casa, onde deixara marido e filho. Roberto e Filipe a ladeiam no caminho de areia, embalados os três pela companhia mútua e pelos sonhos socialistas do grupo de discussão que haviam acompanhado. O questionamento moral também está presente no trecho: ela deseja um momento amoral “nem moral nem imoral”, sem proibição nem permissão, uma espécie de tempo fora do tempo, de epifania. Só a embriaguez dessa revelação é que poderia libertar a mulher da sua rotina. Todo esse

⁹ *Caminho de pedras*, op. cit., p. 45. Note-se o teor bastante clariciano dos pensamentos de Noemi. É possível encontrar aí um parentesco entre os seus sentimentos e desejos e os de Ana, no conto “Amor”, por exemplo. A diferença é que Noemi se deixará conduzir pelo seu desejo, entregando-se tanto à luta social quanto a um novo amor; enquanto que a desestabilização de Ana receberá, aparentemente, uma elaboração psíquica por parte da personagem, que dá novo enfoque à sua vida, mas permanece nela.

¹⁰ Alfredo Bosi, *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 130.

questionamento vem acompanhado sutilmente por uma crítica à moralidade cristã, que é introduzida pela expressão que representa o cotidiano no trecho: “o pão nosso de cada dia”. A idéia de alimentação e de doação à que a comunhão remete parece sublinhar o olhar moralizante que a Igreja lança sobre seus fiéis, especialmente as mulheres e seus corpos. Naquele momento, tão distante do seu ordinário de mãe e esposa, Noemi se sente uma alma livre, fugindo de seu centro de gravidade – certamente o casamento. Ao lado da satisfação que a personagem demonstra com a maternidade, há um ranço de prisão e desconforto com o casamento, que lhe tolhe escolhas, não alimenta sonhos e arrefece a paixão.

Fora do tempo e do espaço, entregando-se quase com volúpia ao momento, Noemi pode se afastar das estruturas sociais que lhe prevêm um modo convencional de agir, um lugar determinado para circular. No espaço movediço da areia, os sonhos de Noemi encontram uma brecha para evocar de um futuro que ela deseja. Desde menina criada para sufocar seus sentimentos, desejar pouco, aquiescer, Noemi vive um momento epifânico, em que uma outra realidade se revela – é possível não se envergonhar de seus desejos, o pecado pode não existir, tudo é antigo e novo, o tempo da memória refaz o caminho do desejo e liberta as recordações, revistas agora sob novo prisma.

Noemi prossegue recordando, dando vazão ao momento de vivência plena de seus anseios, de descoberta desse novo “eu” com o qual ela passa a entrar em contato ou se vê impossibilitada de negar:

“...a revolta que a tomara uma vez (tinha uns dez anos, então) quando ouvira o pai açoitar o moleque ladrão de níqueis; e o seu ímpeto de o mandar reagir, de fazer o pobre negrinho de olhos cheios de água e cara de cão apanhado, mostrar que era valente e não ligava nem para dinheiro, nem para patrão... E da qual depois se acusara ao padre, na primeira confissão – como falta ao quarto mandamento...

A vontade de viajar que a atormentara sempre, de ver as cidades estranhas do outro lado do mar, de aprender as coisas que o mundo ensina, novas línguas, novas multidões; vontade que bastava um anúncio de companhias de navegação num jornal, para a deixar quase chorando de ambição frustrada.

O seu vago amor por todos os homens, os sujos e limpos, brancos e pretos, a velhinha agarrada no cacete, o menino triste que não podia entrar no cinema, coisas que ela escondera, como sentimentalismo pueril...Seus ansiosos desejos de adolescente, a que o casamento decepcionara, cortara as asas.”¹¹

¹¹ *Caminho de pedras*, p. 46.

Sua revolta não passa apenas pelo pessoal, pelo desejo de realizar-se, mas também pelo social. A tomada de consciência precoce a respeito das injustiças e arbitrariedades do mundo, e a partir de uma experiência próxima, a injustiça partira de seu pai, favorece uma perspectiva crítica de leitura da sociedade. Nesse sentido, o romance proletário revela sua pertinência histórica, ao trazer para primeiro plano a mulher, a criança, o desajustado social – os explorados. Há algo de questionador e de promissor na idéia de que “a força de transformação pode estar naqueles que o sistema não consegue engolir.”¹² O reconhecimento de valores maiores que o dinheiro e a obediência, o patronato, conduzem Noemi a um sentimento misto de revolta e liberdade. A estrutura social continua, no entanto, atuante nela para reproduzir o lugar social da mulher – seu ímpeto é sufocado e ela o assume como pecado na primeira confissão, acusando-se. Seu lugar de mulher permite epifanias de descoberta – dolorosa – do mundo, mas dá-lhe quase nenhum espaço para uma manobra mais autônoma. Todo esse afã de descobrir, de conhecer o mundo, que a remete novamente à infância, ao olhar que desvenda como pela primeira vez as possibilidades da vida, acaba em frustração no cotidiano comezinho que o casamento institui. Não é necessariamente no marido que está o problema, mas na estrutura que a vida conjugal impõe, com todas as suas obrigações, sua rotina, sem a paixão do novo. Mais uma vez o trecho sublinha a face restritiva do casamento. O lugar do desejo não é o casamento, mas o mundo. O casamento é o ponto final que a Igreja e a sociedade impõem à mulher, é o fim da liberdade de sonhar e desejar. Noemi reconhece o lado pueril de sua aspiração, mas não pode impedir a roda do desejo que, mais adiante vai aproximá-la de Roberto e deflagrar o fim de seu casamento. Ao chegar em casa, depois de uma noite de tantas vivências fundamentais, a fala do marido remete-a imediatamente ao seu lugar de mãe/esposa: “O Guri chorou duas vezes”. O choro do filho é sua responsabilidade, sua ocupação prioritária. Alimentada ainda por seu momento epifânico, Noemi limita-se a sorrir.

O(s) desejo(s) de Noemi passa(m) por um processo de desrecale que a conduzirá a uma nova experiência amorosa e familiar. O mais significativo, no entanto, fica por conta da perda do filho, Guri. O destino de mulher se revela cíclico – paixão, casamento, luta, viver com pouco, rotina, doença, perda, gravidez. Como afirma Débora Ferreira, “na

¹² Luís Bueno, op. cit., p. 267.

construção de um Brasil em desenvolvimento, a imagem da criança é fundamental.”¹³ Embora a frase faça referência a *O quinze*, serve perfeitamente a *Caminho de pedras*, na medida em que dimensiona a importância das crianças nesses romances, poderosas metáforas de desvalimento e perda. Se nos amores do capitão Nonato com a faroleira que engana o marido, Graciliano Ramos vislumbrou a “mulher-mercadoria”, que não se dá, mas pode ser vendida ou furtada¹⁴, é possível vislumbrar em Noemi o seu oposto, uma nova mulher, de carne e osso e que vem negar a imagem anterior. Uma mulher que ama e que sofre intensamente com a morte do filho. É a esta mulher que a narrativa quase que singela de *Caminho de pedras* se esforça por dar voz.

O recalcado em nossa sociedade é o “feminino” em duplo sentido, afirma Marlise Matos, em sentido quantitativo, relativo à possibilidade “avassaladora” e “destrutiva” do retorno à fusão com a primeira figura, a mãe; e em sentido qualitativo, onde o que está em jogo é o abandono da capacidade de sensibilidade, da fragilização corporal e interiorização afetiva¹⁵. Há um temor inculcado tanto nas mulheres quanto nos homens que tenciona afastar a vivência da feminilidade do trato social. Seja por lembrar a angústia original do nascimento e da morte, a fusão com a figura materna; seja por revelar a parcela muitas vezes negada que compõe todos os seres humanos, a de sua fragilidade, de uma sensibilidade atuante, que se depara com seus próprios limites e com as melhores experiências de afetividade e não apenas de contrato social ou sexual - o feminino amedronta.

Não é à toa que é no momento de afirmação da família burguesa, em que a mulher se encontra sob maior controle, em que o amor conjugal se estabelece definitivamente, que a histeria se instaura e surge a psicanálise. O recalque social sobre o corpo feminino acarreta uma contra-força que se interpõe entre a mulher e seu desejo, afastando-a com igual energia da sociedade e das tarefas que esta lhe delegou. Uma mulher histérica já não é capaz de assumir as tarefas da condução do lar ou os encargos da maternidade. Como afirma Simone de Beauvoir, representa mesmo um perigo social entregar a mulheres totalmente insatisfeitas a tarefa de criar seus filhos. Como observa June Hahner, ainda no

¹³ Débora Ferreira, op. cit., p. 82.

¹⁴ Graciliano Ramos, “Caminho de pedras”, op. cit., p.10.

¹⁵ Marlise Matos. *Reinvenções do vínculo amoroso – cultura e identidade de gênero na Modernidade tardia*. Belo Horizonte UFMG/RJ IUPERJ, 2000. Tal discussão encontra-se no cap. V “Proposta de construção das identidades de gênero”.

século XIX, quando se usava colocar a mulher num pedestal para mantê-la sob controle, a “nobre tarefa de educar as crianças era uma responsabilidade que atribuía um novo valor às mulheres.”¹⁶ Das poucas tarefas ou profissões de que podiam se ocupar as mulheres, quase todas manuais e exequíveis no ambiente doméstico, o professorado era uma das mais vantajosas: permitia o trabalho fora do lar e era valorizado por seu caráter educativo. De qualquer modo, o corpo da mulher estava destinado à maternidade e à educação, prioritariamente de seus próprios filhos.

A perda corporal, a morte de um filho, podem ser perfeitamente representadas na experiência do feminino na imagem do parto – no seu risco de morte, no seu esforço por trazer à vida, no traumático dessa separação entre mãe e filho, por tantos meses simbiótica. A vivência do parto simboliza um aspecto importante do feminino em relação ao binômio mulher/corpo ao qual Rachel de Queiroz esteve muito atenta em sua obra. A perda do filho ou o insucesso de um parto revelam um aspecto do feminino que tanto pode indicar falência quanto possibilidade de se ver como ser autônomo, como corpo que se entende sem a precisão de gerar outro, em contato apenas consigo mesmo.

O corpo feminino aparece em *O quinze* e *Caminho de pedras* marcado, seja pelas perdas que a seca apresenta a Mocinha e Cordulina; seja na realidade que tolhe o desejo de Noemi e depois lhe toma o filho, significativamente. Paralela à relação corpo/maternidade, tem lugar a revisão do relacionamento entre casais, que se dá em ambos os romances. Conceição avalia ser melhor não se casar e Noemi enfrenta a sociedade ao decidir desfazer um casamento para iniciar outro.

Ao receber da comadre o afilhado para criar, Conceição ainda lidará com perdas, seja da possibilidade de se haver com o desejo e seu corpo, na negação do casamento; seja na vivência, que ela julga atravessada, da maternidade. A revisão de seu destino é constante e fundamental no encerramento algo melancólico do romance. Nesse sentido, *O quinze* se constrói como um romance de diálogos, muitos deles inviabilizados pela condição social e pela seca: o diálogo entre classes sociais, o diálogo entre gêneros, o diálogo entre a nova mulher e a tradicional, submetida aos papéis de esposa e mãe¹⁷.

¹⁶ June Hahner, “Pioneiras na defesa dos direitos da mulher”, in: *Emancipação do sexo feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres/ Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

¹⁷ Conferir Débora Ferreira, op. cit., p. 97.

A fragilidade e a perda corporal que a circularidade do tempo e as características biológicas impõem à mulher favorecem vivências intensas, e mesmo epifânicas, da existência, e um olhar que, na década de 1930, apresenta-se ao mesmo tempo aquiescente e disposto à rebeldia.

Mulher e maternidade

Simone de Beauvoir e Jean-Pierre Vernant¹⁸ abordaram o tema dos trabalhos domésticos conciliáveis com os encargos da maternidade. A reclusão ao lar, ao lado do cuidado com a casa e os filhos, restritos ao universo da imanência, delimitaram para a mulher um espaço de repetição, sem criatividade ou projeção de futuro, a não ser na imagem dos filhos criados, crescidos. Essa imagem socialmente construída tem um peso forte sobre as mulheres, principalmente aquelas focadas neste capítulo, mulheres do início do século XX e de meados da década de 1930. Foi uma larga trajetória até que certos tabus fossem rompidos e uma nova imagem de mulher fosse construída e aceita, inclusive pelas próprias mulheres.

Esse atrelamento do destino feminino ao destino biológico da mulher atinge em cheio tanto Conceição quanto Noemi. A primeira sente-se “estéril, inútil e só” ao final do romance, consolada apenas pela presença do filho adotivo. Ainda que tenha escolhido seu destino e se negado a realizar um casamento que ela sente fadado ao fracasso, à incomunicabilidade, Conceição segue com uma ponta de frustração, pode dizer que criou um filho, mas não se realizou na maternidade e no casamento conforme era esperado de uma mulher então. Suas leituras feministas, o emprego de professora, a liberdade de andar só pelas ruas não lhe parecem ganhos suficientemente capazes de consolar a amargura do coração. A própria avó, quando da adoção de Duquinha, aponta para os excessos da moça no trato do menino, como a lembrá-la de que ele é um afilhado apenas, que seu bom coração mandou acolher, mas não um filho de verdade.

¹⁸ Simone de Beauvoir *O segundo sexo – volume I e II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980 e Jean-Pierre Vernant “Hermes e Héstia”, in: *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difel, EDUSP, 1973.

O universo da repetição é associado por Michelle Perrot¹⁹ ao das rendeiras, remendeiras, arquétipos femininos, “trabalhos de mulheres”. Voltada ao universo do íntimo, da repetição, a história das mulheres sofre um processo de apagamento. Enquanto as mulheres remendam, produzem rendas “acessórias”, os homens criam. O olhar detalhista e minucioso necessário ao trabalho manual está diretamente relacionado ao espaço social de que podem se ocupar as mulheres num dado período histórico. Nesse sentido, *O quinze* apresenta uma oposição interessante: de um lado, Mãe Nácia e seu “eterno crochê”; de outro, Conceição e suas leituras. Enquanto a avó dedica-se ao trabalho manual ou à reza, apegada ao lar, o seu espaço (reluta muito em deixar a fazenda Logradouro, inclusive); Conceição efetua leituras, circula por Fortaleza, demonstra autonomia na decisão de seu caminho. Os trabalhos de agulha foram, desde o Brasil colonial, identificados como atividade adequada à mulher, deixando-se de lado sua educação formal²⁰. Recusando gentilmente os conselhos da avó, que afirma serem os homens daquela época melhores que os de seu tempo, e também a herança dos trabalhos manuais, Conceição recusa Vicente, adota Duquinha, estuda até tarde, ainda que com os mesmos livros, já quase decorados. Nessa sua repetição, no entanto, há uma diferença fundamental em relação à avó – sua repetição produz pensamento próprio, reflexão, é capaz de conduzi-la por si mesma, enquanto que a repetição da avó confirma o espaço e o tempo passados a que ela está confinada, por sua criação e pelos valores que interiorizou. Conceição representa, assim, uma quebra importante na trajetória das mulheres no Brasil, em que a repetição de modelos deixou de ser a única possibilidade viável.

Para Joel Birman²¹, foi nos séculos XVII e XVIII que se deu a construção do ser da mulher em torno da maternidade, da reprodução. Paralelamente, coube ao homem a produção. Na valorização da maternidade está implícita a restrição da mulher ao espaço doméstico, bem como a instituição do casamento como realização feminina, visto que a maternidade é valorizada apenas nas mulheres casadas.

Noemi, no início do romance, foge um pouco dessa estrutura fechada e, embora tenha um filho, trabalha fora de casa e frequenta as discussões do partido. A culpa, porém,

¹⁹ Michelle Perrot “A mulher popular rebelde”, in: *Os excluídos da História – Operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

²⁰ Conferir observações de B. Debret citado por Nádia Battella Gotlib, “A literatura feita por mulheres no Brasil”, in: *Refazendo nós*, op. cit., p.23.

²¹ Joel Birman. *Gramáticas do erotismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

passa a acompanhá-la depois que ela começa a questionar seu casamento. É como se, na medida em que vai se desprendendo do marido, ela sobrecarregasse de culpa o tempo que passa fora do lar. Desse modo se explicam o medo que começa a sentir de que algo ocorra com o Guri durante a sua ausência e o misto de pena e consideração que desenvolve para com João Jaques, quase arrefecendo seu desejo de se separar dele. Como Noemi parecia adivinhar, o marido muda, mas a estrutura permanece e logo ela se vê novamente no círculo familiar de que fôra retirada por Roberto.

Depois da perda do Guri, Noemi termina o romance grávida, agora de Roberto, e só, pois o marido está preso, distante. Na clandestinidade, ela segue lutando enquanto sobe a ladeira devagarzinho. Sintomaticamente, Noemi pisa numa “pedra solta” e precisa se amparar no muro antes de seguir. O caminho de pedras que a personagem trilha tem uma pedra solta – ela mesma? – que desequilibra o sistema, mas não o desfaz. Por outro lado, uma das pedras é capaz de se soltar e mesmo assim não impedir a caminhada, apesar de difícil.

Embora opostas de algum modo – Conceição termina o romance lamentando a não consumação de seu “destino de mulher” enquanto Noemi termina o romance grávida, completando pela segunda vez esse mesmo “destino” – ambas as protagonistas desafiam de algum modo o *status quo*. Ou por seguirem lucidamente seus próprios desejos, sem reproduzir uma imagem de mulher que se tinha à época; ou por ousarem uma nova experiência amorosa e maternal, ainda que frustrante ou, ao menos, repetitiva.

Mulher e seca

A obra de Rachel de Queiroz costuma concentrar o trágico em suas mulheres. É nelas que as imagens, sejam da seca, sejam dos desafios da luta contra a ditadura, tornam-se mais nítidas. Enquanto Chico Bento e Vicente lutam a todo custo para manter a família, o gado, desafiando a sorte, a natureza; Cordulina e mãe Nácia choram, lamentam, rezam. Conceição assume uma posição intermediária, realiza o que está ao seu alcance, ajuda no campo de concentração, acolhe Duquinha. É na solidão dessas mulheres, angustiadas contra a sorte mas sem dispor de meios para alterá-la, que o trágico da seca se perfaz. No corpo de Cordulina que já fôra arredondado pela maternidade e se encontra magro de fome está

inscrita a sina do retirante.

Por seu lado, a luta clandestina tem um símbolo em Noemi, que através dela descobre o seu desejo, desmancha seu casamento, perde o emprego, o filho e vê com olhos sem ilusão, mas persistentes, o futuro que se anuncia. Os olhos secos que demoram a desabafar após a perda do Guri representam de modo intenso as perdas que a opção pela luta parecem ter trazido a Noemi. Embora a morte do filho não esteja relacionada às mudanças que ela efetiva em sua vida, ela simboliza as perdas que essa escolha acarretou, resumindo nessa morte o abandono de todo um passado, de um momento em que o desejo estava recalcado e a vida seguia aparentemente bem. Como o próprio Guri, que parecia bem, mas é tomado pela febre, pela morte que se insinua. Por outro lado, não é possível deixar de ver nessa morte como que um “castigo” social, ou melhor, uma espécie de castigo divino. Castigo bíblico ou prova de fé por excelência²², a morte do primogênito representa no cristianismo o limite a que Deus pode expor o ser humano na demanda do cumprimento de seus desejos, na manutenção da fé. Na recusa do caminho moral e religioso, que sociedade e Igreja impunham à mulher, a perda de Noemi, ao mesmo tempo em que a “castiga” profundamente, liberta-a para uma nova vida. A vivência desse rito de morte, que ela experimenta no corpo, autoriza o surgimento de uma outra Noemi, mais sofrida e mais forte. O rito traz o saber, mas também perdas por vezes insuperáveis.

Tanto em *O quinze* quanto em *Caminho de pedras*, as protagonistas se deparam com a dificuldade do encontro, do diálogo homem/mulher. É esse o motivo central a afastar Conceição e Vicente. No jogo de idas e vindas e de racionalização por que passa o romance dos primos ao longo do romance, os argumentos que acabam por convencê-la das dificuldades de efetivação do relacionamento são os que se referem às diferenças intelectuais entre ambos. Quase opostos, fadados a universos distintos, a prima se convence de que o que sentem um pelo outro não seria suficiente para fazer deles um casal a construir uma história. De que falariam, o que teriam a dividir? Quem cederia? A simples idéia do “amor” e do convívio conjugal já não é suficiente, como o fôra em outros tempos, para selar uma união. Conceição já não pode, nem quer, contentar-se com isso.

²² Aqui vale a referência à última praga do Egito, que leva à morte todos os primogênitos não-cristãos e a prova a que Abraão é submetido, quase matando seu filho como imolação a Deus.

Embora o que aproxime Noemi e Roberto sejam as palavras – ela se encanta com as falas dele na reunião do partido – há uma dificuldade de comunicação que mesmo o amor não consegue vencer. Seja no tempo que Roberto leva para compreender o quanto é difícil para Noemi abandonar João Jaques, que nada lhe fizera, apenas o amor acabara; seja no sentimento de impotência que toma Roberto quando da morte do Guri, ele não tem condições de alcançar o coração da mulher naqueles momentos. As personagens circulam num mesmo espaço, mas sem partilhar necessariamente seus pensamentos, ou mesmo incapazes de construir um diálogo que efetivamente represente comunicação e não mera troca vazia de palavras.

A secura dos diálogos nos relacionamentos amorosos recoloca nos romances a questão das imagens do pequeno e do seco na obra de Rachel de Queiroz. Recorrentes em seus romances, essas imagens remetem ao nordeste sertanejo, em que a convivência com as dificuldades faz parte da rotina, nordeste de algum modo oposto ao litorâneo, da beleza, das praias, quase que excessivo. De um modo vivo, as imagens que remetem ao parco chegam até o leitor através das ações, da configuração do romance, e não por descrições esvaziadas no conjunto da trama. Dizendo com Georg Lúkacs, “a descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas”²³ e, fugindo ao esquema descritivo, Rachel introduz a função narrativa em seus romances, através de imagens significativamente sobrepostas e associadas, a idéia do pequeno, do periférico, da seca, do pó, do sol.

Em *O quinze*, o intenso cromatismo de que faz uso a autora é capaz de conduzir o leitor em meio ao sertão atravessado pela família de retirantes. Repetem-se com insistência as cores amarela e vermelha, além de ocorrer uma contraposição constante entre claro e escuro. O cenário é seco, pouca a comida, a água. As personagens vivem com pouco e aspiram a pouco também – passagens que as levem até São Paulo, numa vida que promete pouco mais que trabalho. Parco também é o modo de vida de Conceição e da avó, que repassam muito do que têm a outros necessitados. Seco é o relacionamento entre os primos, que não rebrota com as chuvas. Seco está o peito de Cordulina que Duquinha chupa com desespero. Mesmo quando se dedica ao fazendeiro, Vicente, a descrição romanesca é a de

²³ Georg Lúkacs, “Narrar ou descrever?”, in: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

muito trabalho, sofrimento com a seca, orgulho pela terra, mas sem a opulência que se poderia imaginar a partir do termo “fazenda”.

Esse nivelamento das personagens sob a égide da seca cumpre também a função de apagar as diferenças sócio-culturais entre os possuidores de terra e os retirantes, enfocando-os todos como despossuídos diante da catástrofe, o que não reflete a realidade. Chico Bento e sua família seguem rumo a Fortaleza a pé, quase nada possuindo de seu. Perdem dois filhos, entregam um terceiro e, quando a chuva sobrevém, não se animam com a perspectiva de retomar a vida no sertão, já que uma nova seca os faria novamente reféns da natureza e da vontade dos donos da terra de mantê-los ali ou não. De outro lado, mãe Nácia e Conceição protegem-se na cidade, distantes dos estragos na fazenda, circulando por espaços mais resguardados em tempos adversos. Vicente permanece, mas é o dono do gado e, de posse também da terra, vê de outra forma a chuva, que irá retomar o ciclo de funcionamento de sua fazenda. Esse “apego” à terra, especialmente por parte da elite, é considerado por Luís Bueno como uma das marcas diferenciais de *O quinze*²⁴ em relação a outros romances sobre o tema da seca. A relação problemática de Conceição com a terra, o sertão, demonstra o seu apego sentimental na mesma medida em que a distancia daquele universo de valores. Por parte de Vicente, mais profundamente ligado à terra, é a sua manutenção que lhe fornece uma espécie de lastro para atravessar a crise no momento de seca²⁵.

A par das diferenças de estrato econômico entre as personagens, há uma condução narrativa que tenta repisar o alcance da tragédia da seca sobre todos, com as nuances que se delineiam a partir da classe social de cada um. O espaço sertanejo é o espaço do acanhado, do difícil, não há grandes propriedades, nem grandes lucros. Ainda assim, o traço da posse é marcante e faz toda a diferença no contexto da seca. A opção narrativa de Rachel de Queiroz revela uma sociedade sem conflitos, em que o problema vem de um agente

²⁴ Luís Bueno, op. cit., p. 259.

²⁵ Como aponta Débora Ferreira, a classe de personagens em Rachel de Queiroz que detém algum poder são as viúvas com terra, op. cit., p. 91. Realmente, é possível vê-las em *O quinze*, na figura de mãe Nácia e da patroa de Chico Bento; em *Dôra, Doralina*, na forte figura de Senhora. Já aqueles que não possuem a terra estão sujeitos a estas, como vemos ocorrer com Chico Bento, em *O quinze*, e Xavinha, do romance de 1975. Tais constatações, partilhadas com Ferreira, acabam por entrar em choque com idéias da própria crítica, que viu em Cordulina uma personagem quase invisível e a marca diferencial desta e de Mocinha no fato de não enfrentarem a seca. É óbvio que tais personagens enfrentam a seca, mas de modo evidentemente distinto daquelas personagens marcadas pela posse. A elas, resta lutar com as armas que possuem, mediante condições precárias. A posse é que diferencia as personagens e não o seu desejo de lutar ou não contra a seca.

externo, a natureza. A impressão que o romance tenta passar é a de que tudo se resolveria se houvesse chuva. A questão maior da terra é apagada pelo olhar voltado ao pequeno, ao detalhe, ao seco. A opção narrativa de Rachel de Queiroz é ideológica e remete ao patriciado de que ela mesma sempre fez parte. Com raízes nas idéias desenvolvidas por Gilberto Freyre, basicamente em *Casa-grande & senzala* e *Nordeste*, esse pensamento demonstra um orgulho no processo de colonização, um sentimento de pertença à estrutura fundante do Nordeste. Os estudos do autor tratam de maneira idealizada as relações entre senhores, índios e escravos na formação do Brasil e dos latifúndios. De algum modo, há na obra de ambos um olhar que partilha o olhar do colonizador, das oligarquias rurais, sentindo-se acima dos demais, diferenciado. Em *O quinze*, as diferenças entre os possuidores e os não possuidores de terra podem parecer mínimas numa primeira leitura: ambos lutam para seguir com a vida, empenham força, trabalho, dinheiro nessa tarefa. As diferenças, no entanto, são muitas: a posse da terra permite escolher entre ficar ou partir; revela algum bem-estar financeiro que garante a sobrevivência da família; aponta para um futuro após a crise – a recuperação do gado, da lavoura. Já os despossuídos têm como única possibilidade a partida e a incógnita quanto ao futuro. Certamente, eles perdem mais e sofrem mais e tal disparidade fica evidente no percurso dos dois grupos de personagens ao longo do romance. A seca pode unificar as personagens em algum grau, mas a reação dos grupos a ela deixa evidentes as diferenças de classe.

Caminho de pedras é também um romance do pequeno, do pouco, do periférico. No bairro operário, distante do centro de Fortaleza, o grupo a que o romance se volta está cercado pela precariedade, pela doença, pelo trabalho mal remunerado. A comida é pouca, geralmente sopa, café. Os relacionamentos acabam por se desgastar nesse universo de insegurança, em que mesmo a luta clandestina não parece indicar saída, transformação ou superação da condição de vida atual. Marcado pelo pouco e pela perda, o romance se constrói num viés parecido com o de *O quinze*, mas agora não é a seca que revela as mazelas da sociedade, mas o olhar que se debruça sobre o cotidiano da periferia.

Diante desse universo desprovido, parco, é possível depreender dos escritos de Rachel de Queiroz a efetivação de uma espécie de releitura dos mitos de origem, vendo-os

às avessas, travestindo-os de feminino. Para Ria Lemaire²⁶, a ausência da mulher nos mitos de origem revela uma intenção de excluir a mulher da sociedade masculina que o mito inaugura. Em sua leitura de *Iracema*, a crítica aponta que o romance, como mito de origem do povo brasileiro, é também um mito sobre a disputa de poder entre os sexos. Em *Iracema*, como em outros mitos de origem, o amor feminino se associa com o estado da natureza e, se a civilização, segundo o discurso corrente, só pode se desenvolver sob a égide cultural, é preciso desinvestir a mulher do poder. À mulher resta a morte ou a adaptação à nova ordem. As mulheres permanecem emudecidas ou mortas após a entrega do filho ao pai legítimo, corroborando com a sociedade de homens.

É certo que *O quinze* não é um romance que tenha como tema um mito de origem, nem tampouco *Caminho de pedras*. No entanto, esse viés analítico que percebe uma força contrária à exposição, à ação da mulher na sociedade, serve como ponto crítico interessante para revisar os dois romances. Conceição recusa o casamento, recusa o filho que, nos idos da década de 1910, estaria ligado quase que exclusivamente ao universo masculino, relegando-a ao papel de esposa, ao espaço do lar. Em sua recusa consciente desses valores, ela é capaz de outra atitude. Ainda que frustrada por não conseguir se realizar amorosamente e não ocupar o lugar que ela testemunhou se reproduzir por décadas nas mulheres que lhe serviram de parâmetro, Conceição avança no sentido de criar um filho sozinha, a partir dos seus valores – de mulher leitora, questionadora dos temas femininos – recusando para si um espaço fechado, trabalhando e circulando socialmente. Ao contrário do que se viu muitas vezes na literatura feminina, Rachel de Queiroz pôde erigir uma personagem que não se deixa seduzir pelo amor para calar-se; não “entrega seu filho”; não corrobora com o *status quo* quanto ao quesito relação homem/mulher²⁷.

O mesmo pode ser dito de Noemi. Embora ela acabe por vivenciar duas vezes a entrega a uma rotina instituída pela situação conjugal, experimentando um cerceamento de sua liberdade e de seus desejos na escolha por Roberto, termina o romance trilhando solitária, “com suas próprias pernas”, seu caminho de pedras. Noemi não se rende ao senso comum ou às aparências sociais: separa-se de João Jaques, relaciona-se com Roberto, perde

²⁶ Ria Lemaire, “Relendo *Iracema* (o problema da representação da mulher da construção duma identidade nacional)”, in: Revista Organon nº 16 – A mulher e a literatura. Rio Grande do Sul, UFRGS, 1989.

²⁷ Vale dizer que essa alternativa só é dada às protagonistas, mulheres com maior condição, financeira e/ou intelectual, de optar por ficar com o filho ou não. Como apontado anteriormente, Cordulina não vê melhor alternativa que não a de entregar o filho a Conceição.

o emprego, mas não desiste nem se cala. Nesse sentido, é simbólica a cena final, em que Noemi e Roberto distribuem panfletos do partido. Roberto desconfia de algo, quer interromper a tarefa, mas a mulher se recusa – a tarefa lhe fôra atribuída e ela quer cumpri-la toda. Ambos são presos, o que explica a solidão final de Noemi, solta logo depois, grávida que estava. Se a gravidez lhe traz o “benefício” da liberdade, é um peso a carregar no trabalho exaustivo a que tem que se submeter para manter-se sem o companheiro. Noemi segue crendo em seus valores, carregando no ventre o filho que ela criará, Noemi não cede, não se cala. As mulheres de Rachel de Queiroz não se rendem à tradição nem facilitam a manutenção da sociedade de homens – não se calam, não enlouquecem, não entregam seus filhos, nem ao menos morrem. Estão à espreita.

Mulher e esterilidade

Desde que a perda do filho ou a opção pela não maternidade impõem-se na obra de Rachel de Queiroz com alguma força (que a gravidez de Noemi no encerramento do romance apenas atenua), é importante investigar os sentidos dessa não fertilidade das protagonistas de Rachel no contexto de sua obra, de suas questões de eleição.

Para Sigmund Freud, a evolução da constituição do feminino poderia apresentar três caminhos: a neurose ou inibição sexual, a masculinidade ou a feminilidade *normal* (grifo meu). Essa feminilidade seria normal caso a mulher conseguisse abdicar do prazer clitoridiano pelo vaginal, abrindo mão, assim, do componente “masculino” de sua sexualidade, podendo então se tornar mãe e atualizar, na sua relação com o filho (principalmente se homem), a relação primitiva com a mãe, superando seu complexo de Édipo²⁸.

Não é preciso muito esforço para perceber o lugar privilegiado que a maternidade ocupa dentro dessa perspectiva. A pertença ao universo feminino está vinculada ao destino biológico da maternidade e, embora em muitos sentidos Freud tenha conseguido desvincular doenças mentais, feminilidade e fundo biológico, a questão da feminilidade permaneceu em sua obra atrelada ao biológico, um “mistério”, no dizer do próprio autor.

²⁸ Sigmund Freud, “La feminidad”, in: *Sigmund Freud – Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996, tomo III. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.

Se essa colocação freudiana referencia de algum modo o senso comum da época²⁹, que compunha num binômio oposto as relações de gênero – homem/poder familiar/trabalho/maior circulação social X mulher/maternidade/trabalho manual e caseiro/menor circulação social – atribuindo à mulher tarefas mais “simples” para que ela pudesse se dedicar de modo mais eficiente aos cuidados com a prole, ela também aponta para a crise dessa relação instituída. Como as mulheres que começavam a se dedicar ao trabalho fora do lar poderiam conciliar seu emprego com as tarefas domésticas e com a criação dos filhos? E, aspecto mais problemático talvez, como ser mulher sem ser mãe?

A trajetória de Noemi, no início de *Caminho de pedras* está diretamente vinculada à sua rotina de esposa e mãe, o que ela conforma com algum esforço, mas sem maiores perdas. Na medida, porém, em que ela se envolve com o partido e, paralelamente, com Roberto, sua situação se transforma. A sociedade de então já parece aceitar uma mulher que precise trabalhar para ajudar o marido na manutenção do lar, mas uma mulher separada do marido, iniciando um novo romance, não é vista com bons olhos, está cercada de um preconceito mais ou menos explícito:

“Na fotografia, a coisa também mudou. Guiomar arranjava pretextos para não saírem mais juntas. Parecia ter medo daquela audácia de amorosa, junto à sua timidez de solteirona.

Espiava a cara da outra a furto, para ver se descobria nela algum sinal dos beijos do amante (mentalmente era só como chamava Roberto: “o amante”).

Procurava significados para seus gestos, interpretações complicadas para seus sorrisos e silêncios. Parecia-lhe uma falta, um erro, nada ter mudado em Noemi, nem o cabelo, nem o vestido, nem o andar. Sentia-se fraudada, ludibriada, com aquilo.

Como é então que a gente vai conhecer uma mulher honesta?”³⁰

Acompanhando os pensamentos de Guiomar, a narração abre espaço para o leitor entrar em contato com alguns dos preconceitos da época em relação à mulher separada, expressos por uma mulher, e revela com isso a parcela de uma curiosidade invejosa de Guiomar para com Noemi. Solteira, Guiomar se divide entre a repreensão à atitude ousada e “pecaminosa” da amiga de trabalho e a excitação que a imagem da traição lhe proporciona, contaminada tanto por uma visão religiosa do amor e do casamento, quanto

²⁹ *O quinze* foi publicado em 1930, *Caminho de pedras* em 1936, e o texto de Freud sobre a feminilidade em 1933/4.

³⁰ *Caminho de pedras*, op. cit., pp. 92-3.

por um senso de moralidade burguês que via na estabilidade do casamento, ainda que com a infelicidade das partes envolvidas, uma garantia de equilíbrio na sociedade burguesa. É quase uma obsessão para Guiomar dedicar-se ao exame da outra, que vai iniciando-a também no jogo amoroso, do desejo essencialmente. Examinando com minúcia a outra, fantasia com “os mistérios terríveis do amor”, seu coração dispara quando vê Noemi e Roberto encontrando-se, “como se o amante também fosse seu”. Nesse sentido, Guiomar condensa muitos dos embates que as moças de então enfrentavam: a alternativa entre o amor e o “pecado”, a coragem de mudar de vida, de assumir seu desejo, a escolha de seu par amoroso, os tributos de arcar com o fim de um casamento. Projetando desejos e temores sobre Noemi, Guiomar constrói sua fantasia amorosa e ao mesmo tempo recrimina as suas próprias aspirações ao condenar as atitudes da amiga. Numa frase que remete ao universo do dramaturgo Nelson Rodrigues, ela descortina o jogo contraditório de suas emoções: se as mulheres, ao traírem, permanecem as mesmas na aparência, como reconhecer uma mulher honesta, como separar o joio do trigo? Os limites sociais entre as mulheres honestas e “as adúlteras”, ousadas estão começando a se esgarçar. As mulheres que ousam assumir seu desejo, separar-se de seus maridos, não figuram agora como estereótipos, “prostitutas”, mulheres de vestimenta extravagante, vocabulário chulo, muito perfumadas. A solene Noemi, discreta e séria, mãe dedicada, também pode ser uma delas.

O chefe de Noemi, seu Benevides, também recrimina Noemi, insinuando que ela devia abandonar suas “idéias perigosas”, afirmando que “uma mãe de família tem que cuidar do lar”. Por fim, verificando ser irreversível a separação de Noemi e a sua vinculação a atividades clandestinas, o homem resolve demiti-la, num discurso marcado pela hipocrisia:

“Pois ele sentia muito... Dona Noemi tinha sido uma boa empregada, não tinha queixa a fazer. Mas a fotografia era freqüentada por famílias, a freguesia principal era de primeiras comunhões, noivas, grupos de pai, mãe, filharada... Dona Noemi compreendia... Já tinham reclamado. A senhora sabe, o seu procedimento nestes últimos tempos. A própria Guiomar, que era antes tão sua amiga... Enfim, numa casa de negócios, quem manda é a freguesia. Mesmo se tratando de um atelier de arte, como ali, o jeito é obedecer às leis do comércio. Ele até sentia muito, e talvez fosse sofrer dificuldades em encontrar outra auxiliar

tão competente. Por isso mesmo tinha hesitado... Mas realmente foi impossível, as reclamações, a senhora sabe...”³¹

Noemi, cujo emprego é retocar retratos, “melhorar” a realidade, tem, mais uma vez, um encontro com a realidade sem retoques. Pautado tanto pela pressão social, pelo diz-que-diz em torno de uma mulher separada, quanto pela sua própria reprovação, que ele já deixara clara em outros tempos, mas agora disfarça, seu Benevides retira de Noemi sua possibilidade de sustento, ainda que precário, mesmo reconhecendo nela competência em seu trabalho. Embora quem mande seja a freguesia, o critério da qualidade no serviço realizado não prevalece. A freguesia de modo geral, e o próprio patrão, preferem um trabalho imperfeito a uma convivência com alguém que consideram imoral. O argumento é econômico, mas a decisão final, moralista. Note-se, inclusive, as alusões ao universo da religiosidade cristã: a primeira comunhão, a figura da noiva. Aqueles que seguem a moralidade da Igreja, as normas instituídas, reprovam o comportamento “imoral” de Noemi, uma espécie de abandono do lar. Nessa altura, Noemi não pode contar com o perdão social, é preciso zelar pelo *status quo* e pelas aparências. Quando muito, ela receberá a absolvição num confessionário de igreja. A Igreja Católica teve, inclusive, um papel determinante na manutenção do *status quo* ou ao menos na adequação das mudanças a um ritmo mais lento e mais “digerível” por parte da sociedade. Como aponta June Hahner:

“A forte influência da Igreja Católica Romana também ajudava a manter o movimento feminista dentro de limites aceitáveis, evitando as tentativas feministas de ligar a opressão da mulher à maternidade, à família ou à religião.”³²

A concessão que fôra feita a Noemi, a aquiescência com seu trabalho fora do lar desde que para ajudar a sustentar sua família, é retirada no momento em que ela muda seu destino e rompe com a expectativa de manutenção da família e dos valores sociais. Ao escolher deixar o marido e ficar com Roberto, Noemi abre mão de seu papel de esposa e se revela uma “amante”, aquela que se deixa guiar pelos seus sentimentos, pelo seu lado mais “instintivo”. Ao agir assim, e ainda permanecer com o filho, Noemi representa aos olhos da

³¹ *Caminho de pedras*, op. cit., p. 96.

³² June Hahner, op. cit., p. 322.

sociedade mais tradicional uma ameaça aos valores coletivos e ao modo como estavam organizadas as relações sociais de então.

As mulheres, agindo desde esse novo parâmetro, o amoroso, o da realização pessoal (é bom lembrar que as mudanças se iniciam com a ida de Noemi às discussões do partido e ela segue com sua atuação política até o final do romance), renegam o papel de esposa/mãe dentro dos modelos que se ofereciam à época, forçando a sociedade a rever os padrões que instituíra na diferenciação dos gêneros. O ser feminino já não pode ser definido apenas e principalmente por seus atributos biológicos e/ou de pertença ao mundo sponsal do lar.

Em *O quinze*, Conceição percorre um caminho de apagamento de uma certa imagem do feminino. Leciona, suas leituras não são apenas entretenimento, mas leituras críticas, recusa casar-se, anda sozinha pelas ruas e mora longe da família. Sua negativa em agir conforme o esperado de uma mulher afasta-a de Vicente e também da imagem que ela mesma poderia ter do que é próprio do “ser feminino”. Ao final do romance, sua frase lamentosa, “mulher sem filhos, elo partido na cadeia da imortalidade...”³³, bem pode ser lida como se Conceição se visse quebrando um elo da cadeia *social*, da estrutura dentro da qual fora criada e que imaginava para si. É certa a dependência da humanidade dos aspectos biológicos da mulher, de sua capacidade de concepção, porém, não será pela recusa de parte dessas mulheres em procriar que um elo será rompido, ameaçando a espécie humana. A verdade é que a própria Conceição teme pelo destino que as mulheres, e ela própria em primeiro lugar, estão tomando nas mãos, tendo que arcar com escolhas difíceis e nem sempre satisfatórias. A questão que se coloca para Conceição ela mesma não parece capaz de responder, embora sua atitude demonstre uma opção por se desvincular dos caminhos de gênero pré-estabelecidos: a infertilidade, a opção pela não-maternidade seria mesmo uma maldição a recair sobre as mulheres ou uma alternativa válida de condução da própria vida?

As perdas que atingem Conceição e Noemi impõem às personagens a necessidade de se recolocar diante da organização social vigente e questionar o caráter maniqueísta do caminho pré-destinado. Muitas vezes, a vivência da perda pode ser encarada em seu caráter afirmativo. O próprio parto pode ser lido como a perda de uma completude simbiótica que dá origem a uma relação saudável de independência, de escrita de uma história singular. Já

³³ *O quinze*, op. cit., p. 111.

a completude seria aí algo negativo, posto que a indiferenciação entre os sujeitos poderia acarretar a perda do desejo e da consciência de si.

Literariamente, a perda, associada à idéia de que mulher e maternidade não estão necessariamente vinculadas, parece se constituir como um passo importante na escrita de mulheres na modernidade. Um dos pontos que a escrita de Rachel de Queiroz parece destacar é o dessa necessária desvinculação³⁴. Suas protagonistas até podem viver a experiência da maternidade, mas como escolha, não destino. Fora isso, outros aspectos da maternidade são abordados de modo problematizador, como a dificuldade no encontro de um parceiro, um pai para o filho; a gravidez indesejada, o aborto involuntário, a perda de um filho. Tais questões se amarram nos romances de Rachel de Queiroz como uma trama que se impõe às personagens, como uma etapa do seu destino de mulher pela qual elas terão que passar, mas não com resolução única, num sentido apenas, e sim como vivência autônoma passível de intervenção. É claro que essa intervenção varia em graus, há maior ou menor possibilidade de escolha nos parâmetros de cada situação, porém, apenas o pressuposto da escolha e da quebra com o estabelecido já aponta para um novo arranjo de valores que vislumbra na mulher algo mais que a realização na feminilidade “normal”, pautada na obrigação social de ser mãe.

Mulher e metáforas

Em torno da mulher são construídas muitas metáforas nos romances de Rachel de Queiroz. A gravidez de Noemi ao final de *Caminho de pedras* retoma de modo figurado a circularidade do destino feminino. Iniciando o romance mãe e encerrando-o grávida, Noemi aponta para a íntima relação entre mulher e reprodução, embora de modo a revelar brechas nesse discurso. A Noemi que inicia o romance não é a mesma de seu final, passou por um profundo processo de transformação, de assunção de seu desejo. Ao mesmo tempo, a circularidade do corpo feminino abrigando a gravidez remete ao destino circular das

³⁴ Importante aqui referir um conto fundamental no entendimento dessa questão, da portuguesa Maria Judite de Carvalho: “A noite indigna”, in: *Além do quadro*. Lisboa, O jornal, 1983. Nele, uma mãe que perde o filho jovem num acidente, dá-se conta de que primeiro precisa chorar por si, pela juventude perdida, por seu destino de mulher abandonada pelo marido, pelo pouco amor e atenção que o filho lhe dedicava. Só então ela pode chorar como qualquer outra mãe, pelo filho que perdeu. Embora vinculados, os destinos de mãe e mulher aí, buscam uma diferenciação, que releve aspectos de ambas as vivências.

mulheres, observado por Maggie Pratt³⁵ nos romances femininos. Para a autora, devido à alienação das escritoras no tempo e no espaço, seus enredos tomam uma forma cíclica, circular.

É fato que os romances de Rachel de Queiroz terminam todos com suas personagens a caminho, muitas vezes retomando um destino abandonado, refazendo um caminho. Porém, vale observar que a autora sempre introduz um elemento de transformação em seus finais, que pode apontar para o mesmo apenas superficialmente, marcado pela diferença, às vezes de modo sutil. É o caso dos dois romances analisados aqui. Se Noemi termina o romance novamente mãe, e novamente insatisfeita, houve uma transformação profunda em sua vida. Passou a atuar politicamente na clandestinidade, desfez um casamento, perdeu um filho. O fato de estar grávida e sozinha ao final remete de algum modo ao início, em que ela, mãe do Guri, casada, não está satisfeita com sua vida. A diferença fundamental aqui, além da atuação no sentido da busca de mudança, é que agora ela se desvencilhou, ao menos em parte, da idéia de casamento, de família que tinha antes, quando do primeiro casamento. Pôde conhecer seus desejos e trabalhar no sentido de realizá-los, ainda que isso traga também uma certa dose de frustração. Do panorama inicial da vida de Noemi até o final, com a segunda gravidez, há um duro percurso que a personagem trilha, como uma prova de fortalecimento para a responsabilidade de colher o destino com suas mãos.

Quanto a Conceição, começa e termina o romance solitária, com alguma melancolia, seja devido à seca que maltrata a terra e as pessoas, seja devido a seus questionamentos interiores. A própria natureza do drama no romance, a seca, coloca a protagonista diante de um tema circular. Há como que uma resignação do sertanejo na espera da chuva ou da seca, na constatação do poder da natureza sobre o destino dos homens. Ao lado disso, sua racionalidade a leva a perceber os limites de seu “romance” com o primo e a induzem a optar pela solidão. Diferentemente da solidão inicial, a solidão final pode ser sofrida, mas é voluntária.

Rachel de Queiroz, ao delegar a opção do destino de cada uma a suas protagonistas, ao livrá-las, em certa medida, de uma circularidade que não pressupõe transformação, abre as portas para além do espaço doméstico a elas. O horizonte de Conceição e Noemi não

³⁵ Maggie Pratt, citada por Maggie Humm, “Pelos caminhos da escrita feminina”, in: Revista Organon, op. cit., p. 93.

termina no alpendre ou no quintal. São mulheres que trabalham, circulam por espaços “masculinos”. Seja no andar desacompanhado de Conceição pelas ruas de Fortaleza, seja no caminho de Noemi até as reuniões do grupo comunista, pela areia, elas expandem seu espaço de circulação social, ampliando conseqüentemente suas possibilidades de inserção na sociedade. O espaço de “domínio” do feminino não se restringe à casa, ele pode se estender aos espaços públicos, ainda que nos momentos de repressão as mulheres tenham que retornar ao trabalho em casa, ao espaço restrito, como Noemi no final de *Caminho de pedras*. Como aponta June Hahner, “as atividades femininas tradicionais, como a costura, permitiam às mulheres trabalhar em casa, por muitas horas, e sem dúvida, utilizar o trabalho de suas crianças.”³⁶ De algum modo, Noemi foi contida em sua busca idealista, já que se vê forçada a retornar ao trabalho no lar, mal remunerado e desgastante. Porém, a imagem final aponta para sua persistência sua crença na transformação, agora mais lenta e progressiva, como sua barriga que cresce e lhe impede o passo rápido.

A situação familiar nos dois romances ainda está bastante pautada sobre a mulher. O casamento desfeito de Noemi desagrega uma família, desagregação metaforicamente sublinhada pela morte do Guri, e institui uma outra, com a união entre Noemi e Roberto e o filho que se anuncia. Centro da família, a mulher deve arcar com o ônus de manter sua moral ilibada, para não prejudicar a imagem familiar, e com a dificuldade de encontrar meios de suprir a família, driblando a expectativa social, contrária a esse tipo de iniciativa. A mulher, nesse sentido, fica refém de uma ideologia construída em cima de uma afirmação enganadora, mas capaz de sedução – a de que a mulher é importante demais para estar afastada do lar, é ela que agrega a família, é ela a responsável pela manutenção da moral e dos valores sociais.

Agindo na contramão dessas expectativas ideologicamente construídas e que serviram à manutenção do *status quo* feminino em muitas épocas, as protagonistas de Rachel de Queiroz procedem a um apagamento dos símbolos femininos para a construção de um novo feminino, pautado em relações de gênero que pressuponham troca e respeito mútuo, sem limitação de desejo ou de espaço.

³⁶ June Hahner, op. cit., p. 233.

Capítulo Quatro – A descoberta do mundo

“O adolescente é um sofredor. No caso das mulheres, talvez isto se acentue mais. Na minha adolescência, a mulher não estava ainda firme em suas posições de liberdade, como hoje. Seus direitos de estudar, de amar, de ser, tudo isso ainda era muito restrito”.

(Rachel de Queiroz, *Cadernos de literatura brasileira*, p. 31).

Memória, palavra, discurso

O romance *As três Marias* se abre com a descrição do Colégio de freiras que será palco das primeiras descobertas de mundo das Marias do título e, em especial, da Maria narradora, Maria Augusta:

“Na parede caiada se desenhava, enorme, o emblema azul da Virgem Maria. Ao centro do pátio ficava o caramanchão cheiroso do jasmineiro e dentro dele, no fresco e no sombrio do verde, a imagem de uma moça de vestido branco e pés nus – uma Nossa Senhora bonita e triste.

Em redor do pátio as classes vazias, mudas, fechadas. O ruído dos passos crescia, ressoava pelos corredores, o terço da cintura da Irmã tilintava, cheio de medalhas.

E eu tinha medo. (...)”¹

A descrição é bastante esclarecedora do ambiente que acompanhará as garotas em sua estada no colégio: a imagem da santa a se impor, a vigiar e limitar seus passos e descobertas. A santa é central, tanto na parede do pátio, lugar de frequência constante, mas também no centro do caramanchão, lugar provável de fuga momentânea e vivência prazerosa, distante dos olhares atentos das muitas meninas que se vigiam quase que o tempo todo. A imagem bonita e triste parece destoar do tom de apreensão que predomina no colégio, construído pelas Irmãs, sempre dispostas a proteger a honra de suas meninas e o nome do Colégio. Não é a Nossa Senhora tranqüila da imagem de pedra que rege a rotina ali. As salas de aula estão mudas e vazias, verdadeiras metonímias da prisão que o colégio representa para as garotas, separando-as do “lá fora”, do mundo onde a vida acontece de verdade, onde estão as descobertas, as respostas. O horário não é de aulas, mas o ensino não se diferenciará muito dessa primeira imagem. Ali, aprender não pressupõe troca, confiança ou resposta às curiosidades do saber. É mudez. E, em algumas ocasiões, também temor, como quando as provas se aproximam. O colégio é a morada do saber, mas também o lugar da vigilância, da contenção. E Guta tem medo. A Irmã que a acompanha não lhe traz conforto. As freiras são descritas o mais das vezes como hipócritas, seja pela divisão que estabelecem entre as garotas que estudam no colégio e aquelas, órfãs pobres, que são atendidas pelo colégio, proibindo mesmo as amizades entre os diferentes grupos; seja pela postura cínica diante da fuga de uma das estudantes, em que o discurso das Irmãs revela

¹ Rachel de Queiroz, *As três Marias*, op. cit., p. 7.

pouca preocupação com a jovem e seu destino e muita irritação com seu comportamento inadequado e temor de uma ranhura na reputação do estabelecimento de ensino. Nas palavras de Guta, “seu patético discurso não comovia, antes fazia medo, como se fosse carregado de ameaças.”² A contrapartida à fuga é aumentar os limites do muro, reforçando a função prisional do colégio em detrimento de sua função educativa³. As meninas precisam ser contidas e moldadas para o papel social que delas se espera e não educadas para uma vida autônoma. Se tiverem dinheiro, aprenderão a falar francês e poderão ser boas donas de casa ou professoras. Se não tiverem dinheiro, aprenderão a bordar enxovais para aquelas que têm dinheiro. Mas Guta se recusa a aceitar essa proposta e não se importa com os muros que se alteiam: “nós tínhamos as nossas estrelas.”⁴

O romance *As três Marias* é o primeiro romance de Rachel de Queiroz a trabalhar com a questão da rememoração de uma personagem feminina. Os três romances anteriores – *O quinze*, *João Miguel* e *Caminho de pedras* – apresentam uma narração em terceira pessoa, que acompanha as personagens de perto, mas a partir de um certo distanciamento que o romance de 1939 eliminará. Temos agora o discurso derramado de Guta, insistente numa certa visão de mundo que retoma os ares byronianos dos romances românticos. O espírito do “spleen” parece acompanhar Guta todo o tempo e, de algum modo, introduzir o leitor numa visão de mundo desencantada.

Contribui com esse desencanto o fato de que o romance foi lançado em 1939, nos inícios da Segunda Guerra Mundial, e parece carregar em si a atmosfera de apreensão e desalento que devia contagiar aqueles com um olhar atento aos rumos da ordem mundial⁵, mas há também no romance um pessimismo machadiano, por assim dizer. Esse jogo entre uma visão mais ultra-romântica e uma visão mais realista, machadiana, é responsável por grande parte da complexidade narrativa do romance. Alternando momentos em que Guta se assemelha a uma jovem entediada de uma vida que mal viveu, a momentos em que ela é

² *As três Marias*, p. 49.

³ Nesse ponto, o romance estabelece um interessante diálogo com *O ateneu*, de Raul Pompéia, visto que, em ambos os casos, o colégio é visto como uma microsociedade, reproduzindo as mazelas e vícios do mundo “lá fora”, preocupando-se mais com aparências do que com a formação dos estudantes.

⁴ *As três Marias*, *op. cit.*, p. 52.

⁵ Essa mesma atmosfera aparece bastante demarcada no romance posterior da autora, *Dôra, Doralina*, que, embora lançado apenas em 1975, começou a ser engendrado paralelamente a *As três Marias*, ainda na década de 1930. Conferir Ítalo Gurgel, *Uma leitura íntima de Dôra, Doralina*. Fortaleza: Casa José de Alencar, 1997. Coleção Alagadiço Novo, nº 108; p. 83.

capaz de enxergar com profundo e devastador espírito crítico temas como a prostituição, a relação entre a sua dor e a dor do outro, Rachel desenhou o retrato de uma geração a partir da estrutura do bildungsroman.

O fluxo rememorativo dá a conhecer o processo de crescimento de Maria Augusta, desde sua infância até a idade adulta. Aparecem aí os elementos típicos dos bildungsromane, como a ênfase às crises de adolescência, as indecisões frente às escolhas do mundo adulto, que parecem sempre insuficientes e restritivas aos sonhos iniciais. Há também o acompanhar dos ritos de crescimento da jovem – a vivência da amizade, os primeiros amores, a contraposição aos valores paternos, a necessidade de conhecer o mundo e experimentar. Estruturalmente, os primeiros catorze capítulos do romance dedicam-se à vida no colégio interno, à formação de Guta. Já os trinta e dois capítulos restantes tratarão de acompanhar os passos da personagem já fora do colégio, no mundo pelo qual ela tanto ansiava. Mas a diferença entre um e outro espaço será mínima. No final do capítulo 14, Guta já não suporta o ar do colégio, assim como não suportará, no capítulo seguinte, a vida na casa paterna. Nada muda, também, quando ela realiza o sonho de viver na cidade, trabalhando como datilógrafa concursada: “E na cidade, a vida era igualmente monótona.”⁶

Assim, diferentemente dos bildungsromane masculinos, *As três Marias*, como aponta Cristina Ferreira Pinto, pode ser lido como o relato de uma falência⁷. Se as personagens masculinas, ao final de sua formação, encontram seu “lugar no mundo”, com as personagens femininas isso dificilmente ocorre. Maria Augusta, após completar sua formação, já não vê alento no “papel de mulher” que a sociedade da década de 1930 idealiza para ela – filha dedicada, esposa, mãe, mulher devotada ao lar – e também não consegue para si um espaço de realização fora dos limites da casa paterna, para onde retorna ao final do romance. Guta representa o início de uma transformação no lugar social da mulher, ainda incipiente na época, mas que se consolidará nas décadas seguintes. É preciso lembrar que das três Marias do romance apenas ela não se satisfaz com as alternativas disponíveis para seguir com a vida após o colégio interno. Maria da Glória, no início a mais rebelde das três, acaba por casar-se e ser mãe, respondendo perfeitamente à

⁶ *As três Marias*, op. cit., p. 63.

⁷ Cristina Ferreira Pinto. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, op. cit.

expectativa social quanto ao seu papel de mulher. Algumas das jovens estudantes tornam-se freiras após o colégio, como Aurinha e Aurínvea, outras, como Zezé, também encontram limites e rumo dentro da religião. Guta, por outro lado, será sempre uma inadaptaada. Até mesmo Violeta, a jovem que se torna prostituta, constitui para si um lugar na sociedade, ainda que marginal. Guta não consegue romper totalmente com suas barreiras morais, e não religiosas, mas também não consegue se adaptar socialmente.

Sua inadaptação virá pontuada ao longo do romance pelo que Mário de Andrade apontou, em sua crítica a *As três Marias*, como sendo a verve irônica de Rachel de Queiroz. O crítico vê nesse romance o período de cristalização da arte de Rachel, que a ligaria à tradição romanesca de Machado de Assis. Para ele, a escrita da autora não teria perdido suas qualidades iniciais, mas com o romance de 1939 apresentaria uma visão nova, fundamente desencantada dos seres e da vida: vida social imperfeita e seres incapazes de se realizar com firmeza psicológica⁸. Para Mário de Andrade, Rachel acrescentaria, como contribuição feminina à corrente do mestre Machado, o perdão, já que não se excetuaría pela ironia e pela impiedade, mas trabalharia com a solidariedade humana. Carlos Heitor Cony também assinala a “penumbra machadiana” que marcaria os casos de amor nos romances de Rachel. Para ele, esse seria o diferencial da autora em relação a outros regionalistas: Zé Lins, Graciliano Ramos e Jorge Amado⁹.

Se é verdade que esse viés mais irônico ocupará lugar de destaque em *As três Marias*, é necessário lembrar que ele já aparecia sutilmente disseminado nas narrativas anteriores. O tom é que estabelece a diferença aqui. A metalinguagem nesse romance de 1939 é um diferencial narrativo capaz de expor aspectos que se encontravam dispersos nos romances anteriores de Rachel de Queiroz. O discurso rememorativo de Guta desvenda a todo o momento o embate entre a palavra e a coisa, entre o que se sente e o que é possível expressar¹⁰. Dois indícios desse embate são o uso de parênteses ao longo da escrita e a

⁸ Mário de Andrade. “As três Marias”, op. cit.

⁹ Carlos Heitor Cony, relato dado aos *Cadernos de Literatura Brasileira – Rachel de Queiroz*, pp. 15-17.

¹⁰ Esse embate será uma das marcas na literatura de Clarice Lispector, que despontará pouco mais adiante, em 1944, com *Perto do coração selvagem*. É possível perceber que a insatisfação com o lugar social da mulher expressa na forma de falência do bildungsroman, e o embate entre a palavra e sua significação, outra face da insatisfação feminina com sua possibilidade expressiva, já se encontravam embrionariamente em autoras da década de 1930, como é o caso de Rachel de Queiroz. Tais idéias corroboram o pensamento de Luis Bueno e Cristina Ferreira Pinto, anteriormente citados.

reclamação constante contra as palavras que não são ditas ou, quando ditas, são inexatas, insuficientes.

Os parênteses aparecerão como recurso discursivo eficiente n*As três Marias* e terão mesmo seu uso amplificado em *Dôra, Doralina*, romance posterior e que guarda proximidades de tema e estrutura com o de 1939. Quase sempre o parêntese será responsável por introduzir uma fala alheia, um comentário que pareceria fugir ao fluxo narrativo, uma observação à margem do curso da memória e não será à toa que ele se estabelecerá como recurso justamente no romance em que Rachel de Queiroz passa a palavra a uma narradora. A voz feminina negaceante de Guta vai inúmeras vezes se servir dos parênteses para tentar infiltrar nas brechas de sua própria fala a palavra contrafeita, a desconstrução do discurso oficial de que, nem mesmo ela, enquanto narradora, é capaz de desligar-se totalmente. Outras vezes, o parêntese busca resgatar uma imagem de si mesma que a protagonista perdeu, já não entende como sua, mas deve relatar, num esforço de distanciamento e isenção, o que é possível vislumbrar no relato de Guta sobre o desejo materno de que ela se parecesse com o pai e não com a mãe:

“(E não pareço, mamãezinha, não pareço. Sou triste, cresci muito, não tenho os seus olhos risonhos, nem o seu pequeno corpo franzino. No dia do enterro dela, diziam: parece caixão de anjo. E era caixão de anjo, dum anjo. Por que teria ela feito esse voto, que desgosto lhe dava sua leve pessoa, que pensamento triste empanou nesse dia o seu coração? Essas palavras não me parecem dela, mas da morta, a outra, a que eu não vi, e devia pensar em desgostos, imóvel e só.)”¹¹

Nesse primeiro parêntese do romance, o que se insinua é a resposta de Guta a sua mãe – realmente ela não saiu à mãe, não é capaz de comparar-se a ela em beleza e alegria, saiu ao modo soturno do pai. Os pensamentos que entristeceram a mãe naquele dia não se revelam por suas palavras, que seguem outra direção. A figura angelical da mãe não se reproduz na filha grande e desajeitada. Guta não se vê bela e não se vê como a mãe. A figura desta será idealizada ao longo de todo o romance, a vida com ela era melhor, a fazenda um paraíso infantil, muitas vezes com a mãe mais criança que a filha. Ao ler o diário da mãe, porém, Guta não reconhece em suas letras ou palavras a mãe de que ela se lembra, dócil quase sempre, feroz ao defender seus valores, como quando castiga Guta por

¹¹ *As três Marias*, op. cit., p. 37.

maltratar um cãozinho. As lembranças de Guta são lembranças encobridoras, ela mesma desconfia de que não pode se lembrar com fidelidade dos fatos, mas de qualquer modo, a desconfiança da narradora é sempre maior em relação às palavras e àquilo que elas dão – ou não – conta de representar.

Outras vezes, os questionamentos do presente invadem polifonicamente a narrativa do passado, como se Rachel de Queiroz tomasse a palavra a Guta: “(por que não há mais enterros e casamentos sábado à tarde?)”.¹² Os parênteses também trazem dados esclarecedores sobre personagens secundárias: “(ele [Luciano, irmão de Maria José] detesta livros)”¹³ ou “A Matilde (a negra velha)”¹⁴ ou ainda a respeito do presente de casamento que Afonso dá a Glória, uma pulseira de platina e brilhantes. Por vezes os parênteses dão voz a uma observação mais deslumbrada, sem a preocupação com o equilíbrio narrativo: “(tudo era sonoro, violentamente sonoro!)”¹⁵, afirma Guta a respeito do Rio de Janeiro. O olhar vigilante da imagem da Virgem Maria por vezes é retomado metaforicamente, no olhar que a própria Guta põe sobre si e teme pela descoberta de seus atos: “(se papai soubesse, se as Irmãs do Colégio adivinhassem! O gostinho delas todas: “não tem religião, não tem fé, tinha que tomar um mau caminho!”)”¹⁶ e mais adiante, na mesma página: “(que eram, naturalmente, as acusações que eu própria me fazia)”¹⁷. As acusações seriam de adultério, envolvida que está com o pintor Raul. Aos seus próprios olhos Guta se imagina uma traidora, recrimina o desejo de testar limites que a aproxima do pintor quase que por capricho, visto que ela não sustenta o romance e não está verdadeiramente envolvida com ele. A vontade de provocar as convenções sociais religa a narradora à menina que questionava a religião e, já adulta, é uma descrente. As auto-recriminações não param por aí: “(Como se atrevia ele a mentir em meu nome, em nosso nome? E eu aceitava, tinha que aceitar!)”¹⁸. É humilhante para ela ter que se sujeitar a sair acompanhada do poeta na frente da mulher de Raul, para preservar as aparências. De um modo ou de outro, sua rebeldia se enquadra nas convenções sociais, ela não pode denunciar a mascarada, ela “tinha que aceitar”. À essa altura, a maior parte dos parênteses se concentra nos julgamentos morais

¹² Idem, *ibidem*, p. 66.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 83.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 87.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 127.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 90.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 90.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 96.

em torno do envolvimento de Guta e Raul: “(Era isso, meu Deus do céu, era mais ou menos isso o que eu pensava, o que talvez esperasse!)” O isso era que Raul se conformasse com um relacionamento platônico, fosse cúmplice de Guta em sua iniciação nos jogos amorosos, muito mais palavra, aquela mesma em que ela não confia, que ação. As palavras dele vêm então como bofetadas: “(E as palavras dele continuavam brutais, atrevidas e desejosas como os beijos de antes, vinham do mesmo impulso.)”¹⁹ Tanto as palavras como os beijos e carícias de Raul querem mais de Guta do que ela parece disposta a dar. E soam como tapas que desvendam seu lado mais convencional, ela que se entendia como não adaptada, de fora, à margem. A reflexão machadiana, talvez a mais cruel do romance, também se interpõe nos parênteses:

“(Só o que nos faz sofrer tem realmente valor de mal para nós. Porque, na realidade, só eu tenho importância para mim mesma; só nós valemos para nós mesmos. Só compreendemos o sofrimento dos outros, só o compreendemos “com a carne” quando somos feridos um pouco por ele.)”²⁰

Recém-chegada do Rio de Janeiro, temerosa de uma gravidez, Guta não compreende o sofrimento de Maria José diante de Cristo, a rezar pela dor dos outros. Analisando friamente a sua situação, desiludida com o que quer que lhe pudesse trazer alento – recebera há pouco uma carta de Isaac, de partida do Brasil – Guta só pode ver a sua dor e a sua impossibilidade de transformá-la, o que faz com que ela, de certo modo, ignore a dor alheia ou só a possa partilhar se a experimentar em si. Há aí um misto de desinteresse pela dor do outro e uma supervalorização de sua própria dor. Mas há também uma constatação lúcida da diferença entre os dilemas românticos que até então ela criava para si e a dura realidade que se impõe. Desse embate é que se acentua o discurso da indiferença com a dor de Zezé, que em outros momentos a narradora já encontrara dificuldade em entender.

Mesmo Isaac fará uso dos parênteses ao escrever para Guta. Mas o seu tem um outro sentido, apenas reitera a relação saudosa com o passado, com o tempo do namoro: “(Lembra-se dos versos de Villon: ‘Jhanne, la bonne Lorraine? Um dia os lemos juntos, na Biblioteca.)”²¹ A frase de Isaac, tão deslocada no tempo, soa quase surreal. Agora, pés no

¹⁹ Ambas as notas encontram-se à página 105, *As três Marias*, op. cit.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 150.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 148.

chão, Guta deve retomar seu cotidiano de poucas descobertas, distante de Isaac, possivelmente grávida, apavorada mesmo. O tempo dos versos ficou para trás. As palavras novamente soam vãs.

A reflexão sobre a palavra – presa nos parênteses ou solta no discurso - segue sendo uma constante no romance, um pouco pelo cuidado da narradora no trato com suas memórias, um pouco pela desconfiança que sempre mediará sua relação com elas. São as doces palavras que faltam, como na relação com Raul que, insatisfeito, quer os prazeres da carne, farto de palavrório. Após o rompimento, Guta escreve a ele uma carta, é através das palavras que ela pretende expor sua concepção de amor, a única que poderia lhes caber: ela solteira, ele casado. A carta é longa, foi escrita febrilmente, é a prova da emoção do proibido que se interdita com a ousadia de Raul. As palavras não satisfazem o pintor, que não chega a responder-lhe e a carta é, em certa medida, mentirosa. Não são propriamente as convenções que os separam, mas a falta de amor. Guta romperá essas mesmas convenções no relacionamento com Isaac. As palavras acobertam e enganam, parece vislumbrar a narradora. A decepção de Guta é com a figura um tanto patética de Raul, aproximando-se de moças mais jovens para manter acesa sua inspiração, e também com a própria arte, infeliz com os contornos que o quadro que Raul pintava dela vinha tomando, principalmente quando ele afirma que “a melhor de suas impressões [era] esse seu meio sorriso de lábios descaídos.”²² Quando Raul lhe envia o quadro ela é essa *Monalisa tristonha*: “Parece que a sua decepção e amargura se tinham passado todas para o retrato, para o triste sorriso de lábios descaídos que ele acentuara, para meus olhos parados e perdidos, sem uma luz”²³. Descrita assim, sem arroubo ou sedução, Guta não se sente desejada como gostaria e, conseqüentemente, tem diminuído também o seu desejo por Raul. Tanto a pintura como as palavras não alcançam o objetivo de aproximar as personagens, separam-nas.

As palavras de Aluísio, que ele não diz, revelam-se também numa carta, suicida, à qual Guta não tem acesso. A idéia de traição soa mais forte assim, visto que nem mesmo as palavras contraditórias e negaceantes do amor podem ser contestadas, se não se expressam.

²² *As três Marias*, op. cit., p. 80.

²³ *Idem*, p. 108.

Diante do jovem morto, Guta se apercebe dos limites das palavras na revelação dos sentimentos:

“Que palavras poderão exprimir a impressão de comunicação impossível, implacavelmente destruída, de inutilidade absoluta de qualquer esforço, de distância, de ruptura, de quebra de todos os laços, que nos dá a presença de um morto?”²⁴

As mesmas palavras que não aliviam o sofrimento de Aluísio também não podem dimensionar a morte para Guta, que tanto pensara em se matar, que tanto questionara a banalidade da vida. No não-dito, Guta descobre o interdito e, nessa etapa de sua educação sentimental, o temor da morte desejada a assombra por sua proximidade sem fantasias.

Os livros são imagens recorrentes no romance para representar essa luta entre pensamento e representação e o acesso ao mundo das palavras que se querem compreensíveis. Os livros são a primeira paixão das meninas do Colégio, em suas leituras proibidas, aparecem como companheiros no quarto da Guta adulta e permeiam sua relação com Isaac. Na medida em que as palavras não dão conta dos pensamentos e mesmo distanciam as personagens, os livros surgem como a imagem da possibilidade de comunicação, que se efetua nas memórias de Guta, ainda que de modo problemático. descontente com os resultados que alcança:

“De que servem palavras escritas? Valem menos do que qualquer das palavras ditas, do que todas as queridas palavras que o vento do mar carregou. Que me adianta guardar cartas antigas? Não posso prender os beijos que ele me deu.”²⁵

As palavras de amor, percebe agora Guta, não servem de nada. A mesma Guta que antes se contentava com as doces palavras trocadas com Raul agora não quer mesmo guardar as cartas de amor de Isaac. Com sua iniciação amorosa completada, ela sabe o quanto as palavras são fugidias e que apenas a presença concreta do amado pode satisfazer. Com esse homem estrangeiro, deslocado, Guta encontra um porto incerto, mas pode ousar e conhecer o amor. Mas até mesmo esse conhecimento será questionado por ela, desalentada com a distância e a impossibilidade de seguirem juntos. E novamente o questionamento se dará pela imprecisão que cerca as palavras:

²⁴ *As três Marias*, p. 120.

²⁵ *Idem*, p. 159.

“Aliás, ainda hoje, que sei eu do amor? Como será a atitude de um homem diante de cada mulher que possui? Qual a diferença que pode ele estabelecer entre uma posse e outra posse?”

Às vezes ele nos diz certa palavra de comovida intimidade que nos toca profundamente, e nos levaria a lhe dar mais, se mais houvesse a dar; e quem sabe não é essa palavra um lugar-comum da ocasião, qualquer coisa já gasta e deformada pelo uso, tão mecânica quanto as outras atitudes do amor? Qualquer frase de cortesia banal, se fosse ouvida com o coração, poderia ter um sentido riquíssimo e profundo. No entanto, resvala por nós, sem despertar gratidão nem interesse, sem compromisso de verdade, mera fórmula que é. Talvez os homens usem as ternuras do amor como empregam os “encantado em conhecê-la”, na rua. E é a nossa ingenuidade inexperiente que descobre confissões e protestos no que não é mais do que uma cortesia corriqueira.”²⁶

Se há algo que Guta sabe sobre o amor, não consegue transpor para as palavras e do que sabe, duvida: não seriam meras convenções? Novamente a narradora questiona os limites convencionais, agora não os da sociedade, mas os amorosos e literários. A diferença colocada aqui se constrói pelo gênero – amor tem significado distinto para homens e mulheres. Eles parecem manejar de modo eficiente o discurso com vistas na concretização de seus desejos, enquanto as mulheres aparecem como reféns de suas palavras, ingênuas, numa inversão da prerrogativa bíblica da mulher como dona de um discurso insidioso. E o próprio ato de revelar e trazer a primeiro plano essa discussão revela o jogo entre palavra/ação; invenção/verdade. O interessante nesse jogo especular é que a própria narrativa se apóia numa série de convenções, passando do discurso romântico à ironia machadiana.

Talvez o aspecto mais moderno do romance resida justamente aí, na junção do novo e do velho, e não na percepção da cisão, da ruptura. A impossibilidade de uma visão totalizante do mundo e de seus aspectos morais conduz a narradora ao estado de alheamento de que trata Lúkacs²⁷. Diferentemente dos heróis épicos, Guta busca algo a que não consegue dar formato, sempre insatisfeita. O indivíduo solitário que tem que se haver com seus desejos e insatisfações de modo único é a marca do romance moderno e fornece uma caracterização perfeita para a narradora de *As três Marias*. A ironia que acompanha a

²⁶ *As três Marias*, op. cit., pp. 137-8.

²⁷ Essa discussão está no livro *A teoria do romance*, de Georg Lúkacs. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000; cap. I. Trad. e notas de José Marcos Mariani de Macedo.

jovem Guta desde a adolescência e se transforma mesmo em acidez na idade adulta é a prova da cisão existente entre o mundo e o sujeito, já que a idéia de mundo contingente e de indivíduo problemático é mutuamente condicionante. No romance de Rachel de Queiroz, a forma biográfica realiza a superação da má infinitude, no dizer de Lúkacs. A massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central e ao problema vital simbolizado por sua biografia. Em *As três Marias*, Rachel de Queiroz irá operar a substituição de um enredo mais estruturado, como ocorrera em seus romances anteriores, por uma análise psicológica mais voltada aos estados de ânimo e às reflexões da personagem narradora. Mas através dela o leitor adentra também o universo de Zezé, de Glória, das meninas do Colégio, das próprias Irmãs. Nesse sentido, o romance ganha em densidade. Embora desde *O quinze* fosse possível observar a desilusão e o divórcio entre interioridade e exterioridade, havia sempre um fio condutor nos romances de Rachel a servir de organizador da escrita. Além disso, a narrativa se estruturava a partir da escrita na terceira pessoa. Aqui, tanto a forma narrativa quanto o enredo apontam para uma desestruturação do discurso que, antes de ser uma falha na produção da autora, indica um amadurecimento em sua produção, especialmente no que diz respeito ao trato com o tema do feminino e suas singularidades.

O casamento entre a ironia machadiana e o pessimismo romântico se faz aqui pela escrita a partir de um “romantismo da desilusão”. Para Georg Lúkacs, nele a derrota seria o pressuposto da subjetividade, de uma criação literária desiludida²⁸. O perigo disso seria a dissolução do herói num desalentado pessimismo. Perigo ao qual Rachel não se furta na escrita de seu romance, ao contrário, atira-se a ele. Mas o fracasso, aqui, é juízo de valor positivo. A própria questão da estrutura romanesca, que alguns críticos viram como ponto falho no romance de Rachel, pode ser vista sob um outro parâmetro a partir daí²⁹. A “estrutura ausente” de alguns trechos do romance, que retira dos olhos do leitor a possibilidade de acompanhar, por exemplo, o relacionamento entre Guta e Isaac, pode significar uma vivência relacionada à fragmentação, inclusive do discurso amoroso. A experimentação amorosa da personagem, tão pouco convencional para o período, revela-se

²⁸ Georg Lúkacs, op.cit., capítulo I.

²⁹ Vide as observações de Adolfo Casais Monteiro, discutidas no capítulo 1, p. 21.

também nessa estrutura de estranhamento, aparentemente mal acabada, mas fundamente reveladora. A tríade memória, palavra, discurso se revela a partir do esgarçamento da forma romanesca e do enredo, que já não pode ser integrador, mas indica os (des)caminhos da narradora numa busca jamais satisfeita. Para Lúkacs, o processo criador da forma interna do romance foi justamente essa peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, que Guta engendra nas linhas e nas frestas e parênteses de suas memórias ao mesmo tempo em que escapa de um aprofundamento de si que seria, para a narradora, uma visão insuportável e paralisante.

Maternidade e interdição

Mário de Andrade, em seu já citado artigo sobre *As três Marias*, afirma que um dado curioso da feminilidade bastante acentuada nesse momento é o fato de que as mulheres morrem por parto, numa aparente “falta de imaginação” da autora. Ora, ao longo do romance há apenas duas mortes por parto: a da mãe de Glória e a de Hosana, menina órfã que é castigada por sua amizade muito íntima com Maria José e conduzida a um casamento e a uma maternidade precoces. Há também um outro caso, de morte por tifo, contraída após o parto. O olhar de Mário de Andrade, que já se incomodara com uma certa fraqueza vingativa na análise dos homens do romance, quer afastar-se, de algum modo, da feminilidade que, nesse romance de Rachel, finalmente se impõe, depois de ter se insinuado por todos os anteriores. Quer uma morte mais isenta, menos relacionada ao gênero e, talvez por isso, demonstre incômodo com as duas ou três mortes por parto que a autora apresenta no romance, certamente não por “falta de imaginação”, mas por uma opção narrativa que focará na mulher e nas suas especificidades o discurso da memória.

Em *As três Marias*, as mulheres morrem também tísicas, de doença misteriosa e curta, como a mãe de Guta, e também são assassinadas. A pequena sardenta revela com orgulho a sua história: o assassinato da mãe pelo pai, tragédia que a conduziu ao colégio. A garota descreve com prazer a cena trágica que ela conhece por relato alheio: a mãe estava na rede, amamentando a filha, quando o pai chegara com uma carta na mão, deixando a mulher paralisada, sem coragem de olhar para ele, que lhe enterrou um punhal nas costas. A mãe caíra, soltando a garota que rolara sobre o sangue que se ia empoçando. A excitação do

trágico que tomava a garota todas as vezes que narrava a história, e demonstrava prazer em fazê-lo, incomodava Guta, que via nos cabelos vermelhos e nas sardas da menina como que vestígios do sangue da morta. O pensamento cristão contamina a todos no colégio e mesmo a recalcitrante narradora não foge à leitura moralista do relato, identificando na filha algo da culpa no crime, ou mesmo uma prova da culpa materna. A moralidade cristã avalia o crime passional a partir da culpa e do pecado, revelando os valores pelos quais as mulheres foram julgadas e sentenciadas ao longo de muitos séculos no Brasil, a partir dos ideais de honra e de probidade determinados pelas leis sociais, dos homens. E, é claro, as mulheres morriam de parto também.

Em meio a toda a temática da maternidade, semeada ao longo do romance, duas questões a ela relacionadas sobressaem: as lembranças que Maria Augusta tem da mãe, encobridoras muitas delas, e a não-maternidade da protagonista. De um lado, imagens referentes a uma vivência quase que inigualável na idade adulta, exceção feita aos momentos partilhados com Isaac³⁰. De outro, a insatisfação com o presente, com a vida adulta e com as amarras sociais, que de algum modo neutralizam em Guta o desejo da maternidade. As lembranças que ela tem dos “tempos de mamãe” são contraditórias muitas vezes, pertencentes a um tempo de lenda, impreciso. A própria narradora reconhece que há aí muito de imaginação, um tempo de beleza, de impossibilidade, “feito de pedaços de lembranças ou coisas que ouvi contar e imagino ter visto”³¹. Essas lembranças funcionam como uma espécie de lastro que aponta para o prazer da vida em família, partilhando do carinho de pai e mãe. As lembranças que julga autênticas e verídicas são as mais dolorosas, como a da mãe que enjeita o seu chamado, montada no cavalo, “sem atender aos meus gritos desesperados nem se entregar aos meus braços estendidos.”³² A imagem de abandono que aí se insinua é fundante para a jovem Guta. Aliás, o tema do abandono infantil se insinua por todo o romance, seja na imagem de Glória, sem pai ou mãe, com um tutor a zelar por ela; seja na imagem dos irmãos de Zezé, especialmente Luciano, a se sentirem abandonados pelo pai, que agora tem nova mulher e outro filho, seja na significativa imagem do filho cego de Jandira. No abandono da mãe, alegre e infantil, revela-se um lado adulto de sua figura, selvagem e temperamental, ela ama a natureza e se distancia da filha

³⁰ Conforme apontamos no capítulo 2, pp. 48-50.

³¹ *As três Marias*, op. cit., p. 37.

³² *Idem*, *ibidem*, p. 38.

rumo ao que lhe dá prazer. Mas esta lembrança, que também pode ser imprecisa, encobridora de outras, Guta julga verdadeira. Para ela, a verdade está onde está o sofrimento, a perda, principalmente no início do romance, onde prevalece sua atitude romântica diante da vida. Somente nos braços de Isaac Guta pode recuperar a alegria infantil e sentir a mãe próxima de si. Mas a alegria passageira não será suficiente para sustentar sua gravidez. Dividida entre os prazeres da maternidade e os temores de sua situação irregular perante a sociedade, Guta sente mais alívio que tristeza na perda do bebê.

Imagem significativa na obra de Rachel de Queiroz, a morte de crianças é apontada por Mary Louise Pratt como lugar-comum na narrativa indigenista da América Latina³³. A diferença é que essas mortes seriam infanticídios, indicariam a indiferença das mulheres diante de seus filhos, enquanto que nos escritos de Rachel de Queiroz elas são contingências e servem para significar no corpo das mulheres as perdas sociais a que elas são submetidas. Os filhos, em *As três Marias*, são vistos como uma possível recompensa futura para a vida de sacrifícios das mulheres. Assim é com a Dona Júlia que a duras penas cria os filhos após o abandono do marido e tem esperança de que “quando este crescer me paga o que tenho sofrido por ele (...)”³⁴ ou mesmo com Guta que, grávida, enxerga no filho tanto sua desmoralização quanto um caminho futuro, um lampejo de alegria.

A relação mãe/filhos é demarcada ao longo do romance a partir de várias perspectivas: a relação entre filhas e a memória de suas mães; a relação entre madrastas e suas enteadas; a relação entre jovens e suas tias “de criação”; a relação entre mães e filhos. No colégio de freiras, a questão da orfandade é um tema latente. Algumas das jovens encontram-se na condição de internas justamente por serem órfãs, como Glória. Outras, como Guta, vão ao colégio por opção da madrasta, que se esforça por dedicar a ela uma educação como – ou melhor – a que a mãe lhe dedicaria.

A ambigüidade marca as figuras da mãe e da madrasta de Guta. Ora é a madrasta que é vista como uma intrusa que tomou o lugar da mãe para reconduzir o pai a uma vida de sobriedade e equilíbrio – e mesmice. Ora é a mãe que é vista como uma intrusa, a representar uma espécie de hiato na vida sempre pacata e rígida do pai. A diferença

³³ Mary Louise Pratt, “Mulher, literatura e irmandade nacional”, in: *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. RJ: Rocco, 1994, p. 148.

³⁴ *As três Marias*, op. cit., p. 30.

fundamental entre ambas. no entanto, fica a cargo do papel que a madrasta delega a Guta, parecendo querer prepará-la para a maternidade e os cuidados com o lar:

“E como me horrorizavam, minha Nossa Senhora, as camas por fazer, as meias por cerzir, as mesa a pôr e a tirar, as famosas semanas de cozinha que eu deveria revezar com minha madrasta! O fim apologético daquilo tudo era preparar em mim a futura mãe de família, a boa esposa chocadeira e criadeira. (...)”³⁵

Diferentemente da mãe, que criava a filha numa atmosfera de sonho, desvinculada da realidade mais imediata, não exigindo dela que se subordinasse a qualquer papel mais estabelecido socialmente, ela mesma alguém mais relacionada à natureza e ao impulso, a madrasta tem planos para Guta e espera que ela siga determinado padrão em seus procedimentos diários. Quer fazer dela uma boa esposa e uma boa mãe. Mas, embora se sinta dividida quando encontra uma amiga que se satisfaz com o casamento e a maternidade, caso de Glória e Jandira, Guta não quer se ver como a madrasta ou dona Júlia, e também não sabe exatamente o que quer.

O casamento é determinante no padrão de vida das mulheres no romance, levando-as a uma vida de sacrifícios se desfeito, ou a uma vida estruturada e beirando a monotonia, se longo. A única exceção mais otimista é o casamento de Glória, sempre retratada no romance como plenamente satisfeita e encaixada no seu papel de mãe e mulher. Levada às últimas conseqüências, esse estereótipo pode ser chocante, como no caso de Marília, uma das amigas do tempo de colégio, que, morrendo de tifo no hospital, não conseguia se desvencilhar de seu papel social, ainda preocupada com a camisa e o terno do marido, cena patética aos olhos de Guta. Jandira, que em princípio poderia partilhar da imagem de perfeição da vida doméstica, deixa cair a máscara da felicidade conjugal e se vinga do marido bêbado arrumando um amante.

Nesse sentido, uma imagem bastante significativa em *As três Marias* é a do filho de Jandira, do pequeno cego. Ao conhecer o garoto, Guta se incomoda com sua figura. Doente dos olhos, ele quase não enxerga nada e passa os dias numa redinha, calado com uma chupeta na boca. Ao lado, a mãe a costurar o dia todo, compensando o descaso do marido com a casa e o filho. As amigas deixam ‘o lar’ de Jandira acabrunhadas:

³⁵ *As três Marias*, p. 61.

“Saímos de lá tristes, cheias de amargura. Glória não falava mais em Afonso nem nos móveis que estava escolhendo. E eu não me esquecia do pequeno cego, tão calado, daquela idade e já sabendo ser resignado, recebendo a desgraça como quem tem culpa e aceita uma penitência.”³⁶

Assusta na figura do pequeno tanto a sua resignação quanto a falência de futuro que a imagem de uma criança cega pode representar, ainda mais se inserida na gama de questionamento que Guta usualmente tece, movida por um sentimento quase que de desengano. De algum modo, a descrição que é feita do garoto aponta para a impotência, para a dependência em relação à mãe, para uma tristeza que se coloca no lugar das brincadeiras no quintal, das crianças correndo pelo sol. Sua imagem é antes de tudo sombria. No segundo encontro entre as amigas e Jandira, morta a tia desta, o garoto já está maior e agora canta, substituindo com sua voz o vazio de seus olhos, mas, para Guta, “as cantigas de criança, entoadas por ele, parecem benditos de mendigo”³⁷. Ainda que incomodada com a cantilena, Guta se sente novamente atraída pela figura do ceguinho, sentindo mesmo uma “estranha fascinação” por ele. Agora, no entanto, há algo a mais a mover o seu interesse, que ela associa ao interesse dos povos primitivos, que chegavam a adorar os pequenos inocentes, loucos ou cegos, agora ela teme a gravidez que pode estar em curso em seu corpo. Guta teme a desgraça do nascimento do filho e teme também pelo filho, por uma desgraça que pudesse se abater sobre ele. E novamente a imagem do garoto é associada ao desligamento do mundo, já que parece se importar apenas com a mãe e com o gato que acaricia. O mesmo desligamento que ela gostaria de efetivar, mas não consegue.

A criança representa aí todo o sentimento de perda e impotência que volta a se confirmar na imagem do pequeno chinês perdido em meio a um bombardeio, num jornal de cinema. Sob o impacto de uma bomba, todos corriam, enquanto “o pequenino abandonado gritava”³⁸. Guta dramatiza a foto, focalizando nele a intensidade da guerra e das perdas. Seus olhos procuram alguém, mas a “gente corria sem o ver.” Novamente, a cegueira é um indicativo da solidão, do abandono e do esquecimento. Quem o teria socorrido, indaga-se a narradora, no seu “cego” desespero? O não ver aí significa também o não querer ver,

³⁶ *As três Marias*, p. 82.

³⁷ *Idem*, p. 145.

³⁸ *As três Marias*, p. 152.

adiantando a idéia de abandono e castração que se construirá na imagem do filho “sem olhos” a que Guta aborta.

Sua atração pelo lado marginal, pelo lado gauche da existência, revela esse desejo de afastamento das convenções. O menino cego a fascina, Violeta, a colega de escola que se tornara prostituta, também, até mesmo o relacionamento com Raul tem em seu cerne a sua atração pela figura mais velha e inepta de Raul.

O tom premonitório que a referência à adoração primitiva dedicada aos cegos³⁹ instaurara na narrativa confirma-se páginas adiante, quando Guta sofre o aborto:

“Foi-se embora para sempre o pobre pequenino. Quem sabe não teria os mesmos olhos azuis de Isaac?

Nem mesmo chegou a ter olhos, coitadinho.”⁴⁰

O filho não chega a ter olhos, a morte toma o feto e com ele a última lembrança viva de Isaac. Os temores de Guta se confirmam: ela realmente estava grávida e não tem estrutura física e psicológica para levar adiante a maternidade. O aborto é providencial e se superpõe significativamente à imagem do filho cego de Jandira. A perda do filho vem cercada de dor, febre, sofrimento, culpa. Todo o horror e a atração que a haviam ligado ao pequeno se resignificam na morte do seu próprio filho, ele mesmo cego de algum modo, sem olhos. A referência à castração é inegável. Os olhos de um Édipo cego antes de nascer, de olhos nem formados, fazem alusão direta à própria Guta, ela que, dividida entre as leis sociais e suas possibilidades de escolha, rende-se à convenção, exerce uma castração involuntária sobre seu corpo. O filho sem olhos é a representação da recusa à maternidade e à liberação do corpo. O corpo feminino, quando livre para amar, carrega em si a culpa e o temor e é castrado. A imagem do olhar se amplia metafórica e metonimicamente no romance nesse momento, próximo do término da narrativa, inclusive. São os olhos da santa a vigiar, os olhos da sociedade a condenar o seu relacionamento com Raul, o olhar que se distancia entre ela e Isaac, os olhos da criança que não vêem as angústias da mãe, os olhos de dona Júlia que evitam os de Guta, mas adivinham seu segredo, os olhos do filho que não

³⁹ Lembremos aqui a figura mitológica de Tirésias, que a tudo adivinha, mas não pode ver.

⁴⁰ *As três Marias*, op. cit., p. 157.

se abrem para a vida e trazem a dor da perda, mas também, e talvez antes de tudo, o alívio⁴¹.

O medo que fez Guta andar “assustadíssima, com medo de ir ter um filho”⁴², ela não pôde compartilhar com ninguém. Logo após a entrega, ela é tomada pelo temor: “(...) e se eu tiver um filho?”. Isaac, porém, simplifica a questão: “havia de ser um garoto extraordinário!”⁴³. O filho é visto diferentemente pelo homem e pela mulher, especialmente se solteiros. As implicações da gravidez, do parto e da criação do filho pesam diferentemente para a mulher que deve se haver com a criança e para o homem, distante física e psicologicamente da questão. Sobre ela pesariam a perda do emprego, as recriminações do pai e da madrasta, o cerceamento social. Sobre ela também pesaria o remorso e a acusação de criminosa, caso optasse pelo aborto. Guta vive um dilema que envolve seu corpo e uma outra vida. Permanece a dúvida sobre qual seria a atitude de Isaac perante a gravidez de Guta, mas ela não o implica em seus atos, não interfere nos rumos da vida dele. Se não estavam juntos, de que valeria lhe falar a respeito do filho? O subterfúgio da chantagem emocional não é utilizado por ela que tem, inclusive, pouco tempo para pensar a respeito. Entre a confirmação da gravidez e a perda do bebê passam-se uns poucos dias. Novamente, a imagem da perda passando pelo corpo da mulher é significativa na obra de Rachel de Queiroz, apontando para suas restrições, para as convenções que cercavam o corpo feminino. Mas Guta sobrevive, um pouco mais amargurada, um pouco mais próxima do desengano, mas resistindo através de seu discurso.

O filho que Guta julgava essencial para a feminilidade, “essa curiosidade de virgem que só se satisfaz amplamente depois da maternidade e não encara sacrifícios para a satisfazer”⁴⁴, fica em suspenso no romance⁴⁵. A busca da heroína problemática continua e a

⁴¹ Vale notar que, segundo Pierre Bourdieu, a educação das meninas inculca em suas jovens modos de se portar, entre eles a maneira de “erguer a cabeça ou os olhos, de olhar de frente, nos olhos, ou, pelo contrário, abaixá-los para os pés etc.” Pierre Bourdieu, *A dominação masculina*, op. cit., p.38. O olhar feminino, assim como o corpo, é educado para conduzir-se de modo dito adequado. Não ver, no caso de Guta, parece ser a conduta esperada, a castração.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 142.

⁴³ Ambas as citações à p. 137.

⁴⁴ *As três Marias*, op. cit., p. 143.

⁴⁵ Seria fácil justificar aqui a suspensão da maternidade nos romances de Rachel de Queiroz através de sua biografia, ela que perdeu uma filha antes dos dois anos de idade e jamais foi mãe novamente. Porém, para dizer com Mary Louise Pratt, é necessário desvincular a escrita de mulheres de dados autobiográficos ou pessoais, estratégia que as contém numa esfera privada, apêndice da vida doméstica. (conferir observações de Mary Louise Pratt, op. cit., p. 150). A melhor estratégia aqui é levar em consideração os dados biográficos,

perda do filho serve mais uma vez para desvincular a figura da mulher da figura de mãe e esposa, num processo que a narradora contesta, mas que a escritora Rachel de Queiroz parece julgar fundamental em seus escritos. A mulher deve poder escolher não ser mãe, a mulher deve ser antes mulher. Nesse sentido, é fundamental na obra de Rachel a imagem de Guta zanzando entre o permitido e o interdito, esgarçando o discurso.

Ciranda familiar

A contrapartida do esgarçamento do discurso em *As três Marias* é a desestruturação da família no romance. O quadro familiar que se apresenta parte de nuances mais próximas da família tradicional até alcançar o esfacelamento doméstico. Ainda que haja poucas famílias que se apresentem totalmente desestruturadas, é possível seguir as pistas que levam ao questionamento de seus modelos mais convencionais. Guta, por exemplo, embora deseje muito, não consegue se imaginar casada, nem mesmo entregar-se a alguma espécie de fantasia em torno da idéia. Não é à toa que suas escolhas são sempre por homens inalcançáveis. Raul, inclusive, parece atraí-la mais pelo fato de ser casado, de com ele ela testa limites, do que propriamente por seu *sex appeal*.

Uma frase fundamental para entender a questão da família no romance vem de Guta, ainda no início de suas memórias: “nunca falo em minha família.”⁴⁶ Através dela a narradora desvenda a quebra que se estabeleceu entre ela e o pai após a morte da mãe e também sua não-identificação com a nova família, formada agora pelo pai, a madrasta e os irmãos. À casa no sertão ela só voltará quando não tiver mais alternativas, não por seu desejo e vontade. Qual o espaço social para Guta, o que seria um lar para ela? As respostas não são fáceis, mas a estrutura do patriciado que parece ser a disponível na casa do pai, com o orgulho no trato com a terra, com a mulher alimentando uma família grande, voltada para os interesses do lar e do marido, não apresenta atrativo algum para a jovem que tem a mãe como inspiração, uma mãe descuidada e alegre, que passou pela vida sem a gravidade da gente da fazenda.

mas buscar os sentidos que eles adquirem no conjunto da obra de Rachel de Queiroz. E a não-maternidade e a perda corporal de um filho são imagens ricas em significações, agindo certamente em mais de uma direção, na obra da escritora.

⁴⁶ *As três Marias*, p. 35.

Uma relação ainda mais tensa marca Violeta, uma das internas do colégio, e sua mãe. Meiga e sensível, mas ao mesmo tempo preguiçosa e arredia, a garota tinha atitudes provocativas quase que inexplicáveis, fazendo com que as outras meninas pensassem mesmo num caso de possessão. Em verdade, a questão era mais de desamparo, solidão. Vivendo um relacionamento próximo do insuportável com a mãe, Violeta tinha como quase única companheira de confidências a negra velha da casa, e usualmente provocava a mãe recusando-se à educação que esta se esforçava por proporcionar à filha. Não queria aprender e sob os protestos da velha, afirmava:

“ Mas eu não quero aprender, quero ser como uma negra. Quando me livrar do Colégio, vou para a cozinha. Naquela casa, só fico se for na cozinha. Imagine a satisfação “dela” se eu fosse para a sala tocar piano, ou bordasse os paninhos da mesa!”⁴⁷

O protesto aí representa uma recusa acintosa ao que a mãe consideraria uma educação de nível para sua filha. Violeta não quer ser mulher enfeite: tocar piano para as visitas, bordar, ter afazeres de “menina branca”. A identificação com a cozinha é não apenas uma identificação com a negra que a conforta, mas também a assunção de um lado gauche, incômodo para a mãe. Humilhar-se é, em certa medida, humilhar mais ainda a mãe. Já adulta, as amigas descobrem horrorizadas, por meio de Aluísio, que ela se tornara uma prostituta. A “porta aberta para todos os homens” que assusta Guta é a total recusa ao ideal materno. A ida para a cozinha ainda comportaria a permanência nos limites do lar, lugar onde uma moça deve estar. A prostituição arruína qualquer possibilidade de casamento honrado e/ou aceitação social. A marginalidade é a opção da jovem. A jovem que se cobria tanto nos tempos de Colégio é agora rapariga. A família tradicional, que se empenhara na educação de Violeta, que desejara para ela um destino de “moça branca”, é refém da imagem que ela construiu para si, rejeitando os valores do patriciado. Nada de uma juvenzinha dócil, contente com seu destino pré-traçado, nada de obediência cega, nada de paninhos inúteis e casamento precoce. Na liberação de seu corpo, Violeta representa a negação do destino social que ela enxerga como hipócrita e egoísta. Tomar a vida em suas mãos, no entanto, significa abrir mão de seu corpo, e acrescentar à disputa com a mãe o achincalhe público.

⁴⁷ *As três Marias*, p. 87.

Por trás de muitas das questões vinculadas à tensão ego/sociedade, como essa, é possível entrever relações de classe que aparecem de modo ao mesmo tempo complexo e sutil. Há a divisão nada sutil entre as meninas ricas e pobres, no colégio; há os sacrifícios feitos por algumas famílias para que suas filhas freqüentem a escola; há mulheres, principalmente, abrindo mão de seu conforto em nome de seus filhos, como o fazem tanto dona Júlia quanto a madrasta de Maria Augusta. Há também, como observam Aluísio e Guta, enterros de rico e enterros de pobre. Os de rico, contam com pompa e circunstância, coroas de flores, padres, gente se lamuriando:

“O grande carro cheio de dourados, os quatro buquês roxos e rígidos tremendo nos cantos, o montão vermelho e verde das coroas esmagando o defunto, a longa fila vagarosa dos automóveis, donde um outro rapaz virava a cabeça para nos olhar.”⁴⁸

As flores, assim como o dourado, parecem excessivos no trato sóbrio da morte. Os automóveis, a procissão de gente silenciosa mais denuncia a posição social do morto, e o número de pessoas que acorrem ao seu enterro por interesses vários, do que propriamente parentes e amigos próximos. O local de enterro também parece escolhido cuidadosamente, demarcando na morte o seu lugar em vida, como usualmente ocorre em cemitérios.

Já nos enterros de pobre, o morto:

“Ia para a vala, lá no fundo do cemitério, onde só há carrapichos por entre as cruzinhas humildes, pintadas a alcatrão, com letrinhas brancas, tortas, desbotadas os nn e os zz às avessas.”⁴⁹

O morto se encaminha para os fundos do cemitério, quase envergonhado de sua morte, humilde. As letras grafadas de modo equivocado apontam para a pouca familiaridade com a escrita, talvez também para uma alfabetização precária. O cenário triste vem acompanhado de uma revelação surpreendente à primeira vista: aqueles eram os enterros que menos davam pena aos jovens. Os corpos são enterrados sem caixão, rapidamente se integrando à terra, enquanto os outros são cercados por uma proteção que soa como abandono, lixo em vida, guardado com cuidado para não atrapalhar ou não deixar culpa nos que ficam. Também é menos comum o choro nos enterros de pobre, como se a

⁴⁸ *As três Marias*, p. 66.

⁴⁹ *Idem*, p. 99.

morte fosse ali uma libertação ou fosse mais fácil aceitá-la, seja pela religiosidade, seja pelo costume em aquiescer. O espetáculo da morte, quando cercado de muito aparato, parece sórdido.

Do mesmo modo que há diferença entre os enterros de rico e os de pobre, há diferença em ser um órfão com ou sem dinheiro. A orfandade de Glória não é um evento que a desampara. Por ter herança, ela tem um tutor, que gerencia seus bens e olha por ela, chegando mesmo a ser um traço de distinção. Por outro lado, outras meninas, desamparadas pela perda dos pais ou pelo abandono, não têm ninguém a zelar por elas, nem mesmo as Irmãs, o tempo todo associadas muito mais à intimidação que ao carinho e ao acolhimento.

Na continuidade da vida pós-colégio, fará muita diferença a posição social e o dinheiro, embora todas as garotas saiam formadas. Glória se encaminha para uma vida sem percalços, assistida pelo tutor e realizando um bom casamento, já Maria José segue vincada ao futuro materno, auxiliando a mãe com seu trabalho como professora e com sua presença a organizar a família, a tomar conta dos irmãos. Seus interesses pessoais, que ela nem chega a esboçar, ficam seriamente prejudicados na medida em que o pai abandona a mãe e a família tem que se reestruturar. A família é, assim, determinante das possibilidades de inserção social que as jovens podem esperar em seu futuro pós-colégio. Jandira, por exemplo, tem que se pautar pela aderência. Fruto de uma união adúltera entre um homem de classe social elevada e uma mulher “da vida”, foi criada pelas três irmãs do pai, solteironas, duas das quais ela odiava. O tempo todo as tias a alertavam a buscar alguém da “sua igualha”, repisando a sua origem. Mas durante os tempos de colégio Jandira vai flutuar entre as amizades aristocráticas, os namoros com rapazes da alta roda e o retorno “ao seu lugar”, vítima de alguma indireta, de uma humilhação pretensamente sutil. Ao deixar o colégio, ela se casa com um homem de posses modestas e, como uma provocação, convida a mãe ao casamento, fazendo questão de mostrá-la a todos. A mãe, como a representar seu papel, comporta-se a caráter: “singela, modesta, vestida num casaco austero (...)”⁵⁰. Mas o que seria a possibilidade de inserção definitiva vai novamente revelar a Jandira um lugar de deslocamento, já que rapidamente o marido vai se entregar à bebida e deixá-la de lado, com o filho cego que ela sustenta como costureira. Sua revanche vem por meio de um amante, causando surpresa às amigas. Jandira estava “feliz, e calma, desafiando o mundo como

⁵⁰ *As três Marias*, p. 58.

sempre, mas desafiando-o agora sem o seu sombrio desespero de antes.”⁵¹ O elemento que a transforma assim é o relacionamento extra-conjugal. Novamente ela desafia a convenção e encontra um lugar social à sombra, que não lhe permite a inserção, apenas a aderência. Nesse sentido, a imagem do filho cego é representativa. Aliás, como em toda a obra de Rachel de Queiroz, vai ser a criança que representará melhor o sofrimento e o abandono. Não há vislumbre de futuro ou de vivência tradicional para o garoto cego, abandonado pelo pai, sujeito aos falatórios que devem alcançar sua mãe. Significativamente, porém, ele está alheio a tudo, cantando solitário com os olhos cravados no infinito.

Diferentemente do que acontecera em *O quinze*, romance em que a tragédia da seca parecia igualar as personagens, embora fosse possível vislumbrar diferenças entre aqueles que possuíam a terra – e podiam escolher permanecer nela – e os que não a possuíam, e, portanto, eram obrigados a deixá-la; aqui Rachel de Queiroz torna claras as diferenças que unem as garotas sob o mesmo teto do Colégio de freiras. Além disso, lança mão da metáfora dos enterros de pobre e de rico para repisar as diferenças de classe, que conduzem a vida das alunas após o colégio, oferecendo-lhes maiores ou menores oportunidades de inserção social. Porém, a exemplo do que ocorrera em seu primeiro romance, em *As três Marias* também há uma tentativa de minimizar os “danos” da carência. Os enterros menos patéticos são os de pobre e garotas endinheiradas, como Violeta, têm um destino tão nebuloso como o das órfãs pobres, como Hosana. O discurso narrativo, guiado pelo sentimento de patriciado de que Rachel não parece conseguir se desvencilhar, elide as diferenças em vida. Tanto a seca, no romance de 1930, como a morte, no romance de 1939, igualam apenas na aparência as personagens, já que, mesmo diante do inevitável, há lugares sociais diferenciados para os possuidores e os despossuídos. Do mesmo modo, as garotas do colégio de freiras que “se perdem” aos olhos da sociedade, como é o caso de Violeta, fazem-no por opção, enquanto que as órfãs pobres não têm escolha e essa é uma diferença fundamental. Nesse sentido, o romance de 1939 dá um passo adiante, na medida em que traz à tona os embates de classe, embora não deixe de tingi-los de algum modo com as cores do patriciado, do sentimento de diferenciação pela posse da terra, pelo orgulho tradicional do apego à terra e à sua história. No entanto, na medida em que lança luz sobre os embates de classe, o romance trabalha com a questão das escolhas femininas colada às

⁵¹ *As três Marias*, p. 144.

questões inerentes a uma sociedade de classes, desigual, e com isso amplia o olhar do leitor no sentido do entendimento das relações sociais, abandonando uma primeira visão, ingênua por certo, que vê na educação uma oportunidade democrática de acesso ao saber e às escolhas. Quem pode escolher e quem pode escolher o quê são opções que se colocam diferentemente para cada grupo de garotas e, em certa medida, para cada uma delas especificamente. E há as que nem escolha têm.

A teatralização romanesca

Há muito de romântico na alma de Guta, ao longo do romance. Sua vontade de morte, seu sentimento de inadaptação, de deslocamento, remetem à atmosfera do *spleen* byroniano. A maior evidência desse sentimento encontramos nas referências constantes ao tédio no romance. A conversa com o poeta, amigo de Raul que não vem nomeado no romance, é uma *tediosa* discussão sobre surrealismo e os primeiros dias no Rio de Janeiro são de cansaço, rumor e *tédio*. O melhor exemplo é a caracterização do tédio que Guta sentia então:

“Tédio de me sentir inútil e sozinha, parada, no meio da agitação de todos, sem um ponto de referência afetiva com ninguém, unidade extraviada no meio da multidão estranha.”⁵²

Esse sentimento, ainda que não necessariamente identificado como tédio ao longo do romance, acompanha Guta o mais das vezes. Ela não consegue se sentir útil, daí o desejo mórbido de servir alguém, de sacrificar-se por amor, que acompanha suas escolhas amorosas. A atmosfera em que ela se insere é essa e, em sua fantasia, os demais deviam se encaixar nela. É o caso de Raul, flagrado em seu “realismo”, fugindo ao ideal romântico de Guta:

“Onde as maravilhosas coisas que o seu olhar prometia tanto? Onde estava o homem longínquo do primeiro dia em que o vi, sentado melancolicamente à sua cadeira de teatro, fumando e com tédio da vida? Onde as inebriantes palavras que eu esperava, os contos do mundo dos sonhos, a divina embriaguez, abolindo a consciência de tudo, o amor diferente, as carícias sem forma e nem peso?”⁵³

⁵² *As três Marias*, p. 127.

⁵³ *Idem*, *ibidem*, p. 103.

Alguns termos são aí essenciais para entender o mundo de Guta e as referências através das quais ela filtra a realidade: longínquo, melancolicamente, tédio e embriaguez. Todos eles podem, de uma forma ou de outra, remeter ao contexto romântico e explicam a insatisfação de Guta em relação às investidas de Raul. A jovem que se formou lendo romances franceses de guerra, morte, sacrifício, de cunho romântico ainda, pautados nos sentimentos revivificados após a 1ª Guerra Mundial, é a mesma jovem que gostaria de ousar, manter uma relação “proibida” com esse homem casado, ser livre em suas escolhas amorosas e sexuais, desapegada dos valores convencionais em que se insere. Em seus devaneios, Guta deseja a imagem do escritor romântico, tomado pelo “spleen”, a fumar entediado da vida, tomado da embriaguez pelo sentimento do mundo, por uma decepção e uma melancolia indissipáveis, assim como a fumaça de seu cigarro, sempre a envolvê-lo numa atmosfera densa, distante, quase inalcançável. Como sobrepôr essa imagem à do homem que investe sobre ela, afoito no contato corporal? Guta ainda não está preparada para perceber que substituíra a convenção social pela convenção romântica, numa tentativa de se proteger de seus próprios desejos.

Seus arroubos românticos esperavam, por exemplo, que as Irmãs fossem seres transparentes, mais alma que corpo, e ela se escandaliza com o interesse de Irmã que toma emprestado um romance. Num questionamento de sua própria apreensão do real, ela afirma:

“As crianças são ferozes, severas e absolutas como selvagens. Elas, menos que ninguém, compreendem e amam a inocência. Eu, que tinha quatorze anos, não a compreendia; e me parece que a inocência, a simplicidade são requintes de almas já muito adiantadas no caminho da perfeição.”⁵⁴

Aqui, Guta questiona a si mesma, na volta ao passado proporcionada pela narrativa de memórias e se dá conta de seu erro de percepção, ainda uma juvenzinha. Em seu juízo precipitado, acredita que a Irmã não pudesse se dedicar à literatura, devesse se entregar o tempo todo a Deus, a sacrifícios infinitos e dolorosos. A imagem do sofrimento, que marca boa parte da ficção romântica da segunda geração, é a que predomina no olhar que busca identificar a Irmã dos livros à Irmã real. Este é, inclusive, um dos raros momentos no romance em que a narradora se permite certa condescendência com as freiras, usualmente

⁵⁴ *As três Marias*, p. 23.

vistas como hipócritas. Talvez o amor pelas letras a tenha sensibilizado, ou então, o choque com o lado mais humano da religiosa a tenha feito ver seu preconceito juvenil. Guta deseja, no mais das vezes, entrar em contato com a realidade, com o “por detrás” das máscaras sociais, atraída muitas vezes pelo diferente, pelo marginal e mesmo pelo “sujo”.

A alma romântica das jovens se revela por suas opções literárias. No Colégio, lêem basicamente os romances rosa de origem francesa, com histórias de amor repletas de clichês e enredos rocambolescos. Exemplo disso é que *Nada de novo no front* decepciona as jovens leitoras, causando-lhes apenas asco e terror. Aquela guerra de gente mutilada, de pragas, de sujeira e privação não é a guerra a que elas aspiravam, uma guerra de heróis e belas enfermeiras e elas retornam à *Fiancée d'avril*. A boa literatura ainda não pode alcançar a alma romântica das garotas, interessadas “no postiço, no artificial”. A verdade, a essa altura, é obscena. A fantasia deve atuar no sentido do desejo, da mascarada da realidade. A narradora adulta é que pode compreender isso, afastando-se do pensamento juvenil, já crítica e madura. Do mesmo modo, as garotas acolhem Jandira, imaginam vinganças duríssimas contra aqueles que a humilhavam, como usualmente acontece aos que se interpõem entre as heroínas de romance e seus finais felizes. Ao mesmo tempo, não deixam de enxergar a realidade que cerca a jovem e sua mãe, lúcidas.

O movimento pendular entre uma alma mais romântica e uma mais “realista” tem continuidade romance afora. O pólo romântico vem concentrado na jovem Guta, ainda que ela tenha momentos de intenso contato com a realidade, cruéis mesmo. A Guta narradora, por sua vez, ainda guarda em si traços de uma alma romântica, de modo que essas duas posturas nunca ficam totalmente afastadas no conjunto do romance.

Diretamente ligada a essa oscilação está a teatralização de Guta, que ao mesmo tempo em que retira, escolhe novas máscaras sociais para si ou para ver através delas os outros. Assim como Glória faz uso de sua história de órfã para se cercar de atenção e mesmo para diferenciar-se da massa informe de meninas internas, Guta, que primeiramente efetua um esforço de descerramento das camadas que compõem o eu social de cada um, também cria, de modo mais sutil e dissimulado, uma máscara para si. Ao rezar, já fora do Colégio, Guta sente que representava a devota, como “o ator no palco sente em si o personagem que encarna”⁵⁵. Aos poucos, abandona definitivamente a religião, mas naquele

⁵⁵ *As três Marias*, p. 67.

momento a representação é inevitável, tanto para não frustrar as expectativas dos que a cercam quanto por força da formação que recebeu, especialmente no Colégio.

Também no relacionamento com Raul Guta parece representar, no caso, a jovem que se sente atraída pelo homem mais velho e sedutor. No embate entre eles, o pintor deixa bastante claro o quanto o jogo estava claro desde o início. Guta é que passava noites idealizando o romance e o quadro, “quase sem dormir, pensando nesse retrato, fantasiando o quadro, sentindo-me na tela, vendo minhas mãos, meus olhos feitos daquela luz baça, com aquele ar parado, longínquo e cheio de mistério, das figuras pintadas do ateliê.”⁵⁶ Para ela, o jogo é de sedução casta, sonha com o retrato, com o glamour de ser o modelo, a musa de um artista. Brinca de seduzir e para isso veste uma máscara que não corresponde à sua figura severa e depressiva. No rompimento, às investidas de Raul corresponde a decepção da jovem, que esperava que o relacionamento funcionasse como nos romances que lia no Colégio, feito de palavras doces e mãos nas mãos:

“Deixei que ele sentasse ao meu lado, que me pegasse as mãos, que me dissesse essas coisas doces de amor com que a gente sonha a vida inteira, mesmo depois de velha e desiludida. (...)”⁵⁷

A expectativa de um amor nos moldes românticos, carregado de palavras e intenções, e não de carne e realidade, ainda persiste na narradora, mas esta já sabe que a espera é em vão. Esse amor idealizado parece ainda resquício do amor que as três Marias dividiam pelo namorado de Glória, nos tempos do colégio, quando ele fazia serenatas ao som de violino. Esse amor de som, de declarações sutis, de sofrimento plangente, esse amor Guta irá reproduzir na figura de Isaac, com seus olhos azuis e pensamento sempre distante, cercado de estudos e de volumes de poesia. Para Pierre Bordieu, essa expectativa feminina estaria ligada à diferença de gênero no tratamento do amor. As mulheres estariam socialmente preparadas para:

“(...) viver a sexualidade como uma experiência íntima e fortemente carregada de afetividade, que não inclui necessariamente a penetração, mas que pode incluir um amplo leque de atividades (falar, tocar, acariciar, abraçar etc.), os rapazes tendem a

⁵⁶ *As três Marias*, pp. 78-9.

⁵⁷ *Idem*, p. 92.

“compartimentar” a sexualidade, concebida como um ato agressivo, e sobretudo físico, de conquista orientada para a penetração e o orgasmo.”⁵⁸

Seja no relacionamento com Raul, seja no relacionamento com Isaac, a expectativa de Guta é similar – um amor mais de palavras que de carícias. Isso se deve tanto à idealização romântica que a acompanha, fruto de suas leituras e de sua alma rebelde e sonhadora, quanto ao modo como o feminino usualmente encara o sexo, como aponta Bordieu, ainda mais na década de 1930, no Brasil, e com o temor constante de uma gravidez indesejada.

Se persiste algo da jovem Guta na Guta narradora, é possível senti-lo também na atração que ela tem pela morte. Nesse caso, a distância entre elas é quase nula:

“Sei que sempre me considereei uma suicida desde esse tempo. Tinha medo, medo do gesto, medo da dor (...) medo misturado de desejo. (...)

E não me acreditavam a tal ponto, eliminavam tão sumariamente os meus devaneios, depois de provada a sua impossibilidade lógica, que eu própria me convencia de que os meus mórbidos desejos eram uma farsa, que eu falava uma comédia.

No entanto, a secreta aspiração ficava, ficou sempre. Ainda hoje a sinto – hoje é que a sinto de verdade.”⁵⁹

O desejo de morte vem misturado ao medo e à excitação, como no Romantismo. O vocabulário aí denuncia o desmascaramento da situação vivida: devaneios, farsa, comédia. Porém, o desejo permanece e é mais forte na Guta narradora. O que antes parecia loucura adolescente, tentativa de superação de crises púberes, agora é desejo real. A alma romântica de Guta não parece abandoná-la e, por outro lado, sua vida não lhe apresentou alternativas que a contentem ou a façam abandonar tal idéia. A diferença central é que fica a aspiração, muito mais como um pessimismo endêmico do que como possibilidade real. A palavra toma o lugar da morte. Mais para o fim do romance, a consciência de que a morbidez era muito mais literária que real se manifesta: “Uma vontade quase lírica, sem possibilidades de realização, decerto, mas que voltava a me tomar longas horas na insônia (...)”⁶⁰. Na fantasia, a morte se dá por envenenamento ou por uma punhalada e ao invés da dor e do

⁵⁸ Pierre Bordieu, *A dominação masculina*, op. cit., p. 30.

⁵⁹ *As três Marias*, p. 56.

⁶⁰ Idem, p. 112.

medo, vem acompanhada da felicidade de se sentir esvair-se. Todo esse cenário lírico se desfaz quando a morte de Aluísio se dá. Ele, que tomara veneno, tem uma morte lenta e dolorosa, que termina por derribar as fantasias mórbidas de Guta, embora sua morte também tenha algo de arranjo, de cenário.

Na morte de Aluísio a teatralização, inclusive no vocabulário, tem lugar novamente. Ao observar o caixão do morto, Guta tem uma súbita má impressão daquele espetáculo desnudo. Eles, que juntos observavam as diferenças entre os enterros de pobres e ricos, estão agora divididos entre os papéis de morto e culpada, como se representassem um mau teatro e ela se sente como que invadindo a intimidade alheia no velório do rapaz:

“Viam-se os pregos segurando os galões dourados que enfeitavam o caixão, repuxando o pano preto, e toda aquela encenação de morte, exibida à luz do dia, era postiça, rapada e mesquinha como um bastidor de teatro.”⁶¹

Próxima ao caixão, Guta se sente como a criança convidada a visitar os bastidores do teatro que vê cair por terra toda a fantasia. Os pregos estão aparecendo, há o tal dourado que eles recriminavam nos caixões de rico, a morte parece estar sendo encenada e não vivida. Deslocado o olhar, da platéia ao bastidor, o espetáculo perde em ostentação e ganha em realismo. A morte, Guta percebe, não tem nada de romantismo ingênuo. A própria morte se dera de maneira pouco romântica, sem “as supremas palavras, a derradeira e apaixonada confissão.”⁶² O jovem, que se fascinava no passeio ao cemitério diante dos túmulos dos que morreram jovens, é agora o morto no caixão. Guta, a despeito de todo o seu fascínio e fixação pela morte, reconhece naquele momento que um morto naquela idade não se gastara deveras, como a construção romântica propaga, era ainda um menino, perdido, enterrado.

O prazer que o casal sentia, inclusive, naqueles passeios ao cemitério, quando iam buscar Zezé, que lecionava ali perto, remete tanto à atração romântica pela morte e pelos ambientes soturnos quanto cumpre a função, estrutural no romance, de adiantar a morte que apanhará Aluísio, páginas adiante. Como um romântico do XIX, Aluísio sentia-se perdido, entregava-se à bebida, tinha uma mãe tísica, e a doença da moda, no século anterior, no horizonte. O seu relacionamento com as prostitutas também faz referência à atmosfera do

⁶¹ *As três Marias*, p. 119.

⁶² *Idem*, p. 121.

Romantismo, bem como o seu fascínio pelas palavras, pelos sentimentos fortes e pelo culto de um amor inatingível, que se satisfaz nas palavras, mas o conduz ao suicídio. Encarar a morte de Alúcio, que muitos afirmam ter se matado por ela, leva Guta a questionar a máscara romântica que punha sobre a face da morte, fantasiando com ela e gostando de encenar o teatro de jovem potencialmente suicida.

Outro traço romântico da personalidade de Guta se desnuda em suas escolhas amorosas. Ela deseja amar alguém que tenha que “salvar”, o que se revela em sua escolha por Raul e Isaac, homens que a seus olhos parecem frágeis, necessitados de ajuda, de acolhimento, perdidos e/ou insatisfeitos. Quando do casamento de Glória, ela se dá conta de que o que inveja na amiga é a oportunidade de amar:

“Comecei a ter sonhos exaltados. Desejei amar um homem excepcional, diferente de todos – um cego, por exemplo. Ser a luz dos seus olhos mortos, a única ligação do meu amado com o mundo, sobrepassar por um amor incomum os noivados quietinhos e felizes que me humilhavam.”⁶³

O desejo é de entrega total, de amar e ser admirada pelo amor que nutre por um outro. Assim, idealizando o amado como um ser dependente, ela pode idealizar a si mesma como alguém superior, alguém que se doa mais do que ama e que é capaz de sublevar as falhas humanas. Guta ama uma idéia, forjada talvez por suas leituras de mocidade, os tais romances de guerra. Ela chega mesmo a se imaginar amando apenas como uma enfermeira, que socorre com instinto maternal aqueles que dela precisam. É como se o amor entre iguais não fosse mais suficiente. O que está numa posição de dependência ama aquele que se doa e quem ama sem limites ama em si a imagem que o outro possibilita com sua fragilidade. Interessante notar que os noivados alheios soam como humilhação para Guta. Ela, que não via o casamento como alternativa para si, incomodava-se com a atmosfera de encantamento que envolvia os noivos, a ponto de sentir-se diminuída. Nessa situação, o único modo de sobrelevar-se seria amar alguém realmente menor do que ela, que a tornasse grande, desprendida dos olhares sociais, valorizada por seu altruísmo.

⁶³ *As três Marias*, p. 70.

A escolha de Raul é sintomática na medida em que é possível vislumbrar naquele rosto “estranhas belezas” e “terríveis promessas das histórias de vício e de aventura.”⁶⁴ Aquelas histórias apenas lidas ou vivenciadas através de uma outra, na vida do Colégio, são agora possibilidade e é excitante correr riscos. A par dessa postura romantizada, está uma que desvenda com olhar irônico, beirando o cinismo, a fraqueza e a queda do outro, como se valorizasse, mas desprezasse na mesma medida a fragilidade do parceiro. Tanto é que ela terá pouca paciência para os embates verdadeiros de seus amores.

Quando Guta se dá conta de que Raul, ao pintar, se apropria das mulheres, é irritante perceber nele o tipo de exploração que ela própria fizera dele. Na mesma medida em que ela se aproximara do pintor pela possibilidade de contravenção, de sedução, de se ver retratada, centro das atenções de um homem mais velho e nela interessado, era de se esperar que ele também tivesse os seus interesses, inclusive sexuais. Mas, novamente, o desmascaramento das posturas sociais enoja Guta, ela quer a fantasia que se esforça tanto por construir, ela, sempre tão ácida e crítica. Quando se vê pintada como uma *Monalisa* de lábios descaídos, Guta rejeita não apenas o homem que idealizara como também a imagem que ele construía dela. Não era assim, apática e desbotada que ela queria ser vista, ainda que não correspondesse às incisivas de Raul.

A figura de Isaac, nesse sentido, corresponderá plenamente aos anseios de Guta, um judeu grego – junção de duas culturas anciãs, de longa tradição e contraditórias em certa medida – que gosta de canções ciganas, cantigas em russo que falavam de “amantes separados e de mortes trágicas.”⁶⁵ De fugidios olhos azuis, ele é um médico apreciador de poemas, um estudioso enfiado quase sempre em bibliotecas, mas que cederá seu tempo para ela. Com ele, Guta poderá viabilizar o relacionamento que buscava, misto de fantasia e realidade. Com ele, ela se sentirá ao mesmo tempo conduzida e insegura, protegida e solitária, perdida e consolada quase que ao mesmo tempo, “sem nunca saber direito o lugar onde deveríamos tomar o bonde.”⁶⁶ O contraponto a esse sentimento será o de alternância entre momentos de satisfação e desespero, quando se separa do amado e desconfia da gravidez, depois confirmada. Sem ele a guiá-la, Guta não pode vivenciar o limite que o

⁶⁴ Ambas as citações se encontram em *As três Marias*, p. 74.

⁶⁵ *As três Marias*, p. 129.

⁶⁶ *Idem*, p. 130.

romance propiciava. Uma mulher, naquela situação, devia se conduzir distante das margens.

Paralelamente a esse sentimento romântico e exacerbado, há algo que increve *As três Marias* na tradição machadiana, como apontou Mário de Andrade⁶⁷. Em momentos tipicamente machadianos, a narradora quebra toda a atmosfera de romantismo e mesmo de lirismo que vai sendo construída ao longo de todo o romance. Com relação à prostituição, por exemplo, Guta é bastante cáustica em suas observações:

“Fiquei pensando nos olhos bonitos de Violeta, na sua alma terna e arisca. Agora estava perdida, com a porta aberta para todos os homens. E eu tentava imaginar o horror daquela vida: chega um homem gordo, bigodudo, hálito de cerveja, tem o direito de entrar, de deitar com ela na cama, de exigir o que quiser. E parecia-me ver o homem, a camisa suada fedendo, os beijos babosos, a carne mole. Ou então outro qualquer, magro, ossudo, velho, com cruces de esparadrapo no pescoço, ou cheirando a cigarro apagado. E outros, meu Deus, qualquer um. Todos os homens que eu encontrava na rua, que via junto de mim, no bonde, revistava-os agora com novos olhos, via-os sob uma forma em que nunca os imaginara, punha-os dentro do quarto de uma mulher e me arrepiava de horror.”⁶⁸

O desvendamento do cotidiano da prostituição é feito em suas cores mais fortes, na permissão que o dinheiro fornece a quem paga de fazer uso do outro como lhe aprouver, retirando da relação sexual até mesmo o seu lado mais carne, a atração física, o encontro prazeroso entre os corpos. A descrição quase caricata dos tipos que freqüentariam o quarto da antes tão recatada Violeta impossibilita a fantasia romântica que, através do tema da “prostituta redimida”, abordava com um olhar mais idealizado a relação entre a cortesã e seu cliente, muitas vezes visto mais como alguém disposto a resgatá-la dessa vida, apaixonado, como um homem que se encantara pela mulher antes de ver nela uma decaída. O resquício de pensamento romântico fica a cargo da projeção de Guta na amiga. Ao buscar nas figuras que encontra na rua os possíveis clientes de Violeta, Guta de algum modo se

⁶⁷ Mário de Andrade, “As três Marias”, op. cit. Para Mário de Andrade, certas assertivas da narradora são tipicamente machadianas, com análises curtas e incisivas como as do autor carioca. Mas Rachel acrescentaria, a essa tradição, a possibilidade de perdoar, não evitando a solidariedade humana. É possível sustentar essa posição se se analisa o relacionamento e o apoio mútuo que as jovens demonstram na vida no Colégio. Porém, Guta vai pouco a pouco se tornando mais desiludida e ácida, ainda que poucas vezes se aproxime do grau de cinismo que caracteriza, por exemplo, o Brás Cubas de Machado de Assis.

⁶⁸ *As três Marias*, p. 89.

solidariza, mas também alimenta sua fantasia, na medida em que é excitante e horrível imaginar-se sozinha no quarto com cada um daqueles homens.

A despedida de um morto, seja ele um amigo ou um parente, é também um processo de estranhamento e horror, “espreitando a decomposição, assistindo o afastamento piorar, vendo aquele que nos foi tudo (...) ir-se tornando a cada instante mais indiferente e longínquo, mais desconhecido, mais intruso e terrível?”⁶⁹ A morte é vista por seu aspecto mais humano e corporal, deixando de lado os aspectos sensíveis e religiosos que freqüentemente são a ela associados.

Também o sofrimento dos outros é analisado pelo viés pessoal, egoísta mesmo, no momento de maior ironia do romance. As dores que importam são as nossas, o drama alheio pouca impressão deixa:

“Que é piedade, que é caridade, que é amor do próximo? Que é que nos dói na dor alheia, qual a impressão que verdadeiramente nos causam os sofrimentos dos outros?

Por mim, penso que eles só têm importância para nós quando assumem um aspecto direto, imediato, físico: quando se vêem.”⁷⁰

Mais adiante, Guta acrescenta: “Só compreendemos o sofrimentos dos outros, só o compreendemos “com a carne” quando somos feridos um pouco por ele.”⁷¹ Desconstruindo a idéia cristã de que o ser humano seja, ou ao menos deva ser, piedoso, caridoso, bom, enfim, Guta alerta para a indiferença que acompanha a vida em sociedade. Tantas convenções servem, por vezes, mais para conter que para solidarizar os seus membros. Nossa dor, poderiam dizer tanto Guta quanto Brás Cubas, só importa a nós mesmos. E “ao vencedor as batatas”, acrescentaria Quincas Borba.

Em seu processo narrativo, Guta faz uso da teatralização tanto quanto Glória, em quem ela via algo de cênico. O impasse de Guta, entre o romantismo do XIX e a ironia machadiana, é o embate que se impunha às jovens da década de 1930 na sociedade brasileira, perdidas entre a formação mais severa e recatada que recebiam de suas famílias e de seus colégios, sonhadoras em sua maioria, e o desejo de desvendar o mundo, exercer seu espírito crítico, impor-se. A saída de Guta, para amarrar as duas pontas desse nó, é o recurso à teatralização. Há uma distância entre a vida que ela vive e a vida que ela

⁶⁹ *As três Marias*, p. 120.

⁷⁰ *Idem*, p. 149.

⁷¹ *Idem*, *ibidem*, p. 150.

representa viver, pintando com tintas mais pessimistas e tristes uma história de investidas, descobertas e, também, de perdas. Ao final de seu percurso de formação, a mulher Guta se entende como uma derrotada, mas uma história de falência pode ser também uma história a caminho, melancólica certamente, mas ousada enquanto discurso e construção romanesca. As cores fortes com que descreve sua trajetória, ao final do romance, denunciam a persistência de um modo de se ver ainda romântico, exagerando nas perdas e menosprezando as vivências que pôde ter. Entre realista e idealizada, a narrativa de Guta é, antes de tudo, literária, e busca dar inteireza a uma vida em decurso e, portanto, grávida em possibilidades. Rachel de Queiroz nega nesse término a solução simples de projetar um final feliz de romance cor-de-rosa para sua protagonista, como os que ela lia em garota, mas também se nega a colocar o ponto final no que pode ser entendido como o fracasso de Guta. É nesse momento que os típicos finais “a caminho” da autora são mais significativos. As mudanças vêm paulatinamente e muitas vezes têm que lutar contra almas românticas para se estabelecerem, mas estão no horizonte, a essa altura curto, das mulheres.

Cesta de costura

“Falei em livro. É que vivíamos lendo, então.”⁷² Com essa observação, a narradora abre o quinto capítulo de *As três Marias*. A leitura, no entanto, não será capaz de formar as internas do colégio no sentido da independência, do pensamento próprio, da construção de um destino individual. O romance de Rachel de Queiroz é um *bildungsroman* do fracasso, embora seja também um romance de questionamento, de resistência mesmo. Os livros acompanharão Maria Augusta durante todo o seu processo de formação. Há livros nunca esquecidos, livros responsáveis por suas fantasias românticas, livros que marcam o seu envolvimento com Isaac. Pondo de lado a cesta de costuras, para a qual de certo modo fora talhada no Colégio, Guta se nega ao papel convencional de mulher que nela a madrasta e as Irmãs tentaram moldar. Ela tem o gosto pela oratória, pela polêmica, Guta quer expandir seu horizonte, mas a arte também desilude, seja na figura de Raul ou na do poeta metido a discussões desinteressantes e estéreis e mesmo a leitura pode ser perigosa, uma “evocação

⁷² *As três Marias*, p. 24.

de tragédias”,⁷³ Guta descobre após a morte de Aluísio. E após se sentir cercada de livros junto a Isaac, Guta alinha novos livros quando se vê novamente só, já em Fortaleza.

Segundo Cristina Ferreira Pinto, o bildungsroman pode ser assim definido:

“(…) romance de aprendizado, de formação, de desenvolvimento. Tem caráter híbrido (tal gênero não se constitui uma categoria isolada) e é caracterizado como tal por seus elementos temáticos e não por sua estrutura formal. O herói é o princípio unificador da narrativa, registram-se suas transformações emocionais, seu desenvolvimento interior. Há também uma intenção pedagógica, contribuindo para a educação e formação do leitor.”⁷⁴

A partir dessa acepção, podemos definir *As três Marias* como um bildungsroman, mas, como aponta Ferreira Pinto, o bildungsroman feminino é, na maior parte das vezes, o retrato de um fracasso e não de um processo de inserção social, como ocorre nos bildungsromane masculinos. Assim, as protagonistas ficam à margem ao final de sua trajetória de formação, trajetória que buscava muito mais a afirmação de um EU que a integração social.

O romance de Rachel apresenta as características usuais dos bildungsroman: há um choque entre a personagem, no caso Guta, e seu meio de origem; é apresentado o seu período de educação formal; Guta se estabelece na cidade grande, o que lhe apresenta mais desilusões que recompensas; há um processo de questionamento ou auto-educação e um final indeterminado. O conflito com os pais, como é usual nos bildungsromane feminino, ocorre na relação com a mãe e, no romance em questão, de modo sutil. Guta parece atribuir a sua perda de referência familiar à morte precoce da mãe, que aparece em suas lembranças de modo ambivalente, ora afetuosa, ora incompreensível. Essa falta de modelo e esse sentimento de abandono serão responsáveis por grande parte do desengano que acompanha a jovem ao longo do romance. A figura de embate será a madrastra substituta social da mãe. A figura paterna, como é usual nesses romances, fica ausente, física e emocionalmente.

Se a personagem masculina busca, nos romances de formação, uma filosofia de vida, uma vocação, a mulher busca uma identidade, uma realização e uma afirmação de seu EU⁷⁵. Nesse sentido, o que vislumbramos no processo de formação de Guta é a expressão

⁷³ *As três Marias*, p. 124.

⁷⁴ Cristina Ferreira Pinto. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros.*, op. cit.

⁷⁵ Segundo apontamentos de Cristina Ferreira Pinto, cujo texto sobre o bildungsroman feminino serve de base para as discussões aqui propostas.

de uma falência – ela não será capaz nem de integrar-se socialmente, o que é denunciado por seu regresso ao lar, e nem de promover a integração de seu Eu, retornando numa posição subalterna e passiva.

O tema da viagem, recorrente nesse tipo de romance, aparece mais como propiciador de uma experiência marcante – a descoberta amorosa – do que como uma possibilidade de aprendizado, de inserção num outro contexto. Os despojos da viagem ao Rio de Janeiro são a gravidez e a certeza da impossibilidade de realização amorosa. Nessa série de negativas que vai compondo o *bildungsroman* feminino, é possível localizar o discurso das mulheres como um discurso diferente, marginal, subversivo, transformador. A história de um fracasso pode ser tão ou mais reveladora que uma história bem-sucedida e, em se tratando de mulheres na década de 1930 no Brasil, pode ser também a história de um questionamento mais que de uma desilusão.

Ao longo de seu percurso, Guta vai alimentar sonhos românticos, vai se desfazer deles, vai desenvolver uma autocrítica apurada sem nunca abandonar a narração com matizes românticas, vai descobrir que não sabe qual rumo seguir, vai regressar à casa paterna, derrotada. Porém, esse retorno simboliza também um recomeço e retoma toda uma rede de significações que Rachel constrói ao longo de seus romances e que une a mulher à terra e que, nem sempre, vem acompanhada do sinal negativo. A ausência de desejo e de esperança que reconduz Guta à casa paterna representa de algum modo um período de revisão, de estabelecimento de novos valores, outras perspectivas, a partir da falência tanto de seu projeto pessoal quanto da maternidade. Depois de gozar uma certa liberdade, voltar à casa paterna soa como derrota. Mas pode significar tanto um novo arranjo sentimental, um reencontro com a casa e a família, na figura do pai, quanto um novo encontro de Guta consigo mesma, um período de repouso em sua trajetória de resistência.

Para Friedrich Engels, a libertação da mulher exigiria a reincorporação de todo o sexo feminino à indústria social:

“A emancipação da mulher só se torna possível quando ela pode participar em grande escala, em escala social, da produção, e quando o trabalho doméstico lhe toma apenas um tempo insignificante.”⁷⁶

⁷⁶ Friedrich Engels, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, op. cit., p. 182.

Paralelamente a essas condições econômico-sociais, de evidente relevância no romance para a falência do projeto pessoal de Guta, há toda uma mentalidade que precisaria ser revista, baseada no patriciado. As escolas para mulheres, como atesta June Hahner⁷⁷, ensinavam a elas apenas o que fosse considerado necessário para viver em sociedade, deixando-as incapacitadas, em certa medida, para uma real incorporação à malha social. Embora gradativamente a escola tenha mudado a sua organização disciplinar, incluindo conteúdos mais abrangentes, a mentalidade de educar a mulher para uma espécie de refinamento no trato social muito mais do que para sua colocação no mercado de trabalho fica patente no romance *As três Marias*, em que nenhuma das jovens consegue uma colocação elevada quando deixa o colégio. Tornam-se basicamente boas donas de casa, professoras, datilógrafas, freiras e mesmo prostituta, no caso de Violeta. Somente os homens é que são citados por suas profissões: médicos, advogados, pintores e mesmo poeta. À mulher, cabe ser leitora, ensinar a ler. A questão salarial também era desigual. Os homens deveriam receber mais por seu trabalho, pois sustentavam família, já os empregos femininos eram considerados provisórios, algo com que ocupar a mulher até o casamento e o nascimento dos filhos. Segundo Ercília Nogueira Cobra, autora de *Virgindade Inútil*, de 1927, um libelo ácido que retrata os abusos contra as mulheres, as matérias estudadas pelas meninas não contribuíam em nada para a vida prática, especialmente as freiráticas, que se tornavam “cheias de superstições e nervosas”.⁷⁸

Nesse sentido, uma imagem significativa para a representação da produção artística de mulheres é a da colcha de retalhos⁷⁹, na medida em que se refere tanto à cesta de costura, quanto às imagens que se unem de modo aleatório, juntando um resto aqui outro ali, como o mundo que se fragmenta para a mulher, seja por sua visão parcial a partir das janelas da casa quanto por sua pouca possibilidade de encaixe social. Em *As três Marias*, essa imagem expressa tanto o discurso do bildungsroman feminino quanto da encruzilhada das mulheres, entre a cesta de costura e o mundo “lá fora”, o mundo do trabalho remunerado.

⁷⁷ Conferir June Hahner, *Emancipação do sexo feminino*, op. cit.

⁷⁸ Ercília Nogueira Cobra, *Virgindade inútil: novela de uma revoltada*, citado por Débora Ferreira in: *Pilares Narrativos*, op. cit., p. 41.

⁷⁹ Conferir o texto de Norma Telles, “Medéia sertaneja”, in: *Refazendo nós*. Florianópolis, Mulheres, 2003, p. 153. Segundo a autora, a partir dos anos 60 a colcha de retalhos se tornou uma das imagens centrais do léxico artístico do novo feminismo, redimensionando os escritos fragmentários, as estruturas descentralizadas dos textos de mulheres, as anotações avulsas que compunham esse material.

As três Marias do título vão, ao longo do romance, demonstrando uma evolução de sua figura, mas dificilmente alcançam a inteireza de seus sonhos juvenis, seja por influência da formação em seu processo educacional, seja pelo amadurecimento por que passam ao deixar para trás os muros do Colégio. Nesse sentido, é emblemática a trajetória de cada uma delas. Os destinos são exemplares de alguns dos caminhos disponíveis para as jovens de então. Glória vai adequar-se ao papel que se espera da mulher então, vai se casar e ser mãe, mas deixa para trás o sonho de ser violinista. Zezé vai permanecer ao lado da mãe, lecionando e ajudando a criar os irmãos. E Guta vai seguir como uma descontente, representando aquelas que não conseguiram encontrar um espaço satisfatório na estrutura social da época.

O colégio vai ter papel decisivo na formação de Zezé. No início, ainda que religiosa, ela não é beata, critica a hipocrisia das “falsas beatas” do Colégio, mantém uma amizade condenada pelas Irmãs com Hosana, chega a ter vergonha da mãe. Aos poucos, o pensamento religioso mais radical vai nela se instalando, como quando questiona o namoro de Glória com um árabe, e só o aceita quando a amiga afirma ser ele católico, ou então quando pensa que o melhor destino para Jandira seria tornar-se freira. Ao final do romance, ela dedica largo período à reza, em seu quarto possui um genuflexório e uma imagem de Cristo e de nossa Senhora, além do véu e do grosso manual de ir à missa. Sua vida sem grandes alegrias, cercada dos problemas maternos e, de certo modo, projetando-se neles, conduziam-na ao abrigo da religião, rezando muito e mantendo sua inflexibilidade quanto ao modo de pensar nos outros e na religião, o que lhe vale algumas discussões com Guta.

Glória, que de início parecia representar seu papel de órfã, abandonada, tristonha, era imperiosa e autoritária, exercendo poderosa ascendência sobre as companheiras e sendo sempre a primeira nas descobertas amorosas. Seu sonho juvenil de ser uma solista em Salzburgo não se realiza, mas Glória não parece se incomodar. Perfeitamente adaptada à vida que tem, ela aceita o casamento e a maternidade como caminhos indiscutíveis para sua vida, trocando de papel a representar conforme muda a ocasião – primeiro noiva, depois esposa, depois mãe.

Já Guta vem marcada pela inadaptação que a distingue nos primeiros dias de Colégio, chorando “até esgotar os soluços”. A vontade de se matar a persegue, ainda que mais como o emblema de um sentimento, de um situação de pouca ou nenhuma satisfação

peçoal, do que como vontade real, ela mesma o presente. Eternamente insatisfeita, a cidade não é capaz de apascentar sua alma afoita por movimento, mudança. A monotonia é a mesma nos dois lados do muro do Colégio/prisão. Afinal, os muros imaginários que tolhem seu caminho não estão ligados ao concreto, mas às representações sociais a que ela se vê atada, inexoravelmente, como a obrigação com o pai e a madrasta, o temor da ousadia com os homens, a pequena perspectiva profissional. A liberdade que ela busca não é a de ir e vir, que ela possui, mas a da circulação social efetiva. A inveja é citada duas vezes por Guta, uma em relação a Glória, quando esta inicia o romance com Afonso, e outra quando a mulher de Raul surpreende ambos e se mostra dona da situação. Em ambos os casos, Guta não se identifica com a situação vivida pela outra: não deseja estar noiva, como Glória, e nem ser casada com Raul, mas o sentimento é de desejar que a outra também não possuísse o que ela deseja. Marcada primeiramente pela desilusão amorosa, Guta vai vivenciar a paixão por Isaac de forma passiva, feliz em ser conduzida e em ter alguém a tomar por ela as decisões. Mas essa será uma vivência passageira. No retorno a Fortaleza ela já terá que se haver com a retomada das rédeas de sua vida, o que representa tanto um fracasso quanto uma conquista. Guta não deseja a vida regrada que as outras duas Marias escolheram para si.

Ao lado delas, um sem número de histórias de outras garotas e mulheres vai sendo cosido, formando um painel rico no desvendamento dos modos de ser mulher nos idos da década de 1930. Da cesta de costura e de lembranças de Rachel de Queiroz vão surgindo a jovem que fugiu por amor, a que se prostituiu, a que se tornou freira, a que se colocou contrariamente à moralidade da época ao ter um amante, a que morreu no parto, e, mais que elas, a que não se encontra, circulando e alinhavando todas as outras histórias secundárias. A fragmentação vem colocada aí tanto quanto na estrutura ausente identificada por Adolfo Casais Monteiro. Sugestivamente, Guta afirma que “perto de Isaac, parecia-me sempre que ele me faltava ou me fugia.”⁸⁰ Assim como o par amoroso, o próprio romance escapa a explicações ou a um enredo ou estrutura organizados sob a lógica cartesiana. Há mais perguntas que respostas se interpondo entre o romance e o leitor. A estrutura é fugidia, o tema também, ainda mais que as memórias que buscam reproduzir os anos de aprendizado de Guta não levam a nenhum ganho social que possa ser expresso no romance, apenas em

⁸⁰ *As três Marias*, p. 139.

vivência emocional, que ela identifica como fracasso e desengano, como mocidade perdida. Essa fragmentação, longe de ser uma falha no romance, é uma marca do amadurecimento da escrita de Rachel de Queiroz, que parte das certezas de Conceição em *O quinze* para chegar às dúvidas e questionamentos de Guta. Não que não houvesse questionamento ou dúvida no primeiro romance de Rachel, mas havia uma condução segura e mais crente, num certo sentido, no papel construtivo da forma romance. Em *As três Marias*, Rachel desconstrói todas as certezas. Escolhe centrar-se sobre uma narradora e sobre mulheres, aborda várias das questões fundamentais relativas ao feminino na época, relativiza a própria estrutura romanesca, ousa mais.

Desse modo, é pouco produtivo entender Rachel de Queiroz apenas como uma autora da seca ou uma autora ligada ao realismo regionalista da década de 1930. Para dizer com Jaime Ginzburg, “é na incerteza que se pode constituir sujeito no século XX”⁸¹. Há um descompasso, marca do sujeito moderno, entre a realidade e as possibilidades do sujeito de compreendê-la, como ocorre com a narradora de *As três Marias*. Guta questiona a si mesma, comete erros de perspectiva, moderna e desalentada. Há uma forte melancolia nos romances de Rachel, que também questiona o lugar de suas personagens no mundo. O mundo lá fora nunca parece ser o suficiente, há mais a buscar, ainda que não se saiba exatamente o quê. Divididas entre o mundo protegido, severo como claustro, e o “lá fora”, as mulheres que compõem a colcha de retalhos do romance da autora revelam também sobre a divisão de classes, sobre o entendimento do feminino numa época inicial de profundas transformações sociais. Desse ponto de vista, enviesado, é possível entender a estrutura ausente como um ponto positivo, já que a perspectiva feminina não dispõe de ferramentas, àquela altura, para representar certas vivências e por vezes pouco há para representar. As imagens do seco, do ventre vazio são, nesse sentido, muito significativas, pois remetem ao vazio de sentido que nem sempre o discurso é capaz de apontar.

⁸¹ Jaime Ginzburg, “A forma do impasse em Graciliano Ramos”, in: Anais do IX Congresso Internacional ABRALIC – Travessias. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2004. CD Rom, no prelo (versão impressa).

Capítulo Cinco – Marginalidade e aderência

“Minhas mulheres são danadas, não são? Talvez seja ressentimento do que não sou e gostaria de ser”.

(Rachel de Queiroz, *Cadernos de literatura brasileira*, p. 26).

Espaço de mulher / espaço de homem

O romance *Dôra, Doralina* se constrói a partir de uma complexa malha que relaciona espaços e tempos. Os espaços de circulação social são significativos não apenas no nível do enredo, mas também na construção metafórica da interioridade das personagens. A oposição dos espaços por gênero é reveladora das relações homem/mulher e também das relações de classe e o próprio espaço da escritura, como o evidencia o uso excessivo dos sinais de parênteses, contribui para a estruturação do romance a partir do fio da memória, igualmente significativo. Dessa narrativa que se articula a partir do espaço e do tempo depreende-se uma vivência de maior ou menor marginalidade¹, de uma aderência, basicamente feminina, paralela ao processo de inclusão social.

Há, primeiramente, uma oposição entre o espaço do sertão, representado pela fazenda Soledade, e o espaço da cidade, representado principalmente por Fortaleza e pelo Rio de Janeiro. O sertão simboliza aí o espaço da permanência, da circularidade, da repetição. A cidade, o espaço da transformação, do progresso, da mobilidade. Em Soledade, as terras, o gado, a plantação obedecem a um ritmo circular, que remete ao plantio, à colheita, ao abate, mas também à sucessão temporal, que prevê o dia de trabalho, a vida rotineira e repetitiva da lida na fazenda, a sujeição às intempéries naturais, como a seca. Nesse espaço, também as pessoas funcionam como móveis na ambientação da vida sertaneja. Xavinha, parenta distante, solteira, Maria Milagre, descendente de escravo, desde sempre na fazenda, o vaqueiro Amador, cujo filho futuramente assume suas tarefas, as cunhãs, que crescem, têm filhas, que serão elas mesmas as novas cunhãs. Todas essas personagens atravessam o romance como uma espécie de herança que Dôra recebe de Senhora, junto com as próprias terras. Vivem em função do trabalho, representam diferentes setores da fazenda, solitárias em seus afazeres, servindo como acessórios às donas da casa. Estas sim, e principalmente Senhora, podem agir, escolher destino, mandar. A voz da decisão, do mando, é senhorial e a aquiescência é a atitude esperada daqueles que ocupam o espaço por empréstimo ou favor, sem possuí-lo.

Enquanto isso, Fortaleza é o espaço de transição entre o sertão e o “mundo”, as andanças que Dôra realizará na Companhia de Brandini. O Rio de Janeiro, por sua vez, fica

¹ Marginalidade aqui entendida no seu sentido antropológico, o qual será desenvolvido mais adiante.

com o sinal da falta. No Rio, Dôra nunca conseguiu esquecer Soledade e é para lá que retorna, morto o Comandante. O Rio de Janeiro só tem sentido para ela enquanto cenário para sua vida com ele.

Paralelamente a essa divisão inicial, o romance opera também com uma divisão do espaço por gênero. Homens e mulheres circulam nesses espaços diferentemente. As mulheres, estejam em Soledade, na pensão em Fortaleza ou no Rio de Janeiro, tratam da lida na casa: costuram, cozinham, limpam, tecem rendas. Os homens tratam das plantações, do gado, saem para a rua, estabelecem os contatos. O horizonte da mulher está entre o alpendre da fazenda e o quintal da casa. O do homem se expande pelos domínios da fazenda, do exterior. Em Soledade, a exceção fica a cargo de Senhora, nome que esconde sua individualidade e a coloca no trato respeitoso, senhorial mesmo. Ela, viúva, é o “homem” da casa e há indícios de que ela já o fosse antes da morte do marido. Senhora manda como homem, fiscaliza o trabalho dos homens e é quem faz as contas e os pagamentos diários. É ela quem possui a chave da gaveta onde é guardado o dinheiro. Livre, sem receber ordens, mas sim ela mesma ordenando, Senhora desfaz a fronteira entre o espaço masculino e o feminino em Soledade, mas não transforma isso em regra e, sim, numa exceção válida apenas para si, não a estende nem mesmo à sua filha. A marca de classe se evidencia também aí. As mulheres mais velhas e mais experientes, mas sujeitas à vontade de Senhora, não têm peso nas decisões, ocupam espaços à margem, circulando pela cozinha e pelos quartos nos fundos da casa. É a dona das terras quem reina só.

A divisão espacial da fazenda Soledade por gênero se pauta num entendimento do espaço doméstico como um espaço de conotação feminina, um espaço protegido, enquanto o espaço de fora, do exterior, tem conotação masculina². Essa divisão pressupõe uma mulher voltada aos afazeres domésticos e um homem voltado para as aventuras em espaços distantes. À mulher caberia a repetição das tarefas cotidianas: limpar a casa, cozinhar, cuidar dos filhos. A necessária repetição desses atos remete também a uma circularidade e a uma não criação. À parte a concepção e a educação dos filhos, tarefa à qual o romance não

² Em “Héstia - Hermes”, Jean-Pierre Vernant escreve sobre a associação desses deuses no panteão grego mostrando que tal fato se deve à representação dos espaços – Hermes voltado para o exterior, para a relação entre os homens, a comunicação, e Héstia voltada para a permanência, para a casa. Vale destacar o trecho: “A mulher está em casa em seu domínio. Aí é o seu lugar; em princípio, ela não deve sair. Já o homem, quer se trate do trabalho, da guerra, dos negócios, das relações de amizade, da vida pública, quer esteja nos campos, na agora, no mar ou na estrada, tem suas atividades voltadas para fora”. “Héstia – Hermes: acerca da expressão religiosa do espaço e do movimento entre os gregos”, op. cit, pp. 113-55.

faz referência ou delega importância, tarefa que pode ser entendida no tempo revelando uma passagem, uma transformação; as outras atividades requerem um recomeço diário, que força a mulher a um universo de mesmice e frustração, nada é produzido, criado, a não ser talvez os pequenos animais – galinhas, patos – e há o cuidado com as plantas, as flores, ornamental e acessório. À mulher cabe o jardim e o pomar, natureza civilizada, atividades a que Dôra gosta de se dedicar e espaço que entende como seu na fazenda. O pó retorna aos móveis, a refeição do dia seguinte deve ser cozida, as roupas se rasgam e exigem emenda. Já o homem, no seu papel de provedor do lar, deve expandir seu horizonte. A caça, a lida com o campo, com o gado, um trabalho na rua, reforçam a necessidade de circular por novos e amplos espaços, avançando limites, como o fazem Laurindo, agrimensor, vale lembrar, e o Comandante. Este, inclusive, metido com o contrabando. É possível ao homem acompanhar o andamento da plantação, a engorda do gado, um trabalho completado, cumprido, em alguns casos, viver uma aventura. A repetição, nesse sentido, não é a mesma a que o olhar da mulher é forçado. Há nela momentos demarcados que pressupõem a criação, a ampliação do patrimônio, um vislumbre, ainda que passageiro, do todo. Mesmo que, obviamente, as tarefas masculinas também pressuponham certa circularidade: um novo plantio, os cuidados com o gado novo etc. Como afirma Roberto da Matta:

“A categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (como revela a palavra latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa descansa-se. Assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles do mundo da rua. Na casa, temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha, ou implicam essa possibilidade.”³

Como se depreende do trecho, a casa representa o universo da mulher, que deve ser controlado, protegido, mantido sob as vistas. Já o universo masculino, a rua, implica necessariamente novidade, movimento. À mulher ficam reservados os espaços afetivos, como o lar que ela deve manter em ordem, em harmonia. Nesse sentido, as relações de parentesco também assumem uma maior importância para a mulher, que convive com a

³ Roberto Da Matta. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição, Rio de Janeiro: Rocco, 1997, pp. 90-1.

família no espaço da casa. Já o homem pode se distanciar e estabelecer outras relações na rua. No caso da fazenda Soledade, é Dôra quem fica responsável pelo espaço feminino, enquanto Senhora transita tanto pela casa, onde tem voz de mando e onde sua vontade prevalece sempre, quanto pelos espaços mais amplos da fazenda, onde lida com homens, delega funções, rege a fazenda. Para encontrar um espaço de atuação, Dôra dedica-se a tarefas usualmente associadas ao feminino, como a criação de bichos pequenos e o cultivo de plantas – árvores frutíferas e flores. Outra saída é ocupar lugares à margem, como o casebre que ela passa a Delmiro e assume como seu. É ao descentralizar o mando de Senhora que Dôra pode buscar um espaço de atuação para si.

Para Pierre Bordieu, a divisão de espaços e tarefas entre homens e mulheres é bastante marcada socialmente:

“(…) Cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, vêem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados, escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinados pela razão mítica, isto é, os que levam a lidar com a água, a erva, o verde (como arrancar as ervas daninhas ou fazer a jardinagem), com o leite, a madeira e, sobretudo, os mais sujos, os mais monótonos e mais humildes.”⁴

Portanto, no que diz respeito à relação de Senhora com o espaço, é possível afirmar que Rachel de Queiroz instaura em seu romance uma inversão significativa: Senhora ocupa os espaços masculinos, ou ao menos os comanda, enquanto os homens – o pai de Dôra e, posteriormente, Laurindo, ocupam o espaço de um modo próximo do feminino. Laurindo aparece quase que como um presente que Dôra recebe ali no meio do sertão, e posteriormente como um passe para sua liberdade, já viúva. Ocorre novamente uma inversão interessante: a mulher, que seria, segundo Lèvi-Strauss o “dom por excelência”, sinal de sociabilidade⁵, é aqui quem recebe esse dom, no caso o homem. Porém, a circulação de Laurindo entre as duas mulheres – mãe e filha – remeterá ao tabu do incesto, por ele quebrado, e levará ao rompimento definitivo entre ambas, numa relação já instável e

⁴ Pierre Bordieu, *A dominação masculina*, op. cit., p. 41.

⁵ Claude Lèvi-Strauss, *As estruturas elementares de parentesco*. 2ª edição, Petrópolis: Vozes, 1982.

turbulenta, de disputa. Desse modo, Laurindo é ao mesmo tempo o “dom” que revigora a vida no lar, numa nova articulação entre mãe e filha e mesmo entre as mulheres da fazenda e também o elemento desagregador daquele equilíbrio instável.

O pai de Dôra, inominado no romance, também funcionara como uma espécie de dom, possibilitando a manutenção da autonomia de Senhora com o casamento e sua morte precoce. É possível deduzir que era um homem de fino trato, alguém pouco habituado à lida na fazenda. Já Senhora não, são dela as terras da Soledade, é uma mulher afeita ao mando, ao trabalho pesado. A diferença se faz sentir, inclusive, no modo como cada um deles nomeia a filha. Dôra detesta o nome recebido – Maria das Dores – e a mãe justifica a escolha pela menção à eclâmpsia que quase a matou, às dores do parto e ao agradecimento a Nossa Senhora das Dores, a quem apelou por auxílio⁶. Insiste em chamar a filha de Dôra, com o acento a reafirmar o som fechado, apelido que a incomoda tanto quanto o nome. Já o pai, Dôra sabe por Xavinha, usava chamá-la Doralina, apelido pelo qual ela guarda carinho. À dureza da dor, do nome grave da fala materna, o pai acrescenta sonoridade, nas vogais abertas e musicais de Doralina.

Acuada pela criação dura que recebeu da mãe, carente de lembranças e referenciais paternos, Dôra cresce aprisionada, não se sentindo possuidora do espaço, ocupando a fazenda como o fazem as outras mulheres – do alpendre para dentro – obedecendo a Senhora quase que na mesma medida das outras. Sua dedicação à fazenda se resume aos jardins e ao pomar, é a parte da natureza, do contato com o externo, que parece ser permitida à mulher, como uma recompensa por seu horizonte reduzido.

Com a chegada de Laurindo a Soledade, primo distante, agrimensor, e o seu casamento com Dôra, o espaço paterno vai ser, de algum modo, recuperado. Laurindo, assim como o pai de Dôra, vai ocupar a fazenda de um modo quase que feminino. Casados, Dôra e Laurindo permanecem na fazenda. A mudança mais significativa que se dá é a mudança de quarto. Eles passam a fazer uso da alcova que Senhora e o marido utilizavam. Há também um quarto anexo que Laurindo usa para armar sua rede, ele não se adapta a dormir em cama. Dispondo de pouco trabalho na região, já que as fazendas já estão todas

⁶ Interessante notar como aqui a tradição de apelar à Nossa Senhora do Parto no momento de dar à luz recebe uma nova camada de significação ao nomear a santa como Nossa Senhora das Dores, dado recorrente na cultura popular. A religiosidade latente nessa tradição associa o poder da mulher de dar a vida à maldição de fazê-lo através do sofrimento, na punição bíblica a Eva. Conferir comentários de Leonardo Boff. *Feminino e masculino*, op. cit., p. 96.

medidas, registradas, Laurindo passa muito tempo em casa, saindo ocasionalmente para a caça de um animal para a refeição ou para uma visita noturna aos bares. Não demonstra constrangimento em ser sustentado pela mulher, ou indiretamente pela sogra, não contribui para o pagamento das despesas. Nem mesmo por ocasião do adoecimento de Dôra, quando ela tem complicações na gestação do filho deles, natimorto, é Laurindo quem paga as despesas com o hospital. Senhora toma a iniciativa e salda a dívida, tomando para si algumas reses de Dôra, o que repisa a complexa relação entre ela e a filha.

Quando dispõe de algum saldo, proveniente de um trabalho esporádico, o dinheiro chega das mãos de Laurindo na forma de presentes, agrados que ele distribui igualmente entre mãe e filha, referência metafórica ao partilhar de camas que se dá nesse triângulo amoroso⁷. Nos momentos que passa na fazenda, toda a rotina se altera, como se a presença de um homem fosse pressuposto de melhor comida à mesa, de um cuidado maior na circulação pelos ambientes internos. Dôra chega a se impacientar com os paparicos que Laurindo recebe das mulheres da fazenda, é “como se todas elas tivessem nele a sua parte”.⁸ O ritual que cerca a presença de Laurindo evidencia de algum modo o que era para se configurar uma exceção. O romance revela um Laurindo poucas vezes ausente, trabalhando. Nesses momentos de exceção, a casa volta a ser das mulheres:

“E ele ausente, a casa da Soledade parecia voltar ao que antes fora, quero dizer, a antes do casamento. Eu ia tratar das minhas plantas que tinham aumentado muito, já crescia um partido de novas laranjeiras de enxerto, me entretinha podando, aguando, adubando. Ou cuidava da minha criação de paturis, em grande prosperidade. Ou me trancava no quarto, quando arranjava romance novo; ou, em último caso, me sentava com um bordado na rede de corda do alpendre.”⁹

Os afazeres domésticos voltam a imperar nas raras ausências de Laurindo. O espaço volta a permitir uma ocupação feminina, seja na lida com as plantas, na criação de patos, na solidão da leitura. Mas não é apenas Dôra quem atua diferente nos afastamentos de Laurindo. A casa toda passa a ter um funcionamento diverso:

“Até a comida da mesa ficava mais simples com Laurindo fora porque eu só gostava de beliscar bobagem e, Senhora, o seu alimento era na base do leite (...).

⁷ Conferir observações a esse respeito no capítulo dois, p. 52-3.

⁸ *Dôra, Doralina*, p. 49.

⁹ *Idem*, p. 47.

Laurindo na mesa, vinham os peixes de forno, as cabidelas de galinha, as caças que ele matava, as buchadas de carneiro que eu detestava.

E cerveja refrescando à janela na meia molhada, e uma garrafa de vinho que ficava aberta de um dia para o outro, azedando no aparador¹⁰.”

Com Laurindo em casa, a comida é abundante, a bebida também, ao contrário da alimentação frugal das mulheres da casa. A marca da presença masculina ainda persiste, embora ele não ocupe os espaços de afirmação do homem de modo decisivo – pouco trabalha, pouco se ausenta do lar. É ele, porém, quem faz questão da carne, quem caça, quem vê na comida um ritual que excede a mera alimentação. Dôra se dá conta desse movimento ambíguo:

“Era outro movimento. Era o senhor macho naquela casa de mulheres, parecia até que os ares mudavam. Se bem que ele não fosse o dono nem mandasse em nada e pedisse tudo por favor (pois nem ele tinha a ousadia de disputar o lugar de Senhora), mas era o filho querido, o sinhozinho a quem todo o mulherio fazia os gostos, correndo”.¹¹

O lugar de mando, de autoridade, continua sendo o de Senhora, o “homem” da casa. Mas de algum modo o peso da figura masculina impõe respeito, uma consideração especial. Não é necessário que ele seja o dono, pois representa, de algum modo materializa naquela casa de mulheres, o valor social que elas próprias, ainda que sem consciência, atribuíam ao homem, fosse ele um filho querido – ou preferido? – um senhor a quem obedecer, a quem fazer as vontades.

Na vivência intermediária de Dôra, no “Livro da Companhia”, seja na pensão de dona Loura, em Fortaleza, seja nas paradas do grupo teatral, peregrinando pelo norte e nordeste do Brasil, os espaços salteiam sem dono, embora tenha peso decisivo a voz masculina. A pensão funciona sob o comando de uma mulher, mas ela respeita os senões do marido de Osvaldinha. A opinião do homem pesa nas decisões, mesmo sendo a pensão um espaço alheio a ele. Do mesmo modo, nas excursões é seu Brandini quem comanda a trupe, mas dirigindo-a a partir da aquiescência de seus componentes.

Espaço sem limite definido, ora aqui, ora ali, é natural que nesse parêntese de sua vida Dôra possa gozar de maior liberdade, vivenciar a experiência de tomar a vida em suas

¹⁰ *Dôra Doralina*, p. 49.

¹¹ *Idem*, p. 49.

mãos. Nessa existência à margem da sociedade, Dôra passará por uma transformação, completando uma educação sentimental e erótica que ela, mesmo viúva, não concluíra. Essa possibilidade tem como ponto decisivo o fato de Dôra ser agora uma viúva. Segundo June Hahner, já em meados do século XIX “a viuvez liberava-as [às mulheres] de algumas das restrições legais impostas às mulheres casadas e conferia-lhes autoridade de chefe de família.”¹² Tendo passado pelo casamento, Dôra pode escolher entre seguir na fazenda ou deixá-la. Já seriam poucas as chances de a mãe tentar impedi-la em condições normais, e elas inexistem a partir do olhar cúmplice que as mulheres trocam, revelando de modo sutil que partilham na verdade sobre o triângulo amoroso que se instaurara na fazenda. Se o passado de Dôra se encontrava parcialmente eludido com a pouca referência ao pai, o segredo que cerca a morte de Laurindo será decisivo para erigir o muro que definitivamente separará mãe e filha. Dôra, inclusive, jamais verá novamente a mãe viva.

Ao se estabelecer no Rio de Janeiro junto ao Comandante, porém, tem início uma nova fase na vida de Dôra. Ao mesmo tempo em que o Rio seduz por sua beleza, pela diversidade em relação à vida sertaneja, na casa que partilha com Asmodeu Dôra volta a ser uma mulher devotada ao trabalho feminino, que tem no limite do quintal o seu horizonte. O Comandante não a imagina trabalhando e ela consente, afirmando que nunca fora uma opção sua a carreira de atriz. Restrita ao espaço doméstico, Dôra encontra prazer na decoração e no cuidado da casa, como uma menina que brincasse de casinha. É preciso pontuar, porém, que a administração da fazenda Soledade a aguarda, o que não parece fugir do seu campo de expectativa. Enquanto serve a um homem, Dôra aguarda o momento de assumir ela mesma o posto senhorial em lugar da mãe.

Nos quadros que pinta do espaço sertanejo e dos espaços urbanos, Rachel de Queiroz se define nitidamente em favor do sertão, afirma Ingrid Schwamborn. Para a crítica,

“Desde o momento em que [Dôra] deixa a fazenda, torna-se mais ou menos claro que para ela e para todos com quem ela entra em contato o fator predominante da convivência é o dinheiro, ou a necessidade de arranjar dinheiro. Na fazenda, pelo contrário,

¹² June Hahner, *Emancipação do sexo feminino*, op. cit., p. 43. Como aponta a autora, à p. 192, vale notar que, de algum modo, a viuvez ampliava o espaço de ação da mulher, já que havia a compreensão de que a mulher deveria ter desenvoltura legal para lidar com as contas domésticas, com a esfera do lar, mas tal esfera se ampliava a partir da morte do cônjuge.

o dinheiro desempenha apenas um papel muito subordinado, já que a natureza, quando bem tratada, fornece por si mesma a maioria das coisas necessárias à vida.(...)"¹³

Vale lembrar, no entanto, que essa abundância da natureza não serve a todos igualmente. Embora todos vivam de maneira aparentemente harmoniosa, as relações na fazenda Soledade se dão a partir do mando, de uma hierarquia que não estende a todos a liberdade de escolha. É a proprietária que administra os bens e quem os distribui. Sua voz é respeitada, embora nem sempre haja concordância com ela. É nesse espaço também que a relação entre Laurindo e Senhora se dará. Espaço marcado pela traição, pelo assassinio de Laurindo, por uma lei que não se submete às leis citadinas, reina ali uma lei em que os silêncios preenchem os espaços da solidão e do secreto.

A divisão do espaço por gênero, ao longo do romance, é um dos componentes que desenham as ambientações em *Dôra, Doralina*, o que já alerta para os problemas e ambigüidades que tal divisão irá pôr em ato no romance. Ao lado dela, o binômio vivência marginal/aderência também será bastante esclarecedor no entendimento do romance.

Narratividade e concisão – movimentos da escritura

É fato que o livro mais bem acabado em *Dôra, Doralina* é o Livro de Senhora. Nessa primeira parte do romance, nada é totalmente imprevisível, tudo vem delineado sutilmente nas entrelinhas, como se houvesse uma arquitetura da escrita que a autora deixasse à mostra. Há uma organicidade nesse livro que torna necessária cada uma das falas, das descrições enxutas. Seria possível afirmar com Georg Lúkacs que a narração em *Dôra, Doralina* distingue e ordena, fugindo a uma descrição que a tudo nivelaria¹⁴. A estrutura desse primeiro livro pode ser representada, metaforicamente falando, como uma

¹³ Ingrid Schwamborn, "Anotações a *Dôra, Doralina*, de Rachel de Queiroz", p. 97, in: *Literatura sem fronteiras*. Fortaleza, UFC- Casa de José de Alencar- Programas culturais, 1990.

¹⁴ Georg Lúkacs, "Narrar ou descrever?", op. cit., pp. 43-94. Segundo Lúkacs, ainda, o escritor precisaria ter uma concepção do mundo amadurecida para ver o mundo em sua contradição móvel. A concepção de mundo em Rachel de Queiroz, no romance em questão, parece apontar para os conflitos que perpassam todas as relações e para uma fragmentação da visão de mundo que se revela na própria estrutura tripartida de *Dôra, Doralina*.

estrutura de conto moderno¹⁵. Tudo é significativo, contribui para o arranjo final, é retomado de modo expressivo. Como afirma Ingrid Schwamborn,

“(…) Nenhuma observação, por mais pitoresca que possa parecer, figura aí por acaso; tudo aponta para a futura tragédia [o assassinato de Laurindo] e para o fim que se aproxima em relativa soledade e resignação.”¹⁶

Algumas das cenas fundamentais dessa primeira parte do romance vão se desenhando a partir da complementaridade entre trechos que, justapostos, ganham um significado mais abrangente. É o caso da cena em que Dôra descobre o romance entre Senhora e Laurindo. A cena já vinha se esboçando há algumas páginas. Primeiro, Xavinha relatara sobre os boatos que corriam: “tinha gente nas Aroeiras que até fez aposta como casava a velha e não a moça.”¹⁷ Dôra passa a alimentar uma certa desconfiança. Há algo estranho no ar, sentimento que se reforça com os presentes que Laurindo entrega igualmente, à mãe e à filha, tornando indiviso, de algum modo, o espaço do relacionamento homem/mulher que deveria manter apenas ou prioritariamente com a esposa. Na casa, espaço das mulheres, ele vaga entre mãe e filha, dormindo na rede, num quarto anexo ao conjugal, pendendo ora a uma, ora a outra. Mais adiante, a desconfiança se instaura definitivamente: Dôra acorda de madrugada e ouve ruídos na casa:

“No meio da noite acordei; com pouco o relógio da sala bateu doze horas; bateu depois a meia hora. Passou-se ainda algum tempo e aí eu escutei um raspar de leve de chinela no quarto ao lado, como se Laurindo estivesse se levantando. Esperei, esperei me pareceram horas e ele não voltava. Fiquei inquieta, quem sabe ele tinha tido alguma coisa no banheiro?”¹⁸

Mas a descoberta não se dá ainda. Logo Laurindo retorna, o que não impede que Dôra sinta um “arrepio esquisito”. O leitor atento já observou as pistas, já amarrou os sentidos: a traição está prestes a vir à tona. Assim, quando duas páginas adiante a “grande cena”, conforme a própria Rachel de Queiroz a nomeou em seu caderno de notas para a escrita do romance¹⁹, chega, as cenas anteriores são reorganizadas a partir do sentido da descoberta da infidelidade e do triângulo amoroso que vinha se construindo sob os olhos de

¹⁵ O conto moderno é entendido aqui na estrutura inaugurada por Edgar Allan Poe.

¹⁶ Ingrid Schwamborn, “Anotações a *Dôra, Doralina* de Rachel de Queiroz”, op.cit., p. 95.

¹⁷ *Dôra, Doralina*, p. 26.

¹⁸ Idem, p. 51.

¹⁹ Ítalo Gurgel, *Uma leitura íntima de Dôra, Doralina*, op. cit., parte V, capítulo 5.

Dôra. A revelação é sutil, vem através da recusa da mãe e da insistência de Laurindo: “ela tomou o remédio. Não tem jeito de acordar”. Como aponta Maurice Blanchot, “o sono se fará o instrumento de nossa potência de agir.”²⁰ É preciso dormir para que o dia aconteça, eis a ordem que a consciência se dá. Mas é ao não dormir que Dôra terá acesso à verdade. Nesse jogo dormir/dor/insônia, Dôra se torna uma espécie de fantasma, de sonâmbula, que frequenta tempos limites. Para Blanchot, “o sonâmbulo é-nos suspeito, sendo o homem que não encontra repouso no sono. Adormecido, ele está, porém, sem lugar, e, pode-se dizer, sem fé.”²¹ Dôra é suspeita aos olhos dos amantes que se escondem, ao mesmo tempo em que suspeita deles. Dôra não encontra repouso nem confiança na noite, já não pode dormir. Não pode se permitir baixar a guarda, pois a traição, o inimigo se insinua. Dôra desconfia dos caminhos noturnos da casa e, no estado de vigília, Dôra alcança o segredo que intuía. O sono, ainda segundo Blanchot, uma espécie de “atitude que recorda a felicidade ignorante da primeira infância”²², não está acessível a Dôra que, a essa altura, já abandonou sua atitude mais ingênua, e está pronta para se deparar com a verdade, ainda que, ao sentenciar, involuntariamente, Laurindo à morte, o que é revelado pela frase que deixa escapar a Delmiro, demonstre algo da crueldade infantil na atitude da mulher que vê como única saída a morte dos pares que a traíram.²³

A morte de Laurindo passa a ser “anunciada” logo após o desvendamento da traição. O trabalho com que ele se ocupa na ocasião é num lugar violento, insinua Xavinha, ao que Senhora e Laurindo revidam. O trabalho dele é conciliatório, só é chamado quando a situação se acalma e há vontade de entrar em acordo. Mas o perigo a que se alude é outro. É no próprio espaço da fazenda, agora contaminado pelo sentimento de repulsa de Dôra, incapaz de lidar com a situação e também de trazê-la a claro, que o perigo ronda. Não exatamente na casa, mas nas cercanias, assim como a traição ronda os quartos de Soledade, esgueirando-se. A notícia de que houve um acidente com a arma e Laurindo morrerá é dada por Delmiro e aceita com rapidez pelas duas mulheres, que deduzem quase de imediato o que de fato ocorrera – um assassinato. A idéia do acidente também retoma uma cena anterior, na qual Laurindo caçara uma marreca de estimação de Delmiro justamente nas

²⁰ Maurice Blanchot, “O sono, a noite”, in: *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987, pp. 266-70.

²¹ Idem, p. 267.

²² Idem, ibidem, p. 268.

²³ É bom lembrar aqui das idéias freudianas a respeito das crianças e de suas fantasias em ver os pais mortos quando contrariada.

cercanias da choupana deste. Um acidente ali é plausível. Assim como um assassinato, visto que a irritação do velho fôra grande ao acusar Laurindo de ter matado de propósito a marreca. A ambigüidade se constrói justamente no jogo de possibilidades que o discurso, a narração em primeira pessoa e a retomada de cenas proporciona.

Se o que houve foi um assassinato, como Dôra imagina, outras cenas se ressignificam. Anteriormente, a narradora citara o *Flos sanctorum*, pela leitura do qual era responsável desde que aprendera a ler. Na noite em que a traição é descoberta por Dôra e Delmiro, ela afirmara que o único jeito para resolver a situação seria a morte. Ao fechar o Livro de Senhora, Dôra retorna ao *Flos sanctorum* para narrar a história de São Tomás de Cantuária, que ordenara a morte de um amigo, agora feito inimigo, sem ter consciência dela. O mesmo parece ter se dado com ela que, inconscientemente, entende ter passado a Delmiro a idéia de que a morte de Laurindo solucionaria a situação.

A verdade é que o capanga prometera nunca mais matar, a não ser pelo bem de Dôra. Além disso, Laurindo provocava o velho, freqüentando os arredores de sua casa, importunando seus bichos. É verdade também que a morte de Laurindo não deixa de ser uma solução realmente. Dôra, viúva, pode agora deixar a fazenda, afastar-se da mãe. Mas a culpa pelo acontecido a acompanha e mesmo atormenta durante quase todo o segundo livro, o da Companhia.

A mesma concisão “contística” não é observada ao longo dos outros livros do romance. No Livro da Companhia, o tom é quase que de comédia de costumes. Os fatos são narrados com fluidez e ligeireza. Ora a ansiedade na estréia, ora um incidente durante uma apresentação, ora um romance mal sucedido. Os fatos seguem soltos, sem a amarração a que obedeceram os fatos no primeiro livro. Essa frouxidão é facilmente perceptível e prejudica, aparentemente, o ritmo do romance como um todo. Só ao completar a leitura é que se ressignifica o valor desse livro intermediário, espécie de vivência marginal que permitirá a Dôra encontrar o Comandante e viver nova vida no Rio de Janeiro, longe da sombra da mãe.

A experiência de viver às próprias custas, e como atriz, é fundamental no processo de amadurecimento de Dôra. Todo esse segundo livro pode ser entendido como um período de vivência marginal, em que outras regras vão conduzir a vida de Dôra, abrindo-lhe

possibilidades que até então ela sequer imaginara haver²⁴. De posse de novas leis que passam a reger sua vida, ela pode, então, desvencilhar-se sentimentalmente de Soledade e se entregar ao amor do Comandante. O rito de passagem, de crescimento da personagem, cumpre-se justamente nesse momento – ao se entender como adulta e eleger o Comandante como seu homem. Será a partir daí também que Dôra irá relegar a mãe a um quase esquecimento, preocupando-se cada vez menos com o que se passa na fazenda.

Um fator importante na vivência marginal de Dôra é o seu trabalho como atriz. Embora ela mesma o considere apenas uma ocupação passageira, sabemos pelas outras personagens a respeito de sua evolução. Atriz, Dôra experimenta as máscaras dos papéis que representa e pode, de algum modo, trilhar caminhos outros que os que seguira até então. Mudando de personalidade, de rosto, de voz, Dôra forja para si modelos de feminilidade que não fôra possível conhecer em casa, no convívio com a solteirona Xavinha, a velha Maria Milagre, fora do tempo e da vida, tendo a mãe, feminina, mas autoritária, como um incerto espelho. É claro que o seu espectro de atuação é curto, ela vive a ingênua nas peças. Mesmo assim, a experiência propicia um trocar de pele, um desvendar dos segredos teatrais (que sempre a encantaram), o que a faz viver de dentro e de fora o espaço cênico, a representação teatral, conduzindo-a à reflexão sobre a sua conduta, sobre o seu caminho, sobre o seu espaço interior, ajudando-a a situar-se no espaço exterior.

Outro ponto importante nesse segundo livro é o caminho aventureiro que a Companhia trilha. Ora numa cidade, ora noutra, a Companhia traça um rumo que percorre o norte e o nordeste. O espaço errante, as experiências que se sucedem, são a marca desse tempo fora das leis da fazenda, em que o dia rege a rotina, na lida com os animais e a terra, em que o trabalho é muito e certo e a noite é descanso. No teatro, ao contrário, o trabalho é incerto, a rotina é pouca, sempre havendo um imprevisto aqui ou ali; a noite comanda o espetáculo e também a diversão, o dia é tempo de cochilo, de espera. A casa propriamente dita não há, mas espaços provisórios como as pensões. Todos estão juntos, na “companhia” um do outro, solidários. Ao contrário, em Soledade, o nome alerta para a solidão dos que

²⁴ Esse período marginal é entendido aqui como etapa ritual necessária à passagem. Segundo Arnold van Gennep, os ritos de passagem se caracterizam por incluir três etapas: uma de separação, de quebra com o status anterior (que ocorre quando Dôra, viúva, deixa Soledade), outra de marginalidade, em que o iniciando vai vivenciar uma momentânea suspensão de regras, necessária à nova adaptação (período em Dôra segue com a Companhia) e uma posterior etapa de reagregação, em que o noviço é acolhido na comunidade sob um novo status (Dôra e o Comandante passam a viver juntos, como marido e mulher). Arnold Van Gennep, *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978, capítulo VI.

habitam o espaço, juntos e separados na sua condição social e isolados em suas próprias ocupações, embora impere uma noção de engrenagem no trabalho coreografado da “equipe” na lida diária. Os espaços de Soledade são espaços opressivos, em que cada um aparece fadado a uma tarefa e a um lugar social – de mando ou obediência. Os espaços urbanos apontam para uma maior maleabilidade, para uma potência transformadora, ainda que esta não se realize.

O Livro do Comandante segue uma estrutura distinta dos dois outros livros – poderia receber o nome de a “opereta do malandro”. Embora o Comandante possa passar despercebido em suas falhas de caráter na narrativa apaixonada de Dôra, ele é o típico “cigano” de passado nebuloso e futuro impreciso, vivendo de um cambalacho aqui outro ali. Ele, que perde o posto de Comandante justamente devido ao contrabando, vai, ao se instalar no Rio de Janeiro, entrar em contato com o universo da “malandragem”. Para Dôra, desde o primeiro encontro, ali estava seu homem, sem tirar nem pôr, sem defeito algum. Citando mais uma vez Ingrid Schwamborn:

“(…) A narradora descreve o seu amado como o melhor dos homens, e, no entanto, por trás de suas palavras, deixa transparecer o malandro. Fica nessa linha também a “piada” que ele faz uma vez: “Confio nos bons serviços da nossa polícia”. Este contraste, oculto ou manifesto, entre o ser e o parecer lembra muito a arte dramática de Molière.”²⁵

Mário de Andrade associa esse contraste entre o ser e o parecer na obra de Rachel de Queiroz à ironia machadiana. Para o crítico, a análise da autora é curta e incisiva, como a de Machado de Assis²⁶. A diferença em *Dôra, Doralina* está no fato de que o leitor conta raras vezes com a cumplicidade da narradora para desvendar a desordem entre o que o Comandante é e o modo como Dôra o enxerga. Contaminada pelo amor que sente, Dôra disseminará poucas pistas a respeito do caráter do amado e, muitas vezes, quase que o acoberta ou justifica. Ao invés da figura da mulher que põe fim à boemia, que coloca o marido “na linha”, Dôra atuará no sentido de tornar a ele e seu “trabalho” aceitos socialmente. Com Dôra, o Comandante pode permanecer transgredindo, ganhando a rua, enquanto ela tem seus limites da parede da casa. O que Dôra oferece ao Comandante é a

²⁵ Ingrid Schwamborn, *idem*, *ibidem*, p. 111.

²⁶ Tais observações encontram-se no texto “As três Marias”, *op. cit.*, mas podem, de algum modo, ser estendidas para o romance em questão.

estabilidade afetiva, um lar para o qual retornar, tendo sua vida submetida à do homem, dependente²⁷.

O Comandante já surge como uma figura complexa: “alto, lindo e antipático.”²⁸ Ainda no Livro da Companhia surgem outras pistas de seu caráter: o orgulho pelo nome diabólico de Asmodeu, o sentimento de posse sobre Dôra, arroubos de mau humor, ciúme. Dôra admira cada uma dessas atitudes, valorizando nelas a virilidade do Comandante e vivenciando o sentimento de pertencer a alguém, de ser desejada com exclusividade, emoção totalmente nova em sua vida. Por fim, Dôra aceita mesmo a ilegalidade da vida do Comandante: sua atuação como contrabandista, seu envolvimento com atos ilícitos. A captura dele devido ao contrabando de pedras é descrita eufemisticamente por Dôra como um “desastre”. Ela ouve calada, apóia o Comandante, beija-lhe a testa como consolo. Não sai de sua boca uma palavra de repreensão, nem mesmo contra os riscos que ele correu na empreitada. Dôra cala e aceita.

Desse mesmo modo submisso, Dôra deixará a Companhia teatral, para satisfazer o desejo do Comandante. Antes de falar com ela, este anuncia a Brandini que não quer mulher sua “se rebolando lá em cima do palco e tudo quanto é macho embaixo, de boca aberta.”²⁹ Dôra agradece a Brandini e a Estrela a oportunidade, mas afirma não ter nascido para aquilo. Porém, num parêntese revelador, desvenda seus reais pensamentos:

“(Isso que eu dizia não era bem a verdade, não era. Acho, ao contrário, que já levava muito gosto naquela vida na Companhia, a luz e os aplausos e os homens assobiando, e o dia trocado pela noite, e a gente hoje aqui amanhã além. Era uma aventura que não parava e eu sempre tinha sonhado com aventuras.

Mas só se eu fosse uma louca e tentasse botar na balança – num prato o Comandante, no outro a Companhia. Corresse tudo de água abaixo, carreira de artista e luz de palco, que é que me valia nada disso em comparação com ele? E nem me parecia sacrifício, era só a escolha entre o maior e o menor, com perdão do Carleto...)”³⁰

²⁷ Essas considerações sobre a relação mulher/boemia/ordem pautam-se em idéias de Adélia Bezerra de Meneses, no capítulo “A mulher como protagonista”, in: *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. SP: Ateliê Editorial, 2001. Como as “mulheres de Atenas”, Dôra só tem consciência de seu próprio desejo no nível carnal, físico. O desejo que a faria sujeito lhe escapa.

²⁸ *Dôra, Doralina*, p. 122.

²⁹ *Idem*, p. 165.

³⁰ *Idem*, p. 166.

A vontade real de Dôra fica presa entre os parênteses, como aquilo que ela não pode revelar, um pensamento só seu e que é pré-julgado como tolo - o Comandante vale mais que ser atriz. Não parece caber na relação entre os dois o diálogo. Não há espaço para uma conversa, uma decisão conjunta. O Comandante decide, Dôra sente-se feliz em aquiescer. O espaço sentimental de sua vivência anterior, seja com Senhora, seja com Laurindo, reproduz-se aqui, de modo sutil. O que parece ser um relacionamento harmônico, é desse modo que Dôra enxerga sua vida com o Comandante, é na verdade uma relação desigual entre a voz masculina de mando e a aquiescência feminina de Dôra. Ela chega mesmo a afirmar, num outro parêntese importante: “(Senhora tinha um dizer “Certas mulheres nascem pra donas, e outras nascem para ter dono!”)”³¹ Senhora, no seu espaço, é o homem da casa, rege a fazenda mesmo na presença de Laurindo, Dôra nunca lhe fez frente. A voz masculina do Comandante goza de toda autoridade com Dôra, como a voz de um pai inquestionável. Pai que Dôra mal conheceu e que dificilmente, pelo que se conhece dele na narrativa, representaria esse papel em sua vida.

Sem expressão social e mesmo sem clareza sobre sua posição subalterna, Dôra reproduz o esquema de dominação aplicado a ela e a violência simbólica se institui. Segundo Bordieu:

“(...) A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural (...)”³²

Dôra não consegue escapar da estrutura social inscrita em seu corpo e funciona como um capital simbólico que o Comandante possui e gosta de ostentar, desde que não se sinta ameaçado de perdê-lo, seja pelo trabalho de Dôra, seja por ela ser cortejada no Carnaval. Senhora, por sua vez, não chega propriamente a escapar a esse esquema, mas se posiciona frente a ele de modo diferenciado. É bem sucedida nos negócios, na condução da fazenda, mas segue sozinha, pois viúva tem mais liberdade para decidir seus rumos. Dôra

³¹ *Dôra, Doralina*, p. 161.

³² Pierre Bordieu, op. cit., p. 47.

também, quando assume a fazenda, está na condição de duplamente viúva. Antes, também abandonara o trabalho pelo sucesso na vida amorosa. Segundo Bordieu:

“A verdade das relações estruturais de dominação sexual se deixa realmente entrever a partir do momento em que observamos, por exemplo, que as mulheres que atingiram os mais altos cargos (...) têm que “pagar”, de certo modo, por esse sucesso profissional com um menor “sucesso” na ordem doméstica (divórcio, casamento tardio, celibato, dificuldades ou fracassos com os filhos etc.) e na economia de bens simbólicos; ou, ao contrário, que o sucesso na empresa doméstica tem muitas vezes por contrapartida uma renúncia parcial ou total a maior sucesso profissional (...)”³³

Esses apontamentos são facilmente comprováveis no romance. O Comandante, no Rio de Janeiro, é o senhor de Dôra, do espaço da casa, do corpo de Dôra. Corpo que ele esbofeteia quando se sente desrespeitado por ela no Carnaval, corpo que ele marca. Esse corpo passivo feminino, aliado da opressão das mulheres, segundo Elódia Xavier, institui-se a partir do dualismo cartesiano e tem seu foco no pensamento misógino que encontrou uma justificativa para a permanência da mulher no lar – seu corpo frágil, imperfeito, desregrado³⁴. Dôra não só se submete, como se sente protegida com os cuidados que o Comandante lhe dedica, orgulhosa do tapa que recebe pois era fruto do ciúme que despertara no amado. Alheia ao próprio desejo, ou abrindo mão dele para satisfazer ao homem, Dôra se cala como se calara diante da mãe.

Nesse terceiro livro, o Comandante é preso duas vezes, vive do contrabando, ameaça homens por ciúme de Dôra numa festa de carnaval, bate em Dôra, arruma confusão em bares, não permite que Dôra tome parte em seus “negócios”, pois “Não gostava de meter mulher nos seus assuntos”³⁵. Enquanto isso, Dôra remenda em seu texto as possíveis falhas de seu amor, numa linguagem pautada o mais das vezes pelo eufemismo: afiança a Brandini que nunca gostou de trabalhar no teatro e desiste da profissão; chama o contrabando de “negócios”; orgulha-se do sentimento de posse que o Comandante nutre por ela, ama a sua cozinha e suas panelas, onde cozia para ele, acredita que o Comandante não se aproveite do desespero dos outros para vender penicilina a alto preço em tempos de guerra. Por vezes, porém, a realidade escapa e Dôra confessa:

³³ Idem, p. 126.

³⁴ Elódia Xavier. “O corpo a corpo na literatura brasileira”, in: *Refazendo nós*, op. cit., p. 254.

³⁵ *Dôra Doralina*, p. 204.

“Ai, eu fazia um deus daquele homem, podia estar muito errada, mas não sei. Afinal amor é isso mesmo, a gente pegar um homem ou uma mulher igual aos outros, e botar naquela criatura tudo que o nosso coração queria. Claro que ele ou ela podem não valer tanta cegueira, mas amor quer se enganar. (...)”

Sim, pra mim ele era um deus, chegou deus, viveu deus, morreu deus, e depois que ele partiu pra mim foi o fim do mundo.”³⁶

O modo de amar de Dôra só comporta sujeição, entrega total, devoção, como a escolha do termo deus para se referir ao amado afiança. O diálogo e a troca não estão pressupostos em seu relacionamento com o Comandante, do mesmo modo que não o estiveram quando de seu casamento com Laurindo. Nada pode manchar a figura do amado e somente sob sujeição Dôra pode imaginar uma relação amorosa. Nesse sentido, o relacionamento entre Dôra e o Comandante representa um retrocesso em relação ao percurso mais problematizador dos casais de *O quinze* e *Caminho de pedras*. Aqui, o diálogo é curto, estende-se sobre decisões mais corriqueiras do cotidiano, geralmente separando o espaço de atuação do homem do espaço de atuação da mulher. Ao contrário, nos dois romances anteriores a possibilidade de diálogo era pressuposto para o relacionamento amoroso. Conceição e Vicente abrem mão de seu amor por se darem conta dessa impossibilidade e Noemi se apercebe do desgaste de seu casamento quando João Jaques se alheia das discussões políticas e espera a mesma atitude dela. O amor por Roberto vai surgindo na medida em que com ele é possível haver troca, intelectual e física. Dôra, ao contrário, parece se contentar prontamente com a troca física e a proteção que o Comandante lhe oferece, além, é claro, do “rumo” que ele dá à sua vida, sentindo prazer em traçá-lo.

Embora não esteja no primeiro plano da narrativa, a alegoria da situação vivida pelo Brasil à época do romance aparece como um pano de fundo metafórico à relação homem/mulher. Quando Dôra conhece o Comandante a Segunda Guerra está em andamento, portanto, o Brasil está sob o comando de Getúlio Vargas, em plena ditadura do Estado Novo. Assim como o amado de Dôra, Getúlio governa com autoritarismo, mas nem por isso deixa de contar com o apoio de muitos e com a aquiescência quase unânime do país, considerado sobretudo como o “pai dos pobres”. O Comandante, figura polêmica,

³⁶ Dôra, *Doralina*, p. 211.

também ganha o amor de Dôra e a simpatia de todos. Apesar disso, transparece o discurso autoritário e a violência do mando. O próprio corpo marcado de Dôra, que aponta para a tortura física, remete também para a construção cultural do desejo masculino, que traz embutida a noção de conquista e dominação do objeto³⁷. O corpo feminino, símbolo de imanência, é espaço de afirmação do desejo masculino, este sim transcendente. O tapa, a tortura, aqui não apontam para uma prova ritual que leve a uma passagem a um novo *status quo*, mas sim, remetem à tortura que leva ao silêncio, à manutenção do *status quo*, como se vislumbra em todos os regimes autoritários e em muitas das relações hierarquicamente estabelecidas entre homens e mulheres. Numa terra de Senhoras e Comandantes, aqueles que tentam viver em “companhia” uns dos outros, numa relação mais solidária e equânime, têm seu sonho podado. Por essa perspectiva, é possível ler o romance como uma representação do mando político no Brasil, havendo sempre mais espaço para o autoritarismo do que para uma vivência mais democrática. Mesmo aqueles mais questionadores e descontentes com seu destino, como Dôra ao deixar a fazenda Soledade, estão sempre prontos a aceitar o “comando” de um chefe carismático, que tome as decisões por eles e os faça sentir protegidos. O espaço da opressão prevalece sobre o espaço da subjetividade. Quase não há sujeitos em *Dôra, Doralina*. A circularidade do romance, nesse sentido, remete dialeticamente a essa relação autoritarismo/espaço democrático, na medida em que, ao narrar, Dôra toma o discurso em suas mãos e dá voz ao seu discurso, ainda que por vezes se veja obrigada ao uso dos parênteses. De algum modo, a estrutura narrativa põe em xeque a verdade absoluta do discurso alheio representado por Senhora e pelo Comandante.

Mais ao fim do terceiro livro, a estrutura volta a se pautar pela organicidade. O enredo volta a compor um circuito mais fechado de inter-relações quando a volta a Soledade se anuncia. No entanto, o que predomina no terceiro livro são as aventuras e desencontros do Comandante e o esforço empreendido por Dôra para cumprir o seu papel de esposa abnegada, consertando aqui e ali os maus passos do marido.

Na tessitura amarrada pelo comando narrativo de Dôra é que se constitui o romance propriamente dito. Das relações entre alguns dos elementos marcantes dos gêneros conto, crônica de costumes e “opereta” é que a estrutura do romance se constrói. O olhar narrativo

³⁷ Conferir o texto de Susana Bornéo Funck, “O jogo das representações”, in: *Refazendo nós*, op. cit., p. 475.

impõe unidade a esse conjunto tão desigual em sua estrutura – ora orgânico, ora frouxo, ora denunciando os espaços vazios entre a verdade e a dissimulação e/ou ironia. Só a partir da análise da necessidade em se experimentar esses diferentes modos de estruturar o discurso e a sua função em cada um dos três livros, e no conjunto do romance, é que se torna possível avaliar os movimentos da escrita de *Dôra, Doralina* não como falha ou perda de ritmo a partir do segundo livro, mas como uma relação forma/fundo que revela os sentidos de cada livro, sob o olhar unificador de uma mesma narradora em seus tempos e espaços diversos. O caminho que se perfaz, de uma estrutura mais concisa a uma vivência da liminaridade, mais frouxa, até o questionamento do limite entre narratividade e “verdade”, representa, de modo macro-estrutural, a própria constituição da interioridade de Dôra, que se inicia de modo rígido, sob a regência da mãe, experimenta o domínio de sua vontade e de seu corpo, em companhia de Brandini e sua trupe, para terminar aceitando/recusando as verdades do Comandante e de Senhora. O próprio movimento de se voltar ao passado, na escrita do romance, revela essa percepção/aprendizagem final e o ensejo de Dôra em se auto-conhecer e traçar para si um caminho minimamente pessoal e diferenciado em relação às vozes de mando a que teve que obedecer desde sempre.

As vivências do limite

Em Soledade, os espaços estão indivisos. Desde a morte de seu pai e a “partilha” da herança, Dôra sabe que metade da fazenda lhe pertence, mas a divisão das posses não chega a se processar. Dôra se recusa a ficar com a terra velha, sugestão da mãe, exige metade de tudo, ao que Senhora aquiesce: “Se você faz questão assim, fica indiviso. Por minha morte será tudo seu.”³⁸ O que parece adequado no momento revela-se um problema que metaforiza, de certo modo, todas as relações que se darão no espaço da fazenda. As ambigüidades perpassam o Livro de Senhora pontuando a posse partilhada de Laurindo por mãe e filha.

Depois de curá-lo, Dôra instala Delmiro na margem de suas terras, reiterando o espaço marginal da personagem. O lugar se revelara em sonho a Delmiro e ele, tomado pela alegria e pelo reconhecimento por seu gesto generoso, confessa a Dôra sua verdadeira

³⁸ *Dôra, Doralina*, p. 21.

história – era um ladrão – e pede a ela indulto e cumplicidade. Na tapera em que Dôra o deixa viver, Delmiro promete ser um homem “de bem”, sem jamais tocar numa arma novamente. O lugar é calmo, bonito e triste, assim como o restante de vida que Delmiro passará ali. A indivisão espacial, que incomodara Dôra em outros momentos, serve bem nesse momento e a uma pergunta de Senhora sobre quem lhe pagará a renda do roçado de Delmiro, Dôra responde, petulante: “Ele mora no que é meu.(...) A senhora combinou comigo que ficava tudo indiviso. Pois então o meu é onde eu disser que é meu.”³⁹

A chegada de Laurindo marcará o espaço da fazenda, e mesmo o espaço marginal de Delmiro, com profundas transformações. Vindo como um agrimensor, um medidor de espaços, Laurindo vai constituir na fazenda um espaço de indivisão, confundindo ainda mais os espaços de Senhora e Dôra na fazenda. Demonstrando interesse por mãe e filha, ambas disponíveis – viúva e solteira – Laurindo balança entre uma e outra, como a rede em que dorme, num quarto anexo que lhe dá autonomia no meio da noite para perambular sem ser ouvido. Não fossem os mal-estares de Dôra e suas insônias e talvez ela jamais descobrisse o que se passava sob seus olhos. Mesmo antes da revelação da verdade, as atitudes de Laurindo, agindo como um “filho da casa”, com trabalho esporádico, vivendo na casa de Senhora, trazendo presentes que não diferenciam a mulher da sogra, confirmam o sentimento de frustração de Dôra, no espaço indiviso que a fazenda se constitui para ela. O casamento de fato não parece se consumir no espaço para Dôra:

“Na verdade nunca foi a nossa vida uma vida igual à dos outros casais na sua casa. Começava por aquela não ser a nossa casa, e se poderia dizer que nós éramos mais como um casal de meninos, brincando emprestado de marido e mulher.”⁴⁰

Se viver no espaço materno prejudica o relacionamento íntimo do casal, Laurindo não se esforça por demarcar com Dôra uma situação cúmplice, em que ambos se achem separados de algum modo do espaço coletivo da fazenda. Sua posição é indefinida, os espaços, que ele demarca concretamente, têm suas fronteiras apagadas no contato sentimental. Dôra sente o afastamento do marido, mas julga isso algo natural, “coisa de homem”:

³⁹ *Dôra, Doralina*, p. 40.

⁴⁰ *Idem*, p. 49.

“E assim ia notando mas não me alarmava – ou não me alarmava *muito*. Também como é que eu ia saber o que era um homem, as partes de homem, as manhas de homem. Naquela casa, como lhe resmungava pelas costas quem tinha raiva dela, “só havia um homem, que era Senhora.”⁴¹

Como o grifo da autora revela, Dôra se alarma em certa medida com os rumos de seu casamento, com o afastamento de Laurindo. Mas não parece capaz de atuar no sentido de impedi-lo. Faltam-lhe tanto o modelo feminino de atuação no casamento quanto o modelo masculino, que o próprio pai, conforme é descrito, teria dificuldade em fornecer. Ao menos o modelo mais estereotipado da figura masculina que Dôra parece desejar, inclusive na eleição do Comandante, posteriormente, como o homem de sua vida. Por outro lado, a figura de Senhora também não é capaz de fornecer a Dôra um modelo de feminilidade, agindo como o “homem” de casa, abdicando de se relacionar com outra pessoa, fechada em copas sobre os seus sentimentos de mãe e mulher. Desprovida desses modelos, Dôra não parece ter repertório para criar para ela e o marido um espaço próprio na fazenda Soledade, um espaço deles, diferenciado, um espaço em que Laurindo fosse seu, e não apenas pela posse da certidão de casamento. Esses modelos serão fornecidos a Dôra no Livro da Companhia, por Estrela e Brandini, figuras fundamentais em sua educação sentimental e, então, ela estará pronta para o amor, ainda que se entregue a ele de modo tão submisso.

Se Laurindo se apresenta indeciso nas suas relações sentimentais, logo ao chegar se anuncia um embate entre ele e Delmiro. Laurindo se esforça por invadir, por desrespeitar as marcas espaciais que delegariam ao velho alguma autonomia dentro da fazenda. A disputa entre ambos é declarada na caça da marreca viuvinha. A presença do “capanga de Dôra” incomoda o marido. Delmiro, por sua vez, parece pressentir o desrespeito de Laurindo aos espaços alheios, aos pertences alheios. Acusa-o de matar os bichos por maldade, provocação. Contrariamente aos presentes que Laurindo oferece a Dôra – a rosa que retira do jardim dela própria, os presentes que traz duplicados – Delmiro a presenteia com os frutos de seu trabalho, de sua criação: uma flor que ele plantara, cabaças que ele amarrara para ela nadar, uma gamela, ramos de manjeriço ou rapa de juá para ela lavar os cabelos. Há uma gentileza nos presentes que denuncia o olhar carinhoso e agradecido que ele lança

⁴¹ *Dôra, Doralina*, p. 45.

sobre a jovem. Ao contrário, os presentes de Laurindo refletem sofisticação: cortes de fazenda, pares de sapato, latas de biscoito inglês e marmelada Colombo, água-de-colônia. Mas na medida em que vêm duplicados, os presentes perdem sua originalidade e se tornam formais, como um agradecimento necessário pela morada que recebe de ambas – e também pelos corpos/amor de ambas. Os presentes que Dôra recebe ao longo do livro são, inclusive, sintomáticos. Na cidade, quando faz parte da Companhia, os presentes são caixa de chocolate, perfume argentino, caixa de papel de carta e flores etc. Presentes que remetem à sedução, àquilo que normalmente agrada as mulheres: o doce, um perfume. Os rapazes buscam conquistar Dôra rapidamente, buscam um romance curto. Os presentes do Comandante serão “importados”. Reinando em seu lar, Dôra receberá sempre o primeiro presente do contrabando do marido, é mimada por ele, não deve sentir falta de nenhum dos itens com que ele “trabalha”. Em seu espaço, o caseiro, Dôra deve estar cercada de luxos. Nos presentes de Laurindo não há um olhar diferenciado para cada uma das mulheres. Eles são iguais, igual a relação com cada uma delas, ele parece revelar. Os cortes de fazenda são uma imagem preciosa nesse sentido. O agrimensor Laurindo é incapaz de cortar/dividir suas relações em Soledade. Estabelece com mãe e filha a mesma relação.

Quando descobre a traição, é Dôra quem abandona momentaneamente o espaço, deixando-o para os dois: “(...) eu saí correndo pelo terreiro, descalça e de pijama, no pavor e que os dois me descobrissem.”⁴² É Dôra quem cede o espaço à mãe, saindo. A fala revela uma inversão interessante: é Dôra quem teme ser descoberta, como se ela estivesse agindo de modo inadequado, infiel. Por medo, respeito ou susto, ela é quem abandona o espaço da revelação, quem teme pelo que possa vir à tona. Dôra, em verdade, é a única a sofrer com a situação, embora fosse partilhada por todos os envolvidos, pois só ela, naquele momento, conhece o seu segredo.

Quando da morte de Laurindo, Senhora e Dôra dividem a surpresa, o susto, colocadas de cada lado do corpo, ambas sem chorar, respirando com força, “como dois que brigam parando para um momento de descanso”⁴³. A imagem é excelente – o assassinio de Laurindo põe fim a uma luta silenciosa que se travava entre as mulheres pela posse do homem. Ainda que eivada de possíveis culpas, aflições e arrependimentos, a luta ocorria e

⁴² *Dôra, Doralina.*, p. 53.

⁴³ *Idem*, p. 57.

atingia prioritariamente Dôra, que terá como “recompensa” da tragédia a possibilidade de viver sua vida por si, abandonando o cenário do embate.

Vividas até o limite, as relações entre as personagens se esgarçam e exigem nova formulação após a morte de Laurindo. Já não há condição de Senhora e Dôra viverem na mesma casa, partilhando os mesmos espaços, trocando os mesmos olhares acusadores/temerosos da verdade. A Delmiro só resta isolar-se ainda mais nas divisas da fazenda, sem contato com os demais, purgando suas culpas. Senhora tem que se contentar em assistir à partida de Dôra, alcançando nas entrelinhas a verdade a que a filha teve acesso.

O jogo entre o micro e o macroscópico se faz no romance de modo contundente, expressando as idas e vindas das ações nos espaços, expandindo suas significações. Como afirma Gaston Bachelard, “na miniatura os valores se condensam e enriquecem”⁴⁴. Desse modo, a fazenda como um todo, com as relações afetivas e de poder entre as personagens, vem representada de modo micro pela vivência dos arranjos sentimentais no interior da casa. No envolvimento triangular entre Dôra/Laurindo/Senhora, representam-se de um modo bastante sutil as relações macro da fazenda, em que Delmiro vive à margem, em que há um cotidiano que exclui da vida em Soledade aqueles que lá vivem sem ter voz de mando. A relação opressiva de exclusão é aí reproduzida. Também as relações entre o sertão e o Rio de Janeiro podem ser entendidas desse modo. Num jogo entre o microscópico das relações entre as personagens e o espaço macro retomando de modo simbólico o conteúdo dessas. É o que se vê na proximidade emblemática entre o Comandante e a cidade do Rio de Janeiro ou entre a viagem pelo São Francisco e sua relação com a guerra e a necessidade de recuo estratégico. O Comandante circula pelas margens ao contrabandear, com um emprego de fachada, como se os espaços cariocas apontassem para a possibilidade de personagens marginais encontrarem um espaço provisório de aderência à ordem. Em tempos de guerra, é preciso encontrar soluções “criativas” para atuar e sobreviver. A viagem pelo São Francisco, efetuada pela Companhia de Brandini, metaforiza o recuo estratégico que os países aliados porão em prática na Segunda Guerra. Em tempos de disputa ferrenha, é preciso ser cauteloso e preservar o seu

⁴⁴ Gaston Bachelard, “A miniatura”, in: *A poética do espaço*. São Paulo: Abril, Os pensadores XXXVIII. 150

espaço. Em tempos de guerra, não há espaço para a arte, para o teatro. Os espaços significam e re-elaboram no nível da narrativa a interioridade das personagens em ação.

Sinais e ausências

Os espaços sociais em que as personagens de *Dôra, Doralina* se relacionam são basicamente a fazenda Soledade, a pensão de dona Loura, as cidades por que passa a trupe teatral e o Rio de Janeiro. Esse espaço social é por vezes invadido pelo espaço sentimental das relações entre os ocupantes do espaço, por vezes atuantes, por vezes acessórios à ação.

Ao lado desse espaço concreto existe um mais metafórico, responsável por desenhar o ciclo de ida e vinda – desligamento e agregação – que Dôra vivenciará, de que a subdivisão dos capítulos em livros será denunciadora. Paralelamente, há um espaço físico da escrita, de que o uso dos parênteses é ilustrativo. Se há uma escrita “oficial” a se conduzir pela memória, há também uma escrita vigilante, atenta a detalhes, mas que se coloca marginalmente em relação ao todo, indicada pela separação proposital do restante da narração, através do uso dos parênteses. Essa separação questiona de algum modo a possibilidade de escrita isenta e “realista”, a possibilidade de narrar os fatos “como eles se deram”.

Assim, é possível estudar o processo de escritura romanesca em *Dôra, Doralina* a partir de dois espaços: o lugar da ação, dividido entre o espaço da ação propriamente dita e o espaço sentimental das personagens; e o lugar da escrita, que revela metalingüisticamente o percurso de composição do romance.

Ação e memória

Cada espaço onde as ações se desenrolam em *Dôra, Doralina* é regido por leis próprias e neles ocorrerão ações muito específicas. Soledade é o espaço de Senhora, de seu mando; a pensão é o espaço da espera, o tempo dá o compasso da mudança; os espaços trilhados pela trupe são imprecisos; o Rio de Janeiro representa a possibilidade de uma nova vida para Dôra, uma vida mais autônoma em relação à mãe, mas sob os olhos e os cuidados do seu Comandante.

Na fazenda Soledade, o espaço tem a marca da posse, que incide, inclusive, sobre as próprias personagens, muitas delas com pouco ou nenhum espaço de atuação autônoma. Xavinha e Maria Milagre, por exemplo, são descritas como parte do cenário da casa:

“Já falei em Xavinha? Xavinha, moça velha, parenta longe, branca, sardenta, olho azul de anil lavado, o queixo maior que a boca, sobrava dente de baixo que apontava amarelo em cima do beijo fino. Toda vida teve Xavinha lá na fazenda Soledade, costurando na máquina New Home (...).”⁴⁵

Em Soledade as figuras humanas ajudam na construção do espaço social. Como afirma Osman Lins, tal fato pode se dar se essas personagens aparecem coisificadas, com sua individualidade tendendo a zero⁴⁶. As figuras humanas que compõem o espaço da fazenda funcionam exatamente assim, no auxílio da ambientação, pouco acrescentando como indivíduos atuantes. Seguem as ordens de Senhora, falam mal dela pelas costas, respeitam-na, cumprem, à exaustão, as mesmas tarefas no mesmo espaço. Possuem pouca circulação e quase nenhuma autonomia. Funcionam basicamente como símbolos de uma classe social.

À noite, no alpendre, há espaço para a socialização, no entanto. Ali ocorre o lazer dos moradores da fazenda, ali há espaço para descanso, diversão. Mas a voz do mando continua presente, seja na ocupação hierárquica do espaço, seja na figura de Senhora a realizar os pagamentos, seja na liberdade vigiada das conversas sob os olhos do patrão, há algo de senhorial no trato, ainda que mais frouxo:

“Era o passeio dos moradores aquela visita noturna, as mulheres com as crianças demandavam a cozinha e os homens se espalhavam pelos bancos do alpendre. Vinha quem queria mas nunca eram poucos, quase sempre faltava lugar nos bancos e se via gente empoleirada pelos parapeitos.”⁴⁷

Complementarmente à divisão hierárquica tem lugar uma divisão de gênero no uso do espaço. As mulheres e as crianças vão à cozinha, os homens se espalham pelo alpendre. Senhora e Dôra, donas da fazenda, dividem o lugar com os homens.

Nesse espaço marcado pela pertença à mãe, Dôra quer construir ou subtrair um espaço seu, em consonância com o pai:

⁴⁵ Dôra, *Doralina*, p. 12.

⁴⁶ Osman Lins, “Espaço romanesco”, in: *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 72.

⁴⁷ Dôra, *Doralina*, p. 41.

“Dessa história eu só gostava de saber que já era herdeira da metade pertencente a meu pai na Soledade – o que aliás não se chama metade, se chama legítima. Eu achava linda aquela palavra “a legítima” de meu pai e passava horas pensando em tudo que era meu na terra da Soledade.”⁴⁸

Dôra sente a necessidade de legitimar a sua posse em Soledade. Embora seja a única filha de Senhora e, portanto, sua única herdeira, o que a mãe sempre reafirma, Dôra não se sente dona desse espaço, nem tampouco acolhida no mesmo. A felicidade de Dôra consiste em ser a *legítima* de seu pai, segurança que a mãe não lhe parece capaz de dar. Há também um orgulho expresso aí, no fato de ser filha legítima, algo que ela tem prazer em repetir para si enquanto a mãe a trata com um distanciamento que possivelmente lhe seria aplicado se fosse filha ilegítima. Nessa troca de lugar entre Senhora e o pai de Dôra, a impressão que fica é de que ela se coloca como o pai, ou como um certo estereótipo de pai – dura, distante, “questionando” a origem daquela filha tão diferente dela – enquanto o pai representaria um papel mais feminino, mais caseiro e carinhoso em relação à filha.

Outro espaço de circulação social fundamental no romance é a pensão de dona Loura que, de algum modo, simboliza todas as pensões que irão se suceder no livro da Companhia. Esse espaço de transição é importante para Dôra. Além de ser o ponto de encontro entre ela e a trupe teatral, é nesse espaço que Dôra toma fôlego para vôos mais amplos e adquire coragem para optar pela “carreira” de atriz, por exemplo. Espécie de espaço transitório, a pensão oferece a segurança de um lar e a liberdade do mundo a Dôra. Os hóspedes se sucedem, cada qual com sua história, ora estudantes, ora alguém de passagem na cidade, ora os cômicos teatrais.

Nessa sucessão de espaços incertos – fixos na hospedagem, mas ao mesmo tempo transitórios – a própria noção espacial se perde:

“Eu falo assim em Maranhão, Belém, Manaus, Natal, talvez até confundindo um pouco, porque em vida de teatro – mambembe, diga-se logo – a gente até perde a noção dos lugares.

Embora cada público seja diferente – cada público reage a seu modo e mostra as suas preferências (tem ator ou atriz, em turnê, capaz de identificar o público de olhos

⁴⁸ Dôra, *Doralina*, p. 20.

fechados, no palco, só com o comportamento da sala), mas os lugares, praças, ruas e hotéis, a gente confunde.”⁴⁹

As pessoas se distinguem no espaço confundido. Já as praças, hotéis e ruas são os mesmos símbolos organizados de maneira mais ou menos parecida em cada um desses lugares, pouco úteis para a distinção. Na concentração de Dôra na sua vida de atriz, nas peças que interpreta, na convivência com a trupe pelas pensões, na rotina dos espetáculos, no vestir e despir roupas e máscaras, ela experimenta a liberdade e as potencialidades de uma vida por conta própria, uma vida à margem na organização social que reinava nos tempos de Soledade e de Senhora, que ela vai aos poucos riscando de sua história.

No Rio de Janeiro o espaço social volta a ter uma organização mais regular, obedecendo agora às regras e ao ritmo urbano, não mais o sertanejo. Dôra sente a mudança:

“E aqueles dois cariocas de criação, na hora em que se viram na cidade caíram na vidinha antiga como se nunca houvessem andado longe. Acordar tarde, banho de mar, almoço de marmitta, daquela dita pensão da Andrade Pertence, sesta, e então Seu Brandini saía para os negócios e o bate-papo na cidade, e Estrela arrumava a casa comigo ou se ia a um cinema aí por perto”.

De noite se tomava uma sopa, ou um sanduíche de mortadela com cerveja do botequim e se ia em procura de um teatro, ver as novidades, ninguém pagava entrada, Seu Brandini era amigo, irmão e compadre de todos os empresários.”⁵⁰

A organização da vida social é outra: há menos trabalho, mais passeio. As relações de conhecimento entre as pessoas fazem a diferença, como as entradas de graça revelam. Os “negócios” que se organizam não são necessariamente trabalho, diferindo da lida na fazenda, com rotina certa, cansaço ao fim do dia. Porém, o próprio Laurindo não se encaixava nesse esquema. A cidade, em oposição ao sertão, é o espaço dos arranjos. Há mais oportunidades, mas há mais malandragem, negociata. O exemplo maior desse arranjo urbano está no Comandante, que tem um emprego de fachada e o ganho real derivado do contrabando de produtos de difícil acesso em tempos de guerra, inclusive vacinas para gado, que Dôra envia a Soledade.

⁴⁹ *Dôra, Doralina*, p. 89.

⁵⁰ *Idem*, p. 161.

Ao lado desse espaço das relações sociais, desenha-se um espaço sentimental das personagens. Na fazenda, as figuras humanas são simbolizadas em consonância com a paisagem natural, descrita como parca, rude, sob o mando de Senhora. Se o contato entre Senhora e Dôra é formal, sem deixar transparecer afetividade, o espaço também perde qualquer conotação acolhedora. Dôra se sente hóspede em sua fazenda, ainda que se orgulhe de possuir a legítima do pai:

“Pra dizer tudo, naquela casa da Soledade nunca me senti propriamente uma dona, mais como uma hóspede que não tinha ninguém por mim nem possuía nada de meu. Eram tudo as comadres de Senhora, as cunhãs de Senhora, os cabras de Senhora. A casa de Senhora, o gado de Senhora. Aliás, ninguém no geral da fazenda nem mais dizia Senhora – só “a Dona”. “A dona quer”, “a Dona mandou”.⁵¹

A posse do espaço é materna e Dôra só assumirá outra perspectiva em Soledade após a morte de Senhora. O discurso de Dôra passa então a ser outro. Desde o caminho de volta, ainda o Comandante vivo, ela se sente pertencente ao espaço, regressando a uma rotina apenas suspensa, não abandonada. Na estrada atravessada tantas vezes Dôra vislumbra o seu passado – o bebê doente que a mãe leva ao médico, a garota que ia ao colégio, a noiva que segue no carro do Dr. Fenelon, a viúva que parte e, agora, a mulher que vem tomar posse do que é seu. A identificação com o espaço, antes quase impossível pela presença sufocante da mãe, ganha relevo. Tudo em Soledade lhe pertencia, dos bichos aos “velhos caducando”, às filhas das cunhãs velhas, suas cunhãs novas. Nada muda em Soledade, tudo permanece como se estabelecera, no mando, na organização social. A posse estende-se de uma senhora a outra. Dôra mesma reconhece a importância da mãe como modelo:

“Procurava a todo instante me lembrar de como Senhora fazia; e tudo se repetia agora como no tempo dela, porque mesmo que eu quisesse não sabia fazer nada diferente, e então era a lei dela que continuava nos governando”.⁵²

O espaço da casa, ao ligar ciclicamente o início e o final do romance, remete à imagem poética da casa, como a explora Gaston Bachelard. Para ele, a casa é nosso canto

⁵¹ *Dôra, Doralina*, p. 28.

⁵² *Idem*, p. 239.

no mundo, nosso primeiro universo: “Antes de ser ‘atirado no mundo’ como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa.”⁵³

Bachelard também reitera a importância da solidão na constituição da vida íntima do ser. Nesse caminho, Soledade ganha um significado interessante. Solidão é justamente a marca das personagens que habitam a fazenda. Longe, no sertão, com moradores vivendo isolados e, mais que isso, na casa, as mulheres vivem sós. Esse aspecto aparentemente negativo é fundante para Dôra, procedimento comum nos escritos de Rachel de Queiroz. Os espaços da solidão de Dôra são constitutivos de seu EU, daí a opção pelo retorno. A saída para o mundo parece ter funcionado como mais um passo para a constituição de um EU que se busca afirmar na solidão, antes de tudo, desligando-se quando possível dos discursos alheios. O Rio de Janeiro acaba por ser uma terra estrangeira, em que Dôra pena uma solidão sem parâmetros, ainda maior pois toda sua vivência ali se dera em torno do Comandante. Por outro lado, em Soledade, na casa da mãe, como ela salienta, tinha “a marca das suas pisadas para eu pisar”. Além disso, Dôra assume, por fim: ela era filha de Senhora e devia tomar posse do que era seu. Soledade vai reproduzir em seu exterior de abandono e degradação o espaço sentimental de Dôra, que lutará por reconstruir os pedaços, como indica a cena final em que ela auxilia Antônio Amador a atravessar a novilha Garapu, batizada com o nome da antiga, pela porteira. De algum modo, essa cena aponta para a possibilidade de desligamento do discurso materno que foi possível a Dôra vivenciar. Só, ela pode descentralizar o mando de Senhora e, em sua solidão, diferenciar-se da mãe e do discurso alheio que ela não quer reproduzir em si. Assumindo as rédeas de sua vida, Dôra ajuda o vaqueiro a segurar a novilha, atuando como Senhora antes o fizera, mas dona de uma intimidade e de uma consciência fragmentária de seu passado que somente ela pôde constituir.

Laurindo e Delmiro são os estrangeiros que transformarão de algum modo as relações entre mãe e filha naquele espaço. Delmiro é a pessoa em quem Dôra confia, o primeiro a ser gentil com ela, protegê-la. Laurindo é quem expõe a crise entre as mulheres, ao não ser capaz de optar por uma delas, dividindo os espaços sentimentais. Ocorre entre eles uma luta por espaço, bastante masculina.

⁵³ Gaston Bachelard, op. cit. p. 359.

Ao encontrar o Comandante, Dôra estabelece com ele uma relação complexa: ao mesmo tempo em que se satisfaz por ter alguém só seu, pela primeira vez, é levada por esse sentimento a abrir mão de sua voz, de sua individualidade, de livre e espontânea vontade. A relação entre os amantes não será de troca, equilibrada. Novamente Dôra reproduz uma medição de forças, uma relação de mando em seu espaço sentimental. Agora, por sua vontade, é o Comandante quem rege sua vida, como em outros tempos, e contra a sua vontade, Senhora o fizera. Há um passo adiante em sua emancipação que Dôra não está pronta a dar. Parece haver um imperativo a guiar/vigiar os passos de Dôra – da mãe opressora ao Comandante. Essa negação de seu desejo de autonomia repisa a ambigüidade de Dôra na relação com a mãe, embora tenha partido e deixado para trás o destino que de algum modo a mãe traçara para ela, não consegue se diferenciar totalmente dela, reproduzindo um discurso alheio numa terra de escassez de palavras, onde as mulheres não têm voz. A circularidade do romance – que se inicia e termina em Soledade – é significativa. De qualquer modo, dentro de suas possibilidades Dôra pôde ampliar as distâncias entre ela e a mãe.

Ao longo do romance, dona Loura e Estrela assumem a função materna para Dôra, numa aprendizagem sentimental determinante para a personagem. No livro da Companhia, a vivência de relacionamentos carinhosos, de proteção, constituem-se importantes passos para a formação de Dôra, para a sua segurança, o que não a impede de abrir mão de sua liberdade e de sua independência pelo Comandante.

Essa voz sumida de Dôra na relação com o Comandante já se anuncia desde antes, indiciada no sonho de ser atriz, que ela cogita após representar uma feiticeira no colégio. A voz que não se impõe no embate em que vivem Dôra e a mãe vem representada pelo desejo de ter muitas vozes/papéis. O que pauta as ações de Dôra, no entanto, é a aderência social. Se antes não fora possível seguir a carreira, ela nem mesmo cogitara “correr atrás” de seu sonho, procurar uma vaga como atriz, quando surge a oportunidade ela recupera o antigo desejo e aquiesce em fazer parte da Companhia. Ao mesmo tempo, há uma necessária adaptação quando Dôra para atuar, vide sua primeira apresentação:

“Afinal chegou a estréia, minhas pernas tremelicavam e a fala não saía da garganta, mas Estrela foi um anjo, Seu Brandini me soprava a deixa pensando que eu não tinha

escutado o ponto, mas eu nem precisava escutar ponto porque me lembrava de tudo muito bem, a voz é que não saía.”⁵⁴

Embora emprestando sua voz a outras falas, é difícil para Dôra estar no palco, assumir a nova empreitada. A voz da repressão, da reprovação, a voz do mando de Senhora ainda a ronda, juntamente com a timidez que alimentara em anos de convívio em um relacionamento desigual, em que sua voz contava menos, era menos ouvida sob as ordens da mãe.

A impossibilidade de diálogo marca a relação mãe/filha e contamina a relação marido/mulher, seja ela com Laurindo ou o Comandante. Com o primeiro marido, Dôra vivera um afastamento que sua falta de experiência lhe indicara ser natural. Havia pouca dedicação de ambos ao casamento, como crianças que brincassem. Com o Comandante, há mais afinidade, amor, atração física, mas a palavra de Dôra ainda fica sumida. A sua oportunidade de mostrar a si, suas vontades, emudece até o retorno a Soledade, quando ela assume o lugar da mãe e passa a entremear suas falas ao discurso de Senhora.

Ação e marginalidade

A nomeação dos três livros em que o romance se subdivide – o Livro de Senhora, o Livro da Companhia e o Livro do Comandante – é reveladora do percurso que Dôra irá trilhar ao longo do romance. As fases de aprendizado da personagem vêm metaforizadas nos nomes que batizam os livros. No livro de Senhora, o aprendizado é penoso e contrário às expectativas idealizadas no contato mãe/filha. No livro da Companhia, a fase de transição de Dôra é acompanhada pelas experiências conjuntas da trupe teatral. No livro do Comandante, Dôra vivencia a experiência amorosa, encontra seu par no mundo e se fortalece para o retorno a Soledade que fecha o ciclo do romance.

Essa escrita oficial, que remete à importância que a mãe, o teatro e o Comandante terão na vida de Dôra, é invadida muitas vezes por uma escrita não-oficial, que utiliza os parênteses para se infiltrar. O que parece ser prioridade para a narradora é seguir o plano da memória, mas deixando de lado comentários mais pessoais, num falido esforço de distanciamento, isenção. Apesar de não haver uma seqüência cronológica no texto, Dôra

⁵⁴ *Dôra, Doralina*, p. 81.

hierarquiza os fatos e expõe de modo a interferir o mínimo possível nesse fio. Assim, se não descreve o dia do casamento, ou sua infância em detalhes, Dôra tenta pinçar momentos do cotidiano que revelem ao leitor a paisagem de Soledade, sua gente, sua rotina. Do mesmo modo, importam pouco as peças representadas, os detalhes da produção, mas uma visão panorâmica do trabalho teatral. E o Rio de Janeiro que ela conhece e relata é um misto do Rio dos turistas com uma vivência muito caseira, voltada para a lar e o casamento.

Narrando em primeira pessoa, Dôra experimenta grande parte do tempo uma segurança bastante grande dos fatos que se deram e do modo como se deram. Prioriza, antes de tudo, a sua perspectiva diante dos acontecimentos. Provas disso encontram-se na sua descrição dura de Senhora, sem dirigir-lhe elogios e na descrição generosa que faz do Comandante, diminuindo suas falhas. Assim, embora se pautem por uma pretensa isenção narrativa, numa linguagem enxuta e dando pouca margem a dúvidas, os próprios fatos narrados alertam o leitor para as entrelinhas de seu discurso, para o que ela esconde ou exagera.

A pista fundamental para o lugar que as entrelinhas ocupam no romance é dada pelo uso quase que excessivo dos parênteses como recurso de escrita. Em quase um terço das páginas de *Dôra, Doralina* há pelo menos uma nota entre parênteses, muitas vezes, mais de uma numa mesma página. O espaço da escrita oficial é, assim, surrupiado pelo espaço da escrita marginal, espaço emprestado para uma outra fala. O conteúdo dessas notas marginais é o mais variado possível. Elas servem tanto para dar uma espécie de recado ao leitor “(as coisas de metal em que ela [Senhora] pegava sempre, não mareavam nada sendo de prata, e não enferrujavam sendo de ferro)”⁵⁵; para chamar a atenção para algum ponto: a primeira vez que conheceu papel de presente, a vantagem das viúvas em não precisarem variar roupa, os preços caríssimos dos telegramas, como seu Brandini conseguira fardas para uma apresentação etc.; para algum comentário extra: Xavinha ter ganhado um rádio quando já não se interessava tanto pelos programas, dona Loura só receber em sua pensão cômicos casados, “direitos”; dar espaço a algumas indignações: o fato de a mãe se autodenominar uma “viúva sozinha”, mesmo com ela ao lado, a discordância em relação ao discurso materno “(Imagine eu dona-de-casa, na casa dela!)”⁵⁶, a mãe querer obrigá-la a

⁵⁵ *Dôra, Doralina*, p. 14.

⁵⁶ *Dôra, Doralina*, p. 47.

usar o véu de luto que ela mesma usara quando da morte do pai de Dôra. Alguns dos comentários são mais conformados, como quando explica que Senhora e Laurindo continuavam agindo como antes, depois de ela descobrir a traição, o que era natural, eles não suspeitavam que ela soubesse. Outras vezes os parênteses servem para abrigar histórias marginais, ou seja, as histórias de algumas personagens que não estão necessariamente vinculadas à trama central. É o caso da narrativa sobre João de Deus, cuja história explica a casa que será passada a Delmiro, da descrição de dona Pepa, da história de uma vedete que Dôra reencontra mais velha e gorda.

Desse amplo conjunto de parênteses, três deles podem ser selecionados para elucidar um pouco do jogo entre discurso oficial e o discurso que se desvenda no espaço marginal ocupado pelos parênteses no romance. O primeiro está localizado logo no começo. Comentando sobre uma santa que Senhora trouxera de Fortaleza, Dôra afirma que a mãe *trocara* a santa anterior por uma nova, mais “verdadeira”. O parêntese revela o pensamento da personagem: “(*trocado* não, *comprado*, por que não dizer a palavra certa?)”. O espaço de crítica à mãe vem diminuído, posto à parte, num misto de rancor e um certo receio da atitude da mãe caso a ouvisse ou lesse. A condução das lembranças não é suficiente para liberar Dôra do jugo materno. A voz de Senhora ainda tem comando sobre as lembranças, tanto que é necessário usar um espaço marginal para forjar uma crítica. Quem teria usado a palavra *trocado* no lugar de *comprado*? Talvez Senhora, talvez Dôra. De quem quer que seja o uso, no entanto, prevalece o vocabulário, a voz de comando da mãe. Senhora não compra, troca. Senhora faz prevalecer suas vontades com sutileza.

O segundo trata do pai de Dôra. Num longo parágrafo⁵⁷, ela declara o seu incômodo com o fato de a mãe permitir que as lembranças do pai aflorem apenas de modo casual, quase que por descuido. O espaço reservado ao pai é mínimo, Senhora não quer dividir a filha como não quer dividir a fazenda. Aos olhos de Dôra tal atitude refere-se mais ao desejo de possuir da mãe, ser dona de tudo, inclusive das memórias, do que a algum sentimento de carinho. O leitor é forçado a acompanhar esse pensamento.

Mais adiante no romance, Dôra volta a expressar a idéia de que Senhora ainda é preocupação para ela, ainda rege de alguma forma o seu modo de agir, reafirmando com isso a idéia de que o espaço para atitudes e/ou lembranças autônomas por parte da

⁵⁷ Parágrafo já citado à página 51 deste trabalho, no capítulo 2.

narradora ainda é, no romance, um espaço marginal. Quando Dôra é batizada por dona Loura Nely Sorel, o parêntese expressa que “(E eu pensando do que diria Senhora quando soubesse.)”⁵⁸ A alegria pelo novo batismo vem manchada pelo temor do julgamento materno. A palavra da condução narrativa não parece estar suficientemente liberta para que Dôra prossiga sem se preocupar com a mãe. Se a voz em Soledade é a voz de Senhora, esta é a voz que parece ecoar nas repreensões imaginárias que Dôra permite incluir no espaço da escrita. Sintomaticamente, tal passagem encontra-se no Livro da Companhia, justamente o espaço de vivência marginal de Dôra, espaço em que ela poderia desestruturar a voz do mando e estabelecer uma voz sua. A voz de Dôra se perde, testa pouco os limites disponíveis. Dôra está afônica.

Um espaço para Dôra

Uma metáfora bastante produtiva no livro é a dos enredos das personagens, que se revelam de modo ambíguo, contendo uma história oficial e aquela que a personagem quer dar a conhecer. Os discursos marginais que os parênteses descortinam, assim como as metáforas dos enredos dúbios das personagens – parece sempre haver uma história oficiosa a competir com a história oficial de cada um – revelam a falta de inserção social dessas personagens, a aderência a que são forçadas. Embora não sejam propriamente marginais, pois circulam socialmente e encontram momentos de aceitação na malha social, não chegam a ser incluídas, permanecendo numa espécie de limbo, podendo se desligar a qualquer falta, a qualquer re-organização social. O mágico Odair quer ser visto como o injustiçado que teve seus bens penhorados. Na verdade, fugiu com uma garota menor de idade e, sendo ele casado, o escândalo foi enorme. Dona Pepa é a caricata ridícula que gosta de lembrar seus tempos de moça atraente, em que freqüentava *garçonnières* de moços ricos. O delegado das Aroeiras finge gostar de canários-da-terra e de seu canto, mas quer na verdade vendê-los por dinheiro. E desse modo se arquitetam as histórias de Ladislau, Jota, o Ponto. O próprio Comandante apresenta uma versão mais de seu agrado de si próprio. Segundo ela, há algo de aventureiro nas andanças que ele realizou, semelhantes às do próprio pai, ora aqui outra ali, de lavrador a Comandante no Velho Chico. O que

⁵⁸ *Dôra, Doralina*, p. 88.

poderia soar como demérito, visto que não assentava praça em lugar algum, soa como uma vida marcada pela experiência, pelo conhecimento acumulado nos espaços percorridos.

Em escala mais modesta, Dôra também irá constituir em grande parte a sua experiência a partir das andanças que realiza. E as histórias de Dôra não são duas, mas três. A primeira é a que ela revela ao leitor, na sua escritura em primeira pessoa. A segunda é a que se impõe pelas entrelinhas, como se o espaço oficial não fosse suficiente para abrigar a fala da personagem. A terceira é a história que Dôra imagina que Senhora poderia fazer dela, se tivesse conhecimento de tudo que se passava com ela, ou seja, a história que Senhora leria nas entrelinhas de sua narrativa. Quando surge um boato sobre Dôra, de que ela era uma herdeira rica do interior, rompida com a família, que entrara para o teatro, ela se desespera. E se a notícia chegasse até a mãe? O boato se baseia em grande parte na realidade, mas Dôra faz questão de repisar as diferenças: “E eu não era senhorita, era viúva e maior, nem era do Crato nem de Sobral, nem minha família era tão estirpe assim, por mais que Senhora alegasse as suas grandezas.”⁵⁹

É certo que o boato exagera os fatos, mas há um fundo consistente de verdade aí: sua família é do interior, fazendeira, a mãe não aprovaria seu trabalho como atriz, ela tinha diferenças com a mãe, sua única família agora que o pai morrera. Mas o repúdio de Dôra ao boato, acompanhado de seu temor de que os ruídos chegassem até Senhora revela o espaço possível para a construção de sua história no romance – limitado.

Ao término do romance, Dôra volta ao começo, a Soledade, mas diferente. Houve uma espécie de apagamento da mãe e do passado que ela representa, mas as relações de autoridade permanecem, os mistérios também, assim como a estrutura social de mando que agora Dôra assume. A correlação que parecia existir entre o espaço masculino de circulação social – o do Comandante e o de Senhora – e o espaço feminino de atividade doméstica – o de Dôra, desaparece com a morte de Senhora e do Comandante e Dôra pode, então, retomar para si a voz que *senhoria* sua vida e a fazenda⁶⁰. Há algo de aderência nessa postura que escolhe, de algum modo, um não-estar e um não-saber⁶¹, que se deixa conduzir pelo outro para evitar o choque, mas que não fica à margem da sociedade, pelo contrário, encontra

⁵⁹ *Dôra, Doralina*, p. 92.

⁶⁰ Sobre essa correlação conferir o texto de Eduardo de Assis Duarte, “Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso”, in: *Refazendo nós*, op. cit., p. 442.

⁶¹ Sobre tais pontos, conferir Nádya Battella Gotlib, op. cit., p. 24.

muitas vezes maior facilidade para se incluir socialmente, mas não de modo a fazer parte do tecido social, apenas *aderindo* a ele. O destino de Dôra é representativo dessa aderência feminina. Sua volta ao começo revela uma continuidade, um moto contínuo incapaz de ser brecado pela força da vontade. Dôra escolhe apenas em parte os rumos de sua vida, mas adequa-se de acordo com a necessidade, seja ela fazer parte da Companhia de burletas de Brandini, seja ela viver no Rio com o Comandante ou assumir o controle da fazenda Soledade, fazendo com que, em muitos momentos, essas aderências apareçam como escolhas suas.

O destino de Dôra é falido. No entanto, o trecho do romance é fundamental para revelar uma outra vida de Dôra, que não aquela que se anuncia pessimistamente ao fim da narrativa. O livro da Companhia se torna fundamental nesse sentido. Se frouxo na estrutura geral do romance, ele é significativo aqui, onde se desenha como a experiência mais interessante de Dôra no sentido de construir uma história sua. Ao vestir as máscaras das personagens que interpreta, ao vivenciar ao limite a posse do próprio corpo e o assédio masculino, Dôra se educa sentimentalmente e se ela se subjugava ao desejo do Comandante essa é uma escolha sua, em certa medida mais consciente da que ela fizera no casamento com Laurindo.

Em *Dôra, Doralina*, há e não há um livro para Dôra. Todos os livros a acompanham no traçado de sua história, mas em todos a voz de Dôra fraqueja diante da voz empostada de um outro. É de modo negativo que ela se apresenta logo na abertura do romance: não teve filhos, o que lhe dói⁶². A raiva passa, o ódio também, permanece a inveja. A vida toda é um doer. O pai lhe morreu. Sua voz não se expressa. Esse sentimento melancólico vem em parte do que não criou, em parte do olhar que reavalia a vida vivida, significa o todo, lamenta as perdas. As relações entre mulher, mundo subterrâneo, ventre, novamente se impõem como uma imagem forte. A mulher biologicamente foi talhada para a criação e se frustra nesse plano que não vinga.

Esse olhar que Dôra lança para o passado e o compreende em sua inteireza é um olhar histórico típico do romance, a se construir sob os olhos do leitor, evidenciando aí uma forte relação entre forma e conteúdo. A marca da vivência de Dôra é a da modernidade, a

⁶² Numa interessante inversão da assertiva machadiana, Dôra lamenta não ter tido filhos, lamenta a solidão da velhice.

do acúmulo da experiência moderna. A marca da experiência fragmentária, que a fala inicial do romance apresenta, a falência da ordenação cartesiana da memória e mesmo da reconstituição “verdadeira” de seu passado se constituem como uma experiência fundante para Dôra, justamente por seu aspecto caótico e fragmentário. O espaço representa no romance um outro nível de secura, de esterilidade, não só a partir do que Dôra viveu, mas do modo como reconstrói sua experiência. Nesse sentido, há uma forte relação entre forma e conteúdo no romance. A partir da fragmentação em livros, com ritmos e organizações próprias, e estrutura final que chega até o leitor, com uma unidade questionada pelos parênteses insistentes, apresenta-se na forma de romance moderno. A divisão em três livros decompõe a vida em capítulos, numa compreensão do fluxo a partir de um olhar de fora, que é o que Dôra assume quando regressa a Soledade. Nesse ponto, é impositivo relacionar espaço-tempo no romance. A circularidade expressa no romance pelo retorno de Dôra a Soledade revela um dado importante – a necessidade anterior de rompimento. Dôra teve que se afastar de seu espaço de criação para percebê-lo em sua importância real. O rompimento da seqüência espaço-temporal que o romance institui, nas idas e vindas da memória da narradora excitam a sua percepção da contingência da vida, como se apenas através de fragmentos fosse possível dar acordo do conjunto vivido. Cabe aqui uma observação de Joseph Frank:

“Para se tornar cômico do tempo, começa a compreender o narrador, foi necessário primeiro remover a si mesmo de seu ambiente costumeiro – ou, o que acaba por dar no mesmo, do fluxo de tempo que age naquele ambiente – e, então, arremeter de volta ao fluxo após um lapso de anos.”⁶³

As observações do crítico dizem respeito a Proust, mas ajustam-se perfeitamente no ciclo vivido pela narradora de *Dôra, Doralina*. Dôra abandona Soledade, sente-se distante daquele espaço e daquele cotidiano repetitivo. Sente-se mesmo despossuída, sem a mãe, sob os olhares de uma dona, uma senhora. Só suas vivências posteriores serão capazes de lhe ampliar a visão a ponto de inteirar-se do espaço e do passado de maneira renovada, reconstruindo suas memórias.

Nesse sentido, Dôra repete e não repete o destino materno. Embora pareça inserida no espaço estrangeiro que o Rio de Janeiro representa para ela, morto o Comandante, os

⁶³ Joseph Frank, “A forma espacial na literatura moderna”. São Paulo, Revista USP, agosto de 2003, p. 235.

vínculos que possibilitavam-na aderir momentaneamente àquele espaço se refazem e é à fazenda que ela retorna. Retorna, assume as funções que desde sempre estavam destinadas a ela. Incapaz de conviver de maneira mais paritária com o Comandante, Dôra não construiu uma voz sua nem elaborou um discurso próprio, pisa com os pés da mãe, sua referência. A fala de Dôra vem entremeada quase que timidamente no discurso de Senhora e nesse sentido é quase uma mudez. Mas Dôra desmente essa aparente igualdade de destinos ao experimentar o afastamento espaço-temporal do ambiente em que se criou. Suas experiências, justamente por seu caráter fragmentário, são fundamentais para forjar uma mulher que avançou rumo a transformações, vivenciou o sentimento da modernidade e da falência de algumas certezas. Além disso, Senhora foi mãe, Dôra rompeu, ainda que não a partir de seu desejo, com a expectativa de reprodução de destinos que a fazenda anuncia, na imagem significativa das cunhãs velhas gerando as novas cunhãs a serviço das senhoras. A experiência de vida de Senhora expressa uma inteireza que a vida de Dôra não permite localizar: Senhora não tem enredo, Dôra tem: volta ao ponto, mas não é a mesma volta. A casa que recebe Dôra é um misto da casa antiga, de seu “primeiro berço” com uma casa futura, onde as vivências exteriores falam de um interior, de uma construção de intimidade. Num processo de refundação identitária, Dôra vivencia o que lhe é possível a partir do olhar oblíquo que os “forçados” a aderir a uma ordem social que não entendem como sua são capazes de lançar: relativizar sua herança sócio-cultural. Afastando-se no tempo e no espaço é que ela se pode ver melhor e revelar uma outra identidade feminina, que convive dialeticamente com os movimentos de aproximação e afastamento em relação à figura materna. Dôra, assim, é capaz de conduzir o olhar do leitor ao vislumbre de seu “quase-lugar” social, “aderida”, mas não integrada socialmente. Nesse sentido, a experiência mais sofrida para Dôra é a mais libertadora. Dôra se ressentia por não ter tido filhos, colocando-se, desse modo, numa relação de inferioridade em relação à mãe. Mas essa não-maternidade pode assumir, nesse contexto, o sentido de rompimento do ciclo mulher-casamento-esposa-mãe para instaurar a dúvida, o quase, o sentimento de perda. Dôra circula pelas margens, num processo de aderência fortuita à complexa estrutura para a qual não foi preparada, emocional e intelectualmente, ao invés de simplesmente tomar parte efetiva na sociedade com uma contribuição mínima de esposa e reprodutora, o que, numa perspectiva enviesada, pode significar bem mais que uma derrota ou uma falência do

“destino de mulher”. Pode significar uma mudez que se insurge contra a voz dominante e se deixa desvendar pelas brechas do discurso.

Capítulo 6 – O masculino aprisionado

“Eu gostaria de acreditar no ser humano, mas não acredito”.

(Rachel de Queiroz, *Cadernos de literatura brasileira*, p. 37).

O masculino em negativo

O único protagonista homem de Rachel de Queiroz é o prisioneiro João Miguel. Significativamente, no romance singular em que o masculino ganha realce e aparece em primeiro plano, há um cerceamento da liberdade masculina. Se o horizonte das protagonistas de Rachel muitas vezes é restrito, tendo em vista sua situação social peculiar, o horizonte de João Miguel é podado quando de sua prisão. Encarcerado, o masculino vislumbra o mundo “lá de fora” através das grades, quase que como as mulheres que vislumbram os espaços amplos a partir de suas janelas e alpendres, para depois alçar vôos mais ousados, experimentar, circular. João Miguel, ao fim do romance, também avança para a liberdade.

O tema da prisão vai aparecer, na obra de Rachel de Queiroz, aliado a algo do sentimento de estranhamento e absurdo que é possível acompanhar nos romances de Franz Kafka, em que o absurdo adentra o cotidiano dito normal e estabelece uma estranha normalidade e apatia, que se vislumbra no recinto prisional de *João Miguel*. Trata-se mesmo de um lugar fora do espaço social, mas que conta com uma organização similar ao “espaço de fora”, e tão próxima que conduz o leitor a uma quebra de expectativa. Tal como aponta a epígrafe do capítulo, Rachel não parece acreditar no ser humano nesse romance em que um homem mata outro, aparentemente sem razão alguma, a não ser o entorpecimento causado pela cachaça. Mas a questão é que Rachel não acredita também no poder regenerador que o recolhimento à prisão poderia trazer. Os seres que entram são os mesmos que saem, pouco transformados, mais revoltados talvez. A prisão é uma pausa que impede o andamento da vida, tira do homem e da mulher sua dignidade, mas nada oferece em troca.

Há algo de aleatório também nos motivos para matar, que parecem ser sempre os mesmos, como se cada crime ao mesmo tempo em que possuísse algo de característico, tivesse igualmente um tanto de rotina, de repetição. Os crimes são novos e velhos, assim como os habitantes da cadeia. Mata-se no romance pelo entorpecimento da cachaça, por questões de terra e questões de amor, afora uma rara discussão política. A atribuição da culpa pelos crimes à cachaça é recorrente e chega a ser mesmo a tese de defesa do advogado de João Miguel: privação de sentidos pela embriaguez. Dentro da prisão, a

vontade de beber se manifesta mais de uma vez, embora não seja fácil conseguir um trago. Quando isso ocorre, a natureza de João se transforma completamente. É aí que ele expressa sua vontade de se vingar de Santa, de matar alguém. A bebida expulsa da mente pensamentos indesejáveis; embriagado, é possível não pensar em nada e agir por impulso. A bebida traz também uma falsa sensação de valentia, de coragem, que a ressaca substitui pela vergonha. João chega mesmo, entorpecido, a se declarar para Angélica; “Então não sabe que pela senhora eu mato e morro?”¹ A bebida entorpece a consciência e destrava a língua.

Os nomes referidos à tradição religiosa também contribuem, a seu modo, para a atmosfera de estranhamento que se apresenta no romance. Na prisão há um José Milagreiro, assassino que esculpe vidas recuperadas, milagres alcançados; há uma ‘Santa’ que vai “decair” ao longo do romance; há uma Angélica vestida de branco, dedicada ao pai, figura quase que etérea. A referência ao sagrado que tais nomes provocam choca-se de frente com o lado mais humano e mesmo mundano das personagens. O milagreiro se aproxima do religioso, mas não demonstra nenhuma culpa por seu crime. Santa, que no início faz jus ao nome, dedicada ao homem preso, vai traí-lo, deixar de vê-lo, culpar-se. Angélica é quem permanecerá intocável no romance: jovem religiosa, amiga de João Miguel, dedicando-se à tarefa de convencê-lo a se aproximar mais de Deus e abandonar a cachaça. De qualquer modo, essas personagens referidas ao universo cristão demonstram, ao longo do romance, seu lado demasiadamente humano, aproximando-as da vivência mais cotidiana, desmistificando, em certa medida, o sagrado mas atribuindo algo da mística religiosa ao universo prisional.

A atmosfera de estranhamento se intensifica na medida em que os prisioneiros não se reconhecem como criminosos e não obtêm informações, muitos deles, sobre o andamento de seus processos. Homens e mulheres habitam a mesma cadeia, como grupo forçado a criar uma sociedade paralela à oficial, dividindo mágoas e ansiedades. Tentando atribuir algum sentido à sua permanência no cárcere, já que não se vê como um criminoso e não sente sequer remorso, João empreende uma tentativa de ritualização, de marca de sua passagem pela prisão, com a inscrição de seu nome na parede, já de saída. Mas aquela inscrição não sinaliza uma transformação, apenas uma mudança de status – de homem

¹ Rachel de Queiroz, *João Miguel*, 7ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 100.

comum a ex-penitenciário, de encarcerado a liberto. O sentimento de que cumprira um destino é reforçado pela resignação, que segundo a narrativa “todo caboclo tinha (...) essa crença na fatalidade que tanto ordena o bem como o mal. Estava ali porque era destino... se cumpriu...”². Cada um espera a sua sina, que pode ser boa ou má, quase não há esperança na construção de um destino, de escolha de um caminho. Mesmo assim, o valor da liberdade é repisado a todo o momento. Ninguém gosta de ou quer ficar ali.

Há mesmo todo um rito que João vive durante os dois anos em que permanece preso. Primeiro, ele renega sua culpa e não vê sentido algum em permanecer na cadeia; depois, ele deseja que, já que deverá continuar ali, ele pudesse matar alguém, vingar-se de Santa, livrar-se da humilhação de perdê-la para alguém próximo, aprisionado que está, deseja tornar-se *realmente* um criminoso, no seu entender; por fim, conforma-se com a vida na prisão, desejando o julgamento e a declaração de inocente, o que ocorre em seguida. De algum modo, há uma trajetória assinalada no romance, mas o foco central parece ser o de indicar a escassa serventia da prisão, ainda mais diante de seu funcionamento aleatório e, vale dizer, pouco justo. A verdade é que é pequena a diferença entre o João que entra e o que sai. Seu remorso é acanhado e difuso. Por vezes, lembra-se do homem morto e deseja começar de novo, mais para não ser preso que por se arrepender de tirar a vida do outro. Sente mais vergonha que remorso ao saber por Santa que o homem que ferira a faca morrera e deseja sentir-se diferente, para poder sofrer pelo crime que cometeu. Para João, “Ele matara... mas não era criminoso...”³. Não há arrependimento efetivo e a prisão não parece ser o ambiente propício para despertá-lo para a gravidade de seu ato.

Outro ponto a contribuir para o sentimento de estranhamento do leitor é o fato de a cadeia ter regras de funcionamento que escapam à sua imagem atual. Lá, há poucos presos, homens e mulheres misturados: Filó, Maria Elói, José Milagreiro, um ladrão, um velho que tem licença para sair e trabalhar em seu roçado, um louco que passa uma noite apenas na cadeia, o coronel Nonato e João Miguel. Há um cotidiano estabelecido ali: os presos pagam a Filó, que é quem faz a comida, os mais antigos têm liberdade para circular pela delegacia e mesmo para sair dela, os presos encontram um modo de vida, como o milagreiro, que

² *João Miguel*, p. 39.

³ *Idem*, p. 24.

esculpe milagres de madeira e João, que faz chapéus de palha. Maria Elói, que permanece na cadeia acompanhada de seus dois filhos, vive de esmolas.

A questão da comida é significativa. Retirados da convivência pública, os presos que aguardam julgamento não contam com o resguardo do Estado, como esclarece o carcereiro: “O (...) preso só recebe diária depois que for a júri. Enquanto não for condenado, a diária quem dá é a família.”⁴ Renegados muitas vezes, ou não podendo sustentar suas famílias, de dentro da prisão, os encarcerados tornam-se responsáveis também por sua sobrevivência, sem poder contar ao menos com um respaldo para seu trabalho, para alguma espécie de aprendizado, o que conduz Maria Elói a uma situação surreal – criar os dois filhos sob o teto da cadeia, enquanto o pai das crianças está liberto e, aparentemente, sem nenhuma preocupação com os filhos.

Por outro lado, a cadeia é também o espaço das trocas, do apoio mútuo. No dizer de Alfredo Bosi, ao comentar as *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos:

“Violência ou solidariedade podem irromper de modo aleatório, a qualquer momento, no anonimato do cárcere. O que oprime o sujeito, aqui tornado objeto, é não saber de quem virão, nem como, nem porquê. (...)”⁵

É assim que Graciliano sente a vivência no cárcere. Inicialmente, ainda com visão maniqueísta, parece mais fácil se localizar no espaço – é possível saber o que esperar de quem. Com o passar do tempo, no entanto, tudo vai se revelando mais complexo, dual. Por vezes um gesto de solidariedade advém de um militar. Por outras, aquele a quem se admirava não tem a fibra que se esperava. Não há regras, ou há regras cambiantes, quando se está numa vivência limite, forçosamente convivendo com outros que também não conhecem seu destino ou muitas vezes as razões por que se encontram presos.

Aos poucos, João Miguel vai entendendo de onde vêm os favores, com quem pode contar, o que deve evitar, mas mesmo assim a prisão segue sendo o espaço da aleatoriedade. Os períodos para julgamento são difusos, as razões para um ou outro ser condenado ou absolvido quase que pura sorte ou azar, não há justiça em que se fiar. E se há a diferença fundamental de que o livro de Graciliano trata de memórias e o de Rachel de

⁴ João Miguel, op. cit., p. 12.

⁵ Alfredo Bosi, “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*”, in: *Literatura e resistência*, op. cit., p. 231.

ficção, vale lembrar que tanto há algo de ficcionalização nas memórias de Graciliano Ramos quanto há verdades inegáveis na descrição seca e aguda da ficção de Rachel de Queiroz.

O espaço da prisão é relacionado, no romance, a um espaço de bicho, não de gente. Há morcegos habitando a cela que será de João, ele se sente um “bicho encurralado” ao seguir para o claustro e a própria cadeia é comparada a um “bicho morto”. Para João, depois de matar, ele se tornara um bicho feroz, era assim que o viam, embora ele não sentisse a mesma mudança:

“Era como um bicho feroz que se trazia trancado, para não fazer mal a ninguém.

Aquela gente que via dantes nele um amigo, um companheiro, enxergava-o agora como a um ente monstruoso que, depois de uma vida inteira, de repente, como um feiticeiro que vira cobra, aparece na sua forma nova de perversidade e malefício.

E apesar de tudo, ele ainda era bem ele. Nada em si perdera o traço antigo. Nem na alma nem no corpo. (...)

O homem de depois do crime era o mesmo homem de antes do crime. E contudo, era o antigo homem que sofria agora a pena feita para o “outro”!...”⁶

Como separar o homem de antes do assassino de agora? Como um lapso de tempo e de atitude pode marcar alguém para sempre? Há nessas questões o temor ancestral de ver sua vida roubada de si diante de um ato impulsivo. Incapacitado pela bebida de gerir suas atitudes, João Miguel cai na armadilha do instinto, que coloca homens e bichos quase que no mesmo patamar. Há uma espécie de reconhecimento trágico na constatação da diferença, do “transe” que transforma num instante o enredo de cada um. Mas diferentemente dos gregos, no romance brasileiro o herói já não é capaz de se reconhecer e se implicar no crime. O objetivo da reflexão parece ser o de enlargar o círculo da responsabilidade para poder se eximir dela. O homem moderno questiona a punição que recai sobre si. O reconhecimento vem fragmentado, marca da modernidade, no trecho que Tristão de Athayde considerou “a afirmação definitiva de uma autêntica romancista”⁷:

“Deitado, João Miguel olhava fixamente a sua mão, que se estirava sobre o pano da rede, abandonada num gesto negligente.

Os dedos escuros, de falanges curtas e unhas achatadas, pareciam-lhe ter, cada um, uma fisionomia, uma cara.

⁶ *João Miguel*, p. 23.

⁷ Tristão de Athayde, “Rachel”, op. cit., pp. 110-4.

O polegar, dobrado, mal se via; o indicador se retorcia um pouco para dentro, como um corcunda ou como um cambaio; curto e grosso, rijo, na sua imobilidade de chefe, o médio se espetava. Uma argola de prata se enrolava no anular; e o dedo mínimo, pequeno, inábil, quase sem unha, tinha um ar de quem não era ninguém – menino entre gente grande.

Fugindo a um começo de dormência, João Miguel fechou a mão.

E ao realizar o gesto lembrou-se do outro – o gesto inicial do crime. a mão fechada em torno do cabo de chifre da faca. Teve um estremecimento . Abriu novamente a mão, olhou-a com novos olhos, procurando-lhe a fisionomia especial de criminosa.

Mas, calma, inofensiva, pesada, a mão permanecia no seu jeito pacífico de repouso e de paz.”⁸

A mão calejada parece ter uma cara, uma personalidade, parece estranha agora. Mão de menino crescido, parte desligada do corpo de homem. O gesto de matar – fechar o punho e desferir com força o golpe – parece ter sido praticado pela mão, apenas, não pelo homem, sob seu comando. Depois do gesto, ela já não guarda a fisionomia de uma criminosa, assim como João Miguel não consegue se ver como um assassino, sente que se pune o inocente, que o “outro”, o que cometeu o crime, já não está mais ali. Reconhecer a mão como criminosa, ainda que momentaneamente, é trair o homem inocente que ele se imagina. E o lapso deve ser superado, esquecido – a mão deve voltar a ser a mesma de antes, tanto é que ele passa a se dedicar ao artesanato, ocupando as mãos com um trabalho criativo, afastando delas e de si mesmo a pecha do assassinato. De algum modo, a imagem da mão assassina é a metonímia do deslocamento social de João Miguel. Sua mão se descola do corpo como ele se descola da malha social, sem lugar. Esse estranhamento é também metáfora de todos os outros: sob a aparente normalidade da cadeia, encontram-se seres autômatos que apenas com sua passividade e resignação atribuem algum sentido àquele espaço.

Desse modo, o reconhecimento que se dá verdadeiramente no romance é aquele que aponta para o sem-lugar de João Miguel na sociedade, no mundo do capital, das relações econômicas. Apesar do espaço comum da prisão, as relações de classe estão marcadas no romance, através do gozo ou não de regalias a partir do dinheiro que se tem. O coronel Nonato, ao que tudo indica, só foi preso por ser um desafeto político do delegado, se não, por certo não estaria preso ali, junto à ralé. Ao discutir a sina do coronel, mais uma vez é possível perceber a tentativa, no escopo do romance de Rachel de Queiroz, de apagamento

⁸ *João Miguel*, pp. 22-3.

momentâneo das diferenças sociais e econômicas, que acaba sutilmente revelando essas mesmas diferenças de classe. Se em *O quinze* a tragédia da seca parecia igualar as personagens e em *As três Marias* as diferenças entre as garotas do Colégio revelavam, ao longo do romance, os lugares sociais diferenciados para os que têm e os que não têm dinheiro, terra, tradição, é em *João Miguel*, porém, que vai ocorrer o maior esforço narrativo de Rachel no sentido de se desvencilhar do sentimento de patriciado que a levou, muitas vezes, a tentar elidir as distinções sociais entre suas personagens. A consciência de João, no início tão fluida a ponto de comparar sua sina à do coronel Nonato, e acreditá-la menos dolorosa, perfaz-se de maneira dura, a ponto de ele se reconhecer, ao final do romance, um ser sem destino, que pressente “a fome, a miséria, todos os males futuros”, quase desiludido com suas possibilidades fora da prisão.

No capítulo 13, João e Filó discutem e o preso afirma que de nada adianta ser rico, já que o destino dele e do coronel foi a cadeia, mais vale nunca ter tido nada. Filó, no entanto, retorna prontamente:

“- Ora, seu João, vá ver se ele vem pra cá e cai na mesma desgraça que um de nós... E, se vier, há de ser mesmo porque não teve outro jeito, e sempre é de ser num quarto melhor, asseado, com sua boa rede e sua boa comida... Rico é sempre rico...”⁹

Na fala da mulher, a verdade social: pobres e ricos não recebem o mesmo tratamento, seja em liberdade, seja no cárcere. A própria justiça analisa de modos distintos ricos e pobres, tendendo a ser mais benevolente com os que possuem bens, estudo, uma tradição familiar. Mais adiante no romance, já no capítulo 19, João parece ter adquirido alguma consciência de classe, percebe melhor as diferenças e chega a afirmar a Angélica, filha do coronel:

“- Na minha mente, este mundo é de quem pode... Nele só padece quem não tem o poder de ser grande... Isso de castigo era muito bom se fosse para todos. Mas os grandes, que pagam os bestas que nem nós pra matar quem eles querem, cadê que vêem uma amostra, ao menos, de cadeia?”¹⁰

A vivência dolorosa de dois anos de cárcere se encarrega de retirar de João a inocência com a qual usava enxergar a realidade. A tomada de consciência só faz reforçar o sentimento de orfandade que acompanha a personagem. Criado em comboio de cachaça,

⁹ *João Miguel*, p. 61.

¹⁰ *Idem*, p. 94.

órfão de pais, novamente solitário na cadeia com o abandono de Santa, é com um órfão que João se compara depois de absolvido. Só podia “contar (...) com o seu destino errante – pior ainda, agora que já sofrera tanto, do que quando a mãe o pôs no mundo, nuzinho e aos gritos...”¹¹. A liberdade, em seu caso, é um passo no abismo, e ele o pressente.

A prisão foi vivida como uma morte e uma ressurreição, como um parêntese em sua vida que, ao sair, ele fecha:

“E aquele nome, lançado assim na cal amarelada da parede, era uma espécie de mensagem que ele deixava para o sucessor ignorado, um grito de solidariedade que estendia, para esse futuro irmão desconhecido, o abraço fraterno do seu tormento passado.”¹²

Se a absolvição propicia a João Miguel um novo nascimento, é também a vivência de uma nova orfandade, talvez pior. Agora, ele já é homem adulto, marcado pela estada na cadeia, e não mais a criança que pode contar com o apoio de um ou outro adulto mais bondoso. Sua sina é incerta, mas ele deixa como uma espécie de herança para o próximo prisioneiro, que ele sente próximo, quase como um amigo desconhecido: a inscrição de seu nome, como uma lista que reúne os que passaram pela cela sob a mesma desgraça. Em seu gesto, a superação de seu rito pessoal e o desejo de solidarizar-se com o próximo, com aquele que divide com ele as mesmas angústias. Pierre Clastres, ao comentar a tortura nas sociedades primitivas, alude à semelhança que o livro de Kafka, *A colônia penal*, partilha com episódios observados em presídios, sendo que estes excedem em muito a ficção: os prisioneiros muitas vezes tatuam no próprio corpo os seus crimes, suas penas, sua conversão ou, numa direção contrária, o protesto por sua condenação¹³. João Miguel não tem condição de refletir a fundo sobre seu crime, seu lugar social. A vida, para ele, é necessidade de luta, por vezes mais, por vezes menos injusta. De qualquer modo, o desejo de marcar pela escrita a sua permanência na prisão indica em alguma medida a vontade de escrever trechos de seu destino, superando-o, transformando-o em passado, história, e a vontade de iniciar uma outra, nova história. Se o reconhecimento trágico do destino da personagem título não se perfaz em *João Miguel*, e mesmo seu sentimento de classe é cambiante, nem mesmo o rito prisional parece ter sido vivido por inteiro. João Miguel

¹¹ *João Miguel*, p. 113.

¹² *Idem*, p. 114.

¹³ Pierre Clastres, “Da tortura nas sociedades primitivas”, in: *A sociedade contra o Estado*. 4ª edição, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

permanece como que flutuando pelas margens sociais, aderindo aqui ou ali a uma sociedade que não o incorpora, que não o significa, para quem ele é sempre sujeito plural – jamais único. Reconhecer-se, nesse sentido, seria um processo por demais doloroso, seria dar-se conta da precariedade que o cerca como ser humano e ser social e negar sua possibilidade de futuro. O que a Rachel de 1932 parece tentada a fazer, mas recua e cede à esperança, alimentando João Miguel com as incertezas da liberdade.

O feminino revelado

Se por um lado o masculino conduz o romance de Rachel de Queiroz, nas personagens homens, no foco na prisão, mais intenso sobre os prisioneiros homens, se o próprio tema foi cunhado “de homem” na época da publicação de *João Miguel*, o romance revela muito sobre o feminino. Numa espécie de negativo fotográfico, o masculino em evidência lembra o leitor de que há um contraponto – o feminino – que complementa a imagem que se vê. Em princípio, um romance centrado no masculino é quase que óbvio, esperado, já que, segundo Pierre Bordieu, “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção”¹⁴. O tema é a prisão, normalmente associada ao masculino; os crimes são de morte, violência também referida normalmente ao masculino. Nenhuma surpresa aí. Lingüisticamente, inclusive, o gênero masculino se apresenta como uma espécie de gênero neutro, não marcado, em oposição ao feminino, explicitamente marcado¹⁵. No romance em questão, o único em que Rachel deixa de lado as mulheres para se centrar nos homens, impera uma aparente neutralidade, compensada, no entanto, pela ausência feminina.

As personagens femininas são postas de lado, ocupando frestas ocasionais no romance, mas em momentos significativos. Santa, Angélica, Filó e Maria Elói são fundamentais para o entendimento da crítica ferina que Rachel dirige ao sistema prisional. Descrente que o mesmo tenha qualquer caráter corretivo, a autora vai colocar na boca dos homens e, por vezes, das mulheres, a falência desse tipo de instituição. Mais expressivo que

¹⁴ Pierre Bordieu, *A dominação masculina*, op. cit., p. 18.

¹⁵ Pierre Bordieu, idem, nota de rodapé p. 18.

isso, no entanto, são as metáforas que a autora cria através das personagens femininas do romance. Seu quase apagamento revela muito sobre o feminino.

A primeira revelação diz respeito às naturezas distintas – de homem e de mulher. João Miguel, logo no início do romance, compara-se a uma velha bêbada que fora recolhida ao cárcere. Enquanto ela estava ali, apenas a cantar e gritar impropérios, ele matara sob o efeito da cachaça: “Aí, bem diz o outro, que uma natureza é a do homem e outra muito diferente é a da mulher!”¹⁶. Está ali o senso comum das diferenças entre os gêneros: a mulher teria uma natureza mais dócil, menos agressiva. A descoberta dos crimes de Maria Elói e de Filó vem, no entanto, relativizar esse estereótipo. Filó matou um homem e Elói tentou matar uma mulher, a nova mulher do ex-marido. A questão é que a descrição dos crimes “de mulher” conduz a um novo estereótipo, o de que as mulheres só cometem crimes passionais. Os homens, em sua maioria, também, mas eles teriam uma gama maior de motivos: brigas de bar, terras, desavenças políticas. Mulheres matam por amor.

Se a natureza mais mansa da mulher a impediria de cometer crimes mais graves, seria também de sua natureza a falsidade: “Falsa! Tão falsa quanto as piores. Daí, toda mulher é tão falsa que outra qualquer quer chegasse era de ser falsa também.”¹⁷ Diante da certeza da traição de Santa, que João protelara enxergar, a queixa vem no coletivo: não se pode confiar nas mulheres, é de sua natureza ludibriar. A atribuição de uma marca de caráter a um gênero específico traz todos os riscos da estereotipia e desvenda um certo mecanismo de compensação. Se as mulheres são menos agressivas, compensam sua fragilidade com a sedução e o engano. Como o Adão e a Eva bíblicos, o homem agride, comanda, mas é a mulher, aparentemente dócil, quem se deixa enganar e seduz, enreda. É por esse ângulo que Santa é encarada no romance. Para a figura feminina concorrem as divergências de gênero e as metáforas sociais.

No dizer de Zé Milagreiro, a desgraça é sempre maior para as mulheres. Para ele, o pior que as mulheres fazem ao homem é “alguma má-criação ou, vá lá que seja, uma falsidade”. O consolo viria rápido, pois é só ter dinheiro no bolso que se arruma muita mulher para o alívio, ou seja, há sempre uma mulher que está à disposição, necessitada economicamente. O destino de ser mulher é mais precário:

¹⁶ *João Miguel*, p. 14.

¹⁷ *Idem*, p. 55.

“Agora, a pobre de uma mulher, pra cada lado que se vire, só encontra desgraça... Se casa, vem logo a família e as necessidades. (...) Se se desmatreia, vai pra ponta de rua, fica logo mais rasa do que qualquer cachorro sem dono. E morre por aí de quanta doença ruim, se não dá com os ossos na cadeia feito a Filó... Agora, se fica moça porque não achou casamento – você sabe que o homem casa quando quer, mas a mulher só quando Deus é servido... – se não acha casamento e tem medo de se perder, é como essa moça do Coronel Nonato, tão sequinha, coitada, se acabando de rezar, sem ter tido nunca um gosto na vida...”¹⁸

As alternativas sociais para as mulheres estão bastante demarcadas na fala do Milagreiro. O casamento seria a alternativa de maior prestígio social, mas traz a parcela de doação que a mulher terá que fazer a partir daí para sua família, que passa a ser prioridade. Se “cai na vida”, o que a espera é a doença ou a tragédia pessoal. E se o casamento não chega a ser uma bênção, as jovens que não se casam aparecem mais fragilizadas, já que não se entregam aos prazeres sexuais e devem se esforçar por manter sua aparência “casta”. Há um precioso retrato de época nessa fala. O casamento já é reconhecido como pouco compensador para a mulher, longe de lhe trazer satisfação total, porém, é ainda visto como quase única alternativa para a vida das mulheres, para inseri-las socialmente e trazer às suas vidas algum encanto. A atividade sexual está dividida fortemente entre o sexo aceito socialmente – o que se realiza dentro do casamento – e o sexo condenado socialmente, associado ao meretrício ou à perdição – o que se realiza fora do casamento. Uma jovem solteira é uma “coitada, se acabando de rezar”. O trabalho, que poderia trazer compensação para as mulheres, financeira e pessoal, nem mesmo é citado no trecho. A vida das mulheres está associada ao lar, à família, não prevê uma mirada mais longa no horizonte.

A prisão de um louco, no capítulo 10, é reveladora do valor simbólico que a mulher representa para os homens numa sociedade que se conduz pela ordem masculina. Um jovem é preso, aguardando vaga no trem para o manicômio. Em sua loucura, pragueja contra o Coronel Esteves, que “botou suas irmãs a perder”¹⁹. Com isso, não pode ver mulher. Na realidade, fôra rico, estivera no Seminário, onde os padres, desconfiando de seu estado mental, não permitiram sua ordenação. As irmãs tinham ido para Fortaleza, enquanto ele permanecera na cidade, e, acabou louco, cavando um buraco em sua sala, a

¹⁸ *João Miguel*, pp. 81-2.

¹⁹ *Idem*, p. 49.

fim de “bater do outro lado do mundo”²⁰. O jovem doido é representativo do quanto pode recair sobre a mulher e seu corpo a culpa sobre os descaminhos de um homem, de uma família. Na hora de encontrar uma justificativa para seus atos insanos, na hora de se defender, o jovem lança mão da honra das irmãs. É por elas que se encontra nesse estado – pelo fato de o coronel tê-las maculado. Não culpa a Igreja, que não o quis para padre, nem o Estado, que não entende seus delírios científicos, mas o “mal” causado às irmãs. Cabe à mulher zelar por sua conduta, reduto moral familiar; e cabe ao homem proteger a mulher, alvo frágil e ingênuo das iniciativas de outros homens, em especial os endinheirados, o que se revela na figura do Coronel Esteves. A mulher é aí objeto valioso a ser protegido, valor simbólico familiar, desvendando sua natureza ambígua de ingenuidade/sedução. A mulher, sobretudo, sob essa perspectiva, não é sujeito.

No momento de questionar o sistema prisional mais uma vez o feminino é desvalorizado. Um dos argumentos de Zé Milagreiro é o de que a prisão força os homens a executar “servicinhos de mulher”:

“(…) Não há nada pior no mundo do que um homem viver preso. Diz que não há mal que não venha pra bem... Mas qual é o bem de se encarcerar um vivente? Só se for para vingança dos que morrem pela mão da gente... Mas que vantagem pode se tirar dessa vingança? E quando foi que Deus Nosso Senhor disse que vingança era bom? E o que me faz mais raiva é esse sofrimento desperdiçado... é como quem mata pra estruir... Quem é, no mundo, que ganha com cadeia? O governo fica com uns poucos de homens nas costas, pra sustentar, e ainda por cima tem que pagar os soldados de guarda. O patrão perde o seu empregado, muita vez o seu homem de confiança. A terra deixa de ter quem limpe, quem broque, quem plante. (...) De que serve para a gente a cadeia? Só pra se ficar pior... (...) perde o costume de trabalhar, e, quando muito, faz esses servicinhos de mulher, assentado no chão...(...)”²¹

O trecho é talvez o mais contundente do romance no que diz respeito à crítica ao sistema prisional. A cadeia é vista apenas como instrumento de vingança, do ponto de vista religioso, e como desperdício, do ponto de vista social. Ninguém ganha com a prisão, nem mesmo os familiares do morto, que seguem necessitados. A saída melhor seria, segundo o milagreiro, forçar os criminosos a sustentar os parentes do morto, aqueles atingidos

²⁰ *João Miguel*, p. 49.

²¹ *Idem*, p. 93.

diretamente por sua morte. Aí haveria punição e não vingança. Pode parecer utópica a proposta, mas ela serve para ilustrar as injustiças da prisão e denotar sua base cristã. É necessário castigar, é preciso que o preso se arrependa dos crimes cometidos, daí a serventia da reclusão. Mas isso não se dá, denuncia o livro, já em 1932. Não há arrependidos na cadeia, há apenas seres infelizes e embrutecidos. Em meio a tudo isso, os homens são obrigados a executar os tais serviços de mulher, “assentados no chão”. Eles, acostumados com a lida bruta no campo, com os serviços na cidade, devem permanecer num espaço confinado, espaço normalmente associado ao feminino²², dedicando-se ao artesanato. Nessas condições, não há propriamente trabalho, mas ocupação, distração, que, apesar desse caráter depreciativo, rende dividendos. O trabalho feminino é assim encarado – distração nas horas de menor serviço na casa, quando os filhos e o marido não precisam da mulher. O espaço da prisão delega a todos tarefas ditas “femininas”. Filó cozinha, numa espécie de continuidade de sua vida de mulher, de antes da prisão. Os homens tecem, esculpem, apenas o velho tem autorização para sair e cuidar da terra. E há também o ladrão, que espera o momento de sair e tomar posse do produto de seu roubo. Maria Elói é que permanece marginal. Com duas crianças pequenas, que pode ela fazer para sustentar-se, dentro da prisão? A cadeia “feminiza” a todos no mau sentido – o de que ninguém ali tem acesso ao poder simbólico masculino. Todos devem permanecer à margem, sobrevivendo de trocados. O espaço de circulação foi diminuído e deve-se esperar, obedecer. Num certo sentido, a prisão é uma metáfora dos espaços femininos na década de 1930.

A figura de Maria Elói é a figura feminina mais representativa da ineficácia do sistema prisional e de suas incoerências. Enquanto João Miguel, que matara um homem, consegue sua liberdade em dois anos, absolvido em julgamento; ela, que está na prisão há mais tempo que ele, nem mesmo fôra julgada pela tentativa de homicídio e permanece presa com dois filhos pequenos. A descrição de sua figura é patética:

“Além da presa que fazia a comida, havia outra mulher na cadeia, a Maria Elói, pobre criatura amarela e angulosa, toda olhos, o cabelo muito preto e escorrido caindo eternamente, um rolo frouxo, que lhe pesava sobre a esguia nuca ossuda.

Colado ao peito, trazia sempre um filho pequenino. E o outro, mais velho, seguia-a como um cachorrinho, calado e chupando o dedo, circulando os olhinhos doentes pelas

²² Conferir anotações sobre espaços feminino e masculino no capítulo 5, pp. 124-6.

paredes, pelas criaturas, numa perpétua indiferença que só de raro em raro o deixava chorar por sono ou por comida.

Quando alguém de fora, uma visita, passava defronte do quarto de Maria Elói (...) ouvia-se a sua voz lamentosa, que gemia:

Tenha compaixão destes dois inocentes que estão se criando na cadeia...”²³

À margem da sociedade, longe de qualquer possibilidade de sustentar-se, Maria Elói se vê obrigada a esmolar para o sustento dos filhos que a acompanham na cadeia. O pai das crianças não é responsabilizado pela justiça, não se vê obrigado a cuidar dos filhos, a retirá-los do ambiente pernicioso da prisão. A mulher é que deve andar sempre com os filhos: um agarrado a seu peito, já grandinho, como a requerer o alimento e o carinho que lhe faltam permanentemente; outro a segui-la como cachorro, aprendendo a não ocupar demais a mãe, a se desligar do mundo²⁴. Prioritariamente vítima de uma estrutura que lhe nega espaço de atuação, a mulher só pode mesmo ansiar por um gesto piedoso. A própria história de Elói é patética: abandonada pelo marido, ela seguia sua vida tentando ignorar as provocações da nova mulher dele, bem como o desamparo em que ele deixara a família, mas tomada de fúria, acaba por ferir a mulher e vai presa. O esfacelamento familiar não dá muitas opções à mulher numa época em que a pensão alimentícia não existia, o trabalho para as mulheres era escasso e a dificuldade para encontrar quem cuidasse dos filhos enorme. A saída, mais uma vez, como se dera com as mulheres de *Caminho de pedras*, é a costura, trabalho exaustivo e parcamente remunerado. Simbolicamente, na prisão, Maria Elói costura trapos.

Filó goza de um pouco mais de autonomia, física e econômica. Tanto pode circular mais pela cadeia, já que não tem filhos e se relaciona com o carcereiro Doca, quanto tem fonte de renda garantida – todos ali precisam de sua comida e pagam por ela. Longe da figura mais passional de Maria Elói, Filó é racional, mais consciente mesmo de suas mazelas. Mais crítica que João Miguel em relação aos ricos, ela chama-lhe a atenção para as diferenças de classe e as injustiças sociais que conduziram ambos, de um modo ou de outro, até ali:

“- Você é muito compadecido com os ricos, seu João... Sou capaz de jurar que não foi criado em cozinha de branco,. Queria ver se você tivesse, como eu, passado tudo quanto

²³ *João Miguel*, p. 28.

²⁴ O garoto lembra o filho cego de Jandira, em *As três Marias*, que também, muito cedo, aprende a se manter distante do mundo, em seu universo paralelo, poupando-se de algum modo dos sofrimentos da mãe. Conferir capítulo 4, pp. 100-1.

é desgraça em casa de patrão... Acabaram me soltando no mundo, com quinze anos, porque eu estava daquele jeito... E o filho era do moço da casa, bem dizer meu irmão de criação...”²⁵

A mulher não escapa de sentir em seu corpo a injustiça social. Agregada em casa de rico, grávida aos quinze anos, Filó perde a melhor oportunidade de inserção social que poderia se apresentar a ela à época: o casamento. Expulsa, tem que se haver com a gravidez e o desamparo, arcando com responsabilidades que deveriam ser, no mínimo, divididas. Só resta a ela o caminho do bordel, para onde segue, até matar um cliente e ir parar na cadeia. Seu destino é simbólico – no corpo feminino se experimenta o desalento social e a falta de alternativa, metáfora potente numa sociedade em que se impõe o poder masculino, que expulsa de seu território a jovem grávida e renega o filho que ela gera, bastardo. Os filhos, Maria Elói bem o sabe, são de responsabilidade das mulheres. Nem sempre elas podem decidir o que fazer com seus corpos, mas devem necessariamente criar os filhos frutos de relacionamentos indesejáveis ou de casamentos desfeitos. É o que se espera de uma mulher, seja ela “honrada” ou não.

Mesmo presa, Filó não abandona a “faceirice”, o uso do pó de arroz, dos brincos, os lábios pintados. Permaneciam nela os “restos do seu passado galante”, de mulher de ponta de rua. Se numa bebedeira cortara a garganta de um homem, Filó não se arrepende de seu ato, assim como João Miguel. Como ele, ela acredita que matou porque lhe “deu um destino”²⁶. Sobra a tristeza do castigo, mas não o remorso.

Pierre Bordieu aborda esse amor do destino, o *amor fati*:

“Se as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio, os homens também estão prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante. (...) Ser homem, no sentido de *vir*, implica um dever-ser, uma *virtus*, que se impõe sob a forma do “é evidente por si mesma”, sem discussão.” (...) Essa força superior, que pode fazê-lo aceitar como inevitáveis, ou óbvios (...) atos que seriam vistos pelos outros como impossíveis ou impensáveis, é a transcendência social que nele tomou corpo e que funciona como *amor fati*, amor do destino, inclinação corporal a realizar uma identidade constituída em essência social e assim transformada em destino.”²⁷

²⁵ João Miguel, p. 62.

²⁶ Idem, p. 30.

²⁷ Pierre Bordieu, op. cit., p. 63.

A situação social, com pouca mobilidade, aprisiona homens e mulheres em seus “papéis”. Mulheres se resignam e homens devem se impor virilmente. O amor ao destino, nesse sentido, funciona como chancela da ordem social. Seja o homem um bem sucedido “homem de negócios” ou seja ele um criminoso, tudo está previsto na ordem que espera dos homens atitudes combativas, arroubos agressivos, maior circulação social e afirmação constante de seu papel de provedor do lar e defensor da honra – a sua própria e a feminina.

Desse modo, o que seria em princípio um privilégio, acaba por se revelar uma cilada, forçando o homem a ter que afirmar a sua virilidade a todo momento. A embriaguez de João Miguel no cárcere, que o leva a agir de modo descontrolado, propalando uma valentia que não demonstra na mansidão cotidiana com que aceita, inclusive, a traição de Santa, e mesmo a releva, é sintomática de sua incapacidade de gerir seus atos, rendendo-se ao “destino” da cachaça. Bêbado, João solta a língua e assume o papel que imagina se esperaria de um “homem”: promete mortes, ofende Santa, proclama sua honra. O imperativo de ser “macho”, de não perdoar e não demonstrar fragilidade é aí revelado, muito embora essa natureza masculina seja fruto imediato da cachaça, a mesma que o levou a matar um homem, quase que sem motivo. Assim, o ideal impossível de virilidade se vê transformado numa enorme vulnerabilidade, já que “a virilidade tem que ser validada pelos outros homens”²⁸. Para a desforra da dor de ser traído, mas mais que isso, para que os outros presos vejam que ele é capaz de ser um homem, de vingar-se, e que não hesitaria em matar mais, João precisa reiterar sua violência, que autenticaria o lado viril de sua personalidade. O privilégio do masculino descamba para a obrigação, o que leva a personagem a uma cena patética, da qual ele se arrepende na manhã seguinte. Mais que a cachaça, a afirmação viril é que é uma ameaça constante para ele.

Diferentemente de João Miguel, Filó, que também parece ter matado por “amor ao destino”, não tem necessidade de se apregoar violenta, capaz de repetir o ato. Ela pode se ver e ser vista socialmente como uma mulher que cometeu um deslize, que agiu *contra* a sua natureza. Em paz consigo, ela não deve satisfações nem tem uma imagem a sustentar. É menos penoso, nesse sentido, ser uma criminosa mulher. Embora o fato seja raro e acarrete certo estranhamento, é possível desvencilhar-se dele, não é um fardo constante a carregar socialmente, como o é para João Miguel, por exemplo. É só aparecer uma situação em que

²⁸ Pierre Bordieu, op. cit., p. 65.

sua “honra” é questionada, como a traição de Santa, que ele deve se mostrar um homem, capaz de repetir o ato que cometera quase que sem consciência disso.

A figura de Santa é, inclusive, central no romance. Inicialmente vista como uma espécie de santa mesmo, uma mulher que se dedica a seu homem apesar da prisão deste e dos laços fluidos que os ligam, ela será a corporificação do abandono e da desestruturação social que a prisão acarreta não apenas aos criminosos, mas aos que estão a ele ligados. A única cena do romance que apresenta Santa distante de João Miguel, relata a sua dificuldade em lidar com a escolha que está prestes a fazer – trocar João pelo cabo Salu. Os dois se “baralhavam na cabeça” dela, indecisa, e ao dormir ela sonha. O sonho é significativo: ela não sonha com as perdas que a opção ocasionaria, ou com cenas sensuais que revelassem sua atração física por um ou outro. O foco do sonho está na culpa. Sentindo seu destino amarrado ao de João Miguel, já que ele está preso, sempre fora um bom homem e não tem família, Santa se sente responsável por ele. Ela sonha com sua entrada no céu, com o encontro com São Pedro. Ele a repreende, diz que ela “em vida não prestou pra nada”, “nem como mulher-dama prestou”, já que “não teve sentimento”²⁹ por João. E embora já tenha perdoado tantas, inclusive mulheres-dama, São Pedro a envia de volta, não perdoa sua falta com João.

A velha Leocádia, com quem Santa vive, analisa o sonho de maneira prática: se São Pedro era gordo e cabeludo ia dar urso no jogo do bicho. Santa, por sua vez, não deixará de se relacionar com Salu devido ao sonho, mas será perseguida por esse sentimento de culpa o romance todo, fato que a levará a testemunhar a favor de João mesmo estando de resguardo e tendo perdido o filho. A única personagem do romance a sentir culpa é Santa. Ela que não matou, não feriu fisicamente ninguém, é a única a ter remorsos, a se preocupar com sua imagem, a se arrepender verdadeiramente. E será o seu corpo o que receberá as marcas da culpa e, de certo modo, do castigo.

Sozinha, sem João Miguel a sustentá-la, e tendo ela mesma que ajudá-lo a manter-se na prisão, Santa vai morar com a velha Leocádia e permite a aproximação do cabo Salu. Sofre com o abandono a que vai relegando João, mas ao mesmo tempo aprecia a atenção que Salu dispensa a ela, bem como o auxílio financeiro. João desconfia, interroga, e mesmo numa briga Santa não tem coragem de revelar a verdade, que João fica sabendo por

²⁹ Todas as citações do parágrafo encontram-se em *João Miguel*, p. 36.

terceiros, apesar da suspeita constante e da tentativa de se enganar, negar. No entanto, o desfecho, para ele, será menos oneroso – uma traição não vingada, a liberdade que ganha juntamente com a certeza da solidão. Em Santa, porém, Rachel de Queiroz vai simbolizar a degradação e em seu corpo, novamente, a perda. A primeira derrocada é a moral: Salu é destacado para o Juazeiro e abandona Santa. Parece mesmo que ele tinha uma mulher oficial por lá. Santa se vê abandonada e grávida. João chega a sentir-se vingado. Mas ao encontrar Santa depondo por ele em seu julgamento, só pode sentir pena da mulher esquelética que se viu obrigada a esmolar para enterrar o filho natimorto:

“Depois, mais tarde, quando já falava o velho rábula que um dia o fora ver na cadeia, acharam de chamar a Santa e ela veio, tão amarela no seu vestido de chita velha, que parecia desenterrada.

(...) E ela respondia desculpando sempre, sempre justificando e louvando, como se quisesse reparar um pouco, naquela hora, todas as injustiças do seu ingrato abandono.”³⁰

A perda do filho e a degradação física metaforizam a derrocada moral de Santa e a purgação de seus “pecados”. É interessante notar que o tom narrativo aponta para a culpa de Santa, há como que uma concordância com João Miguel no sentido de crer que ela realmente teve uma atitude indigna com o homem. O estado de mendicância em que se encontra faz Santa receber o maior dos castigos no romance – afinal, Maria Elói, para o bem e para o mal, tem consigo a companhia dos filhos – já que perde o filho, a saúde e é abandonada por Salu de modo humilhante. Que outras escolhas teria Santa? E mesmo que as houvesse, por que ser ela a punida? Parece haver sempre uma expectativa de que a mulher seja o bastião da moralidade e do recato, como se sempre devesse esperar pelo homem, casta, apesar dos desvarios masculinos. A mulher, como é usual nos romances de Rachel, sofre no corpo as conseqüências de suas escolhas.

De um certo modo, Santa reproduz um destino que lhe é desenhado por sua condição social e de gênero, assim como João Miguel o faz, por seu lado. Sem João, ela passa ao cabo Salu, necessitando de um homem que a ampare financeira e emocionalmente, incapaz de traçar um caminho autônomo para si. João também, ao matar sob o efeito da cachaça, reproduz o destino de seu meio: o cabra que não pode levar desaforo para casa, armado, sem vislumbrar a quebra de um destino circular, senão labiríntico. Não é à toa que,

³⁰ *João Miguel*, p. 110-11.

mais uma vez, as personagens encerram o romance em busca de. Talvez em busca de uma diferença, de um algo a mais que as distinga na multidão e que lhes dê uma outra alternativa, que as descole do clichê.

Masculino/feminino

O centramento de *João Miguel* numa personagem masculina revela, e não neutraliza, as questões do feminino que o romance anterior, *O quinze*, e os romances posteriores de Rachel de Queiroz se dedicaram a trabalhar. O enredo “de homem” reitera o desejo da autora de se posicionar como uma escritora que não busca os parâmetros de sua escrita no que era à época julgado como romance de mulher e não teme o olhar enviesado da crítica. Ao mesmo tempo, o foco no masculino revela por uma outra chave de investigação a feminilidade e suas questões.

Agregada a ela, encontra-se fortemente desenvolvida no romance a bizarrice por trás da pretensa normalidade de uma prisão em que mulheres criam seus filhos e milagreiros esculpem corpos. O estranhamento se dá, de certa forma, num duplo sentido, na medida em que, primeiramente, há algo de surreal naquela cadeia, mas, depois, há algo de muito normal e rotineiro ali, o que contribui para apascentar os ânimos de quem lê, mas também para internalizar como “natural” aquela estrutura em princípio tão sem sentido. A crítica mais arrojada ao sistema prisional se desvenda aí, na medida em que se pode observar que mesmo com as suas esquisitices, todos podem se habituar a ela, como a própria sociedade que aceita a prisão como algo fundamental para o seu funcionamento.

O rito de passagem de João Miguel, esperado num caso como o do romance, em que uma personagem comete um ato que a exclui da sociedade e, num outro espaço e tempo, vai esperar pelo seu momento de reintegração, dá-se de modo muito particular – não há remorso, arrependimento, mudança significativa: apenas um nome na parede. Mais um que, sob o efeito da embriaguez, matou um outro sem motivo aparente. Nesse sentido, o romance propõe um caminho mais ameno para seu protagonista do que o que Graciliano percorre em seu *Memórias do cárcere*.³¹ Aqui, o narrador não é um intelectual, politizado,

³¹ Guardadas as devidas diferenças em se tratando de memórias e ficção.

que busca respostas. João Miguel não parece mesmo capaz de elaborar perguntas, daí a sua dificuldade de reintegração, o temor que sente em face da liberdade.

As relações de classe, que em *O quinze* já haviam passado por um processo de apagamento, ou ao menos de sombreamento, também são relativizadas aqui. Há ricos e pobres na prisão. Embora a prisão de pobres se dê no plural e a de rico, no singular, e mesmo assim por rixa política. De qualquer modo, é evidente que em *João Miguel* o sentimento de patriciado recebe tratamento diverso. De modo mais marcado do que ocorrera em *O quinze*, Rachel parece entrever aqui que há diferenças essenciais no funcionamento da justiça para ricos e pobres. Há diferenças marcantes no esgarçamento que se dá na família do prisioneiro, de acordo com sua classe, e a liberdade de um não é a mesma liberdade do outro.

A discussão acerca da natureza de homem e de mulher vem pontuada ao longo de todo o romance, às vezes de modo velado na necessidade feminina de guardar a honra, de portar-se “de acordo”, esquivar-se dos olhares maldosos da sociedade. Ao mesmo tempo, os serviços de mulher são os “servicinhos”, pouco compensadores economicamente, realizados em espaços fechados, onde as mulheres podem estar com seus filhos, fardo exclusivamente seu, como demonstram os casos de Maria Elói e Santa. Esta, inclusive, uma alegoria do juízo que a sociedade impõe sobre as mulheres – a única no romance a se sentir culpada. Ela literalmente decai, como a Eva do Paraíso, e perde o filho. Mais uma vez uma mulher perde um filho num romance de Rachel de Queiroz e mais uma vez é o corpo feminino o espaço significativo para a representação do desamparo social e do não-lugar das mulheres.

O pretenso “privilégio” de cada sexo: a virilidade, a defesa da honra, a força, a capacidade de sustentar o lar, marcas do masculino; e a fragilidade, o recato, a passividade, a necessidade de ser sustentada, marcas do feminino; funcionam no romance como amarras sociais que impedem as personagens de seguir adiante. Os dois sexos vêm-se presos a papéis construídos socialmente, ligados, portanto, ao seu gênero. Nem homens nem mulheres estão satisfeitos com os estereótipos que lhes cabem e com o que recebem na troca com o outro. O clima de desconforto e questionamento gradativo que já se entrevia em *O quinze* na questão do relacionamento homem/mulher reaparece aqui, sob um novo foco, e será trabalhado em todos os romances da década de 1930 de Rachel de Queiroz. A

discussão dos gêneros, não importa se o foco é o homem ou a mulher, está na mira de Rachel de Queiroz, e é constitutivo da fabulação de seus romances. O diferencial do romance de 1932 é que ao aprisionar o masculino e centrar-se sobre ele, foi possível efetivar uma discussão em vários planos: o humano, no que diz respeito à estrutura prisional; o narrativo, na medida em que se consolida aí a narrativa enxuta e a temática diferenciada de Rachel de Queiroz; e o da construção de gênero, na medida em que o centramento no masculino revela o feminino. O olhar da escritora Rachel investiga sua sociedade com aguda perspicácia e constrói seus romances sem abandonar um olhar de esguelha para os que se encontram alheados dela, normalmente os retirantes, os operários, as mulheres e suas crianças e, neste caso, os prisioneiros.

Em seus escritos, Rachel intenta rasgar o véu que a ordem simbólica do poder masculino busca tecer sobre suas mazelas sociais, retirando do convívio público os criminosos, os necessitados, aqueles que podem manchar sua imagem de correção. De modo semelhante, havia todo um movimento para retirar das vistas as mulheres e seus filhos, sempre à espera, quase sempre quietas e muitas vezes resignadas. Sob a pena de Rachel, suas mulheres ultrapassam o portão e descobrem o mundo, adentram mesmo a prisão e deslocam para si o olhar que buscava apagá-las.

Conclusão

“Eu acredito numa escrita feminina, sim. O mundo da mulher não é o mundo masculino. As marcas da escrita feminina estariam principalmente na linguagem. O meu caso é diferente: talvez eu tenha uma linguagem masculina porque venho do jornal. Quando eu comecei a escrever, a literatura brasileira ainda se dividia entre o estilo açucarado das mocinhas e a literatura masculina. Hoje o estilo de muitas escritoras brasileiras se impõe”.

(Rachel de Queiroz, *Cadernos de literatura brasileira*, p. 26.)

O comentário de Rachel acerca da linguagem masculina e da linguagem feminina pode ser bastante útil para retomar a escrita da autora neste fechamento e buscar nela a diferenciação que a faz escrita única – da escritora Rachel de Queiroz – uma mulher. Se parte da crítica, e a própria autora, vêem em sua obra uma linguagem masculina, é porque foi uma linguagem deliberadamente moldada para se diferenciar da escrita açucarada das mocinhas que escreviam então, foi marca de uma ruptura e início de um processo de afirmação da escrita de mulheres no Brasil, num outro patamar e sob novos itens de avaliação. Isso não quer dizer que a obra de Rachel não tenha marcas importantes de gênero, ou que prossiga a mesma ao longo de todos os seus romances.

Alguns movimentos são bastante perceptíveis na obra da autora e apontam para a construção de seu estilo, para a eleição de seus temas diletos, para a configuração de todo um espaço do romance e da escrita feminina. O foco no espaço feminino, que aparece sempre reduzido, enquadrado, para ceder lugar, aos poucos, para horizontes mais largos, é um procedimento recorrente nos romances estudados aqui¹. O movimento, seja ele do sertão para a cidade, da casa para o grupo de discussão marxista, do internato para o “fora”, da fazenda para o Brasil; marca profundamente os romances de Rachel e aponta para um embate que, de certa forma, dá contorno crítico aos seus textos – a discussão acerca dos espaços de homem e de mulher desdobrando-se nas discussões sobre os espaços que homens e mulheres podiam ou queriam ocupar na sociedade da década de 1930, os desejos de homem e de mulher, a convivência de ambos com as possibilidades que lhes são dadas. O espaço, assim, adquire uma função importantíssima na obra de Rachel de Queiroz, pois é responsável por congrega os sentidos da atuação do masculino e do feminino e se expande nas metáforas que envolvem o corpo, a terra e a seca, questões fundamentais na escritura de Rachel e marcas mesmo de seu estilo.

O foco de seus romances, inicialmente cambiante, vai se fechando sobre as mulheres. Se Conceição, Vicente e a seca dividem o palco central em *O quinze*, e o foco de João Miguel está numa personagem masculina, a partir de *Caminho de pedras* fica evidente que o foco do interesse de Rachel se encontra nas mulheres. Agora elas ganham

¹ Mesmo no *Memorial de Maria Moura* é possível vislumbrar a importância do espaço. Inicialmente, Moura se contenta com o espaço da fazenda em que deveria viver, só, após a morte da mãe. Mas é forçada a buscar outros espaços, quando os primos querem tomar-lhe as terras. O espaço de Moura, assim, amplia-se, neste caso quase que à sua revelia, embora ela sonhasse com a descoberta e a posse daquelas terras desde o início.

definitivamente o espaço central nos romances, trazendo consigo os questionamentos, frustrações e perdas que Conceição já evidenciara em *O quinze*. O olhar melancólico lançado às mulheres desvenda mais sofrimento que recompensa, mas evidencia uma crise que é decisiva na década de 1930 e que atingirá homens e mulheres quase que igualmente. A escrita de Rachel, no entanto, escolhe iluminar as mulheres, lançar sobre elas um olhar especial e investigativo.

Esse olhar, por vezes, foi entendido como um olhar marcado pela contenção, pela escrita “masculina” de Rachel. O fato é que ele vem marcado por excessos discursivos, por perdas decisivas, por recomeços difíceis. A linguagem se derrama, exagera, confronta o leitor com a angústia das personagens, encomprida as cenas mais problemáticas, não facilita a digestão. O predomínio está nas metáforas ligadas ao corpo e à terra. Ao corpo feminino e à terra nordestina, desgastada, seca, cansada. Os caminhos são pela terra seca sob os pés dos retirantes, sob a areia e as pedras soltas no caminho dos operários, na boléia do caminhão, no bonde que negaceia subindo os morros cariocas. As perdas femininas estão marcadas em seus corpos principalmente pela perda dos filhos, recorrência indubitável nos romances de Rachel, ou pela não maternidade, pelo corpo que não experimenta a alegria e a dor do parto. Tanto a terra quanto o corpo sofrem quando vazios e sentem as perdas da infertilidade.

Assim, o espaço, o corpo e a terra, geradores de metáforas, os excessos disseminados sutilmente, e, principalmente, o foco no feminino e em suas questões são determinantes para forjar a escrita de Rachel de Queiroz, que amadurece no final da década de 1930 e, mais que regionalista, é antes de tudo uma escrita com marcas da introspecção, do psicológico, do trabalho com o gênero feminino.

A segura discursiva, a “não-maternidade” de Conceição ao final de *O quinze*, nesse contexto, podem ser revistas e re-significadas. Há aí uma personagem representativa da nova mulher que se anunciava, rejeitando a maternidade como único viés de realização feminina. A personagem que se entende como uma mulher inútil, seca e sem filhos, é fundamental para revelar mudanças de valores e de perspectivas. Ao trazer para o centro da discussão uma mulher que, a despeito de suas realizações pessoais, enxerga-se dessa maneira, Rachel evidencia tanto uma questão de seu tempo, como um conceito de feminino que atravessa ainda hoje a maior parte das sociedades ocidentais – o que querem as

mulheres, afinal? As mulheres de Rachel parecem querer o que Virginia Woolf denominou como “um teto todo seu”², desde onde possam traçar caminhos individuais, lançar um olhar seu para o mundo, quebrando as barreiras da varanda, do quintal, do bairro, quiçá da cidade. Mas as mulheres de Rachel não são capazes de abrir mão do amor e de um certo tipo de amar, no geral submisso, e não conseguem estabelecer definitivamente um caminho próprio. Nesse sentido, a perda que não acontece, para essas mulheres, é a da imagem de mulher amada, protegida das agressões do mundo. O ciclo se repete e só Maria Moura, com o sacrifício de seu amado, é capaz de não desistir.

Numa metáfora também fundamental, a perda do filho em *Caminho de pedras* é significativa de uma quase necessidade literária naquele momento – a de desvincular mulher e maternidade, mulher e cuidados maternos, mulher e criação de filhos. Há um espaço físico e sentimental a ser ocupado pelas mulheres que a morte de um filho representa de modo poderoso. A vivência da perda, nesse sentido, é necessidade do enredo, de formulação literária. Nada é mais significativo no romance para apontar os problemas por que passam os homens e, em especial, as mulheres, na luta clandestina, que a perda de seu estatuto de pai e mãe, a desorganização familiar, que a prisão de Roberto ratifica no final do romance. Rachel não alivia a pena e incomoda com a descrição da perda no corpo da mulher. É ela que perde mais, sofre mais, seca mais.

Também a falência do projeto de Maria Augusta, em *As três Marias*, pode ser vista sob um aspecto positivo, ao desvendar o caminho penoso a ser trilhado pelas mulheres rumo à sua independência econômica e sentimental. Guta se depara nesse caminho com uma gravidez indesejada e com um emprego que não lhe basta para o sustento. Sua luta recua, ela volta à casa paterna, depois da perda do filho. Esse meio lugar, esse se guiar pelas angústias da narradora, conduzem o leitor a algumas das questões constituidoras mesmo do feminino e da nova posição das mulheres, que se esboçava então. Se Guta perde sua liberdade e, aparentemente desiste de buscar, há um ganho essencial para o feminino nesse romance: ela se desvincula da imagem romântica que construía para si mesma – não há final feliz, não há o reencontro apaixonado entre os amantes. A mulher desenha seu caminho e arca com as perdas e alegrias de tomar o destino em suas mãos.

² Virginia Woolf. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Dôra, por sua vez, parece repetir o destino materno, voltando viúva e senhorial para suas terras, mas anuncia a quebra, a instituição da própria vontade, a simbolização da mãe e rejeita de algum modo a aceitação passiva do modelo materno, quase uma ordem a ser cumprida. O que poderia ser visto de maneira bastante negativa, já que a personagem retorna para assumir o lugar da mãe na fazenda que dela herdou, deve também ser visto em sua positividade, na medida em que aponta para uma transição, para um rompimento com um certo modo de ser. Dôra assume as funções maternas após ter construído uma história própria, após ter ousado expandir os limites que a cercavam em Soledade, o que é um passo importante no esboço das personagens femininas para a literatura brasileira à época³.

Esse olhar enviesado lançado às protagonistas de Raquel desvenda personagens que questionam sua condição, mas não são incluídas, apenas aderem ao sistema. O lugar marginal da mulher persiste, portanto. Ao final da década de 1930, as definições inequívocas dos primeiros romances da escritora dão lugar à dúvida. A escrita de um *bildungsroman* feminino, que evidencia o fracasso da mulher, em 1939, é crucial nessa trajetória. No entanto, o fracasso aí não é o fracasso da escrita de Rachel de Queiroz, nem de seus romances, nem do feminino. Pelo contrário, o olhar sobre o fracasso evidencia o processo de revisão de papéis femininos que estava em ação na década de 1930 e a construção ou reconstrução de um novo paradigma na escrita feminina. O que torna os romances de Rachel mais importantes nesse momento é justamente o foco no fracasso das personagens, que não pode ser confundido com o fracasso dos romances em si, elaborados muitas vezes para denunciar e repisar as frustrações do feminino.

Num duplo movimento, Rachel ao mesmo tempo redimensiona os paradigmas pelos quais se lia a “escrita de homem” e a “escrita de mulher” e evoca o fracasso do feminino numa sociedade em que a perda – de espaço, de função, de desejo é a marca do feminino. Por outro lado, é bom não esquecer que não há desejo sem falta. Ao mesmo tempo em que não há saciedade possível ao desejo e o ser humano segue como um ser irremediavelmente desejante, não é possível haver desejo onde há completude, como ensina a Psicanálise. Assim, a falta aponta para uma positividade na medida em que é a expressão do desejo, já

³ Aqui vale lembrar mais uma vez que, embora o romance seja de 1975, ele foi gestado em 1939, paralelamente à escrita de *As três Marias*.

que sem ela não se sabe que se quer⁴. A mulher, assim, sem a vivência da falta, da perda, não sairia de seu lugar, permaneceria como as jovens ingênuas de parte dos romances do século XIX, que seguem aceitando, passivas diante do desejo que não sabem que têm ou que não foram moldadas para ter. As mulheres de Rachel sabem que querem – mudar, amar, ter filhos, ter independência – ainda que nem sempre saibam como ou tenham condições para equacionar os itens todos que compõem essa equação. Na verdade, a importância determinante dos escritos de Rachel de Queiroz talvez esteja na assunção da dor. Suas mulheres, mais que os homens certamente, assumem a dor como condição de experimentação, de vivência particular, de revisão de seu espaço social e íntimo. Numa década que vivenciou momentos marcantes para a reorganização social do mundo, com a 2ª guerra mundial, e no Brasil, com a ditadura do Estado Novo, assumir a dor e a melancolia como vivências reveladoras e necessárias para a reconstrução de um eu retirado de seu centro parece ter sido o maior legado das personagens de Rachel.

Desse modo, o papel da escrita de Rachel de Queiroz se faz evidente na história da literatura de mulheres no Brasil, como precursora de temas polêmicos, como rompedora de preconceitos sobre as características da literatura feminina, como engendradora de uma estrutura romanesca e de uma linguagem que pudesse dar forma e voz às suas protagonistas. Seus romances são firmes na proposta de revelar facetas do feminino pouco exploradas então e quase que apenas por autores homens⁵. A opção por personagens femininas e por “apagar” os homens de seus romances também revela uma preocupação com a mulher, com o feminino, através de um olhar atento para as mulheres e suas experiências. E, mesmo quando se centra no masculino, como em *João Miguel*, é possível ver revelado o feminino que se introduz pelo sombreamento.

É claro que os escritos de Rachel são frutos de sua época e de sua visão de mundo, ainda contaminada por alguns aspectos marcantes do patriciado nordestino e pelo movimento regionalista, em voga então. A obra que Rachel de Queiroz produziu foi a que pôde ser construída então, com as inovações que a autora impôs e com os limites que sua

⁴ Uma interessante discussão a esse respeito é desenvolvida por Adélia Bezerra de Meneses no capítulo “O que quer a mulher”, in: *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, op. cit., pp. 143-59.

⁵ Se estudos recentes mostram que já havia mulheres antes de Rachel de Queiroz produzindo textos de questionamento do lugar feminino e redimensionando os papéis ligados ao gênero, é certo que a autora foi a primeira romancista brasileira a tocar nesses pontos e gozar de prestígio junto à crítica e aos leitores da década de 1930 a ponto de trazer esses questionamentos para o centro da discussão de modo duradouro.

época e sua visão de mundo impuseram a ela e que, por vezes, ela foi capaz de derrubar, ou ao menos, de balançar a cerca. Como se por vezes deixasse de lado a cesta de costuras para se sentar à escrivaninha, Rachel alinhava modelos tradicionais e inovadores de romance e de mulher; de linguagem e de construção discursiva. A Rachel das comidas e do crochê pode ser entrevista vez por outra entre suas protagonistas arreadas e “danadas”, como ela afirma. Numa sociedade fortemente marcada pelo Positivismo, como o era a sociedade brasileira ainda no início do século XX, as marcas conservadoras são evidentes, levando muitas vezes as mulheres a retraírem sua luta por conquistas, temerosas do não lugar que poderiam vir a ter se abrissem mão da vida doméstica, da maternidade, atributos condicionantes da própria feminilidade então⁶. Pelo discurso comtiano, a mulher deveria se dedicar à instrução e ao aprimoramento dos filhos, além de ser tolerante com os casos extraconjugais do marido e dedicar-se a seu corpo, já que eram “as rainhas do lar”⁷.

Assim, como demonstra Pierre Bordieu, os gêneros, longe de serem simples “papéis” com que se poderia jogar à vontade (...) estão inscritos nos corpos e em todo um universo do qual extraem sua força”⁸. Se as diferenças anatômicas são biologicamente dadas, as diferenças entre gêneros são socialmente construídas e, no geral, apontam para uma dominação androcêntrica, ainda que isso se constitua um fardo para ambos os sexos. Instituições como a Família, a Igreja, o Estado e a Escola foram fundamentais na construção da preponderância do masculino. Como se vê nos romances de Rachel, a Família, no seu papel de guardiã da jovem e de sua virgindade; a Escola, em especial as religiosas da década de 1930, no seu papel de protetora e fomentadora da boa esposa e da boa mãe, além da boa religiosa, pronta a acatar os mandamentos da Igreja e permanecer no seu lugar de sempre; bem como o Estado, que oferece pouca ou quase nenhuma oportunidade de inserção feminina na sua malha de produção; são decisivos na manutenção do *status quo* e da culpa, caso algo saia fora do esperado. É assim que Guta se sente ao engravidar, culpada por seu gesto, não conseguindo nem mesmo dividir com o parceiro a angústia que a toma. Mesmo Conceição, que não quebra nenhum tabu, sente-se desconfortável, cobra de si mesma, o que é explicado pelo fato de não seguir o padrão

⁶ Importantes apontamentos sobre o assunto são desenvolvidos por June Hahner, no capítulo “O movimento sufragista brasileiro”, in: *Emancipação do sexo feminino – A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850 – 1940*, op. cit., pp. 267- 381.

⁷ Conferir comentários de Débora Ferreira in: *Pilares narrativos*, op. cit., p. 61.

⁸ Pierre Bordieu, op. cit., p. 122.

social que se esperava de uma mulher. E Dôra, por fim, desiste de sua carreira por um homem e, depois, desiste da vida no Rio de Janeiro para retornar à vida de antes, assumir sua herança material e psicológica.

Desse modo, a partir do objetivo central deste trabalho – estudar as relações de gênero na obra de Rachel de Queiroz – foi possível ir adiante e investigar um pouco como essas mesmas relações se traduzem na organização social do início do século XX: o que era ser mulher, o que era escrever como mulher, o que era pôr em pauta as relações entre os gêneros.

O estudo da obra de Rachel de Queiroz, numa perspectiva mais abrangente e problematizadora do que aquela que se efetiva se se tachar a autora simplesmente como uma “autora da seca”, “regionalista”, é bastante mais produtivo, seja ele pautado pela teoria de gênero ou não. A riqueza da obra de Rachel, e mesmo o seu aspecto precursor na literatura brasileira, são razões suficientes para retirá-la de ostracismo relativo em que se encontra e rever seu lugar no cânone brasileiro.

Por fim, é preciso de algum modo indicar os trilhos para esse redimensionamento. Afinal, que lugar seria esse, novo, para Rachel? Há romances melhores que outros, sem dúvida. *O quinze* é um romance de importância histórica e, também, fundamental no estabelecimento do paradigma das personagens femininas de Rachel. Na medida em que Conceição é uma mulher forte, que não abandona o seu projeto de vida, ainda que se frustre por vezes. No romance em que a seca é personagem marcante, a discussão do feminino se impõe e ingressa o leitor no universo dos temas da autora – o feminino, o seco, a perda e mesmo a frustração. Mas *O quinze* não é o melhor romance de Rachel. Nem mesmo *João Miguel*, ao qual Tristão de Athayde dedicou tantos elogios⁹. Há falhas no romance algo ingênuo, que parece mais um panfleto contrário ao sistema prisional que o desenvolvimento de uma obra de ficção. Porém, é nele que masculino e feminino se esbatem e é ali que a opção de Rachel vai se tornando mais clara – é do feminino e de suas perdas que seus romances irão tratar.

Caminho de pedras também não é um grande romance. Embora não mereça o título de “romance populista”, que Alfredo Bosi lhe atribuiu¹⁰, não chega a ser um grande

⁹ Tristão de Athayde, “Rachel”, op. cit.

¹⁰ Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, op. cit., p. 447.

romance, embora haja momentos de encantamento estético, como a epifania de Noemi ao caminhar pela areia e a morte do Guri, páginas inegáveis de angústia e contato privilegiado com o belo literário. É um romance tocante, mas algo em sua construção ainda denuncia a ingenuidade de *João Miguel*, que *O quinze* se esforçara por subordinar ao drama da seca.

É com *As três Marias* que a romancista de qualidade definitivamente se impõe. No enredo fragmentado, na ausência de algumas personagens, na sutileza da escrita, na escolha das metáforas significativas, na assunção das dúvidas e revisão das certezas absolutas. Há algo de machadiano no romance, algo também de romântico, algo de paródico e irônico no manejo dessas referências. A história de Maria Augusta agride o leitor, dimensiona a vida das jovens na década de 1930, aponta as ansiedades daquelas a quem o casamento e a maternidade já não bastavam. Trata de amor e de morte, de perdas e de regresso à casa paterna. E todo o arranjo do enredo vem coadunado com os ganhos estruturais que a autora consegue empreender ao optar pelo bildungsroman. A melhor literatura de Rachel está aí e *Dôra*, *Doralina* sedimenta essa escrita amadurecida que a autora alcançara. As três partes do romance contribuem para uma sensação de estranhamento e de quebra de ritmo que, longe de prejudicar o formato do romance, conferem-lhe mesmo o seu estatuto de romance moderno e antenado à melancolia e ao estado de insatisfação que marcou a literatura do pós-guerra.

Vai ser na década de 1940 também que a cronista Rachel vai alcançar sua maturidade, produzindo alguns de seus textos mais belos, como os que tratam das angústias que assolam a todos nos momentos finais da 2ª guerra e retratam tão bem as crianças e os temores com relação ao futuro¹¹. A partir daí sua carreira de cronista segue caminho certo, chegando mesmo, por vezes, a obliterar sua carreira de romancista. Serão da década de 1950 seus dois textos para o teatro, “Lampião”, de 1953, e “A beata Maria do Egito”, de 1957, obras relevantes no teatro nordestino, capazes de recriar figuras e fatos importantes historicamente e dar a eles a consistência que o mito quase transformara em inverossimilhança.

Nesse contexto, o *Memorial de Maria Moura* é claramente um retrocesso no contexto das obras de Rachel. Há nele uma tentativa de trabalho com o romance épico, mas

¹¹ Veja-se como referência o volume *A donzela e a moura torta*, publicado originalmente em 1948. 3ª edição, São Paulo: Siciliano, 1999.

que denuncia uma narrativa um tanto tradicional, pouco inventiva na forma e, de certo modo, mesmo no enredo, ainda que utilize a polifonia de um modo um tanto mecânico. A saga de Moura parece mais uma história de amor falido emoldurada por aventuras de conquista que outra coisa. E agora, diferentemente dos romances da década de 1930, as perdas são vividas de modo burocrático, pouco incisivo e, por isso mesmo, devedor de uma estética mais bem acabada.

A marca diferencial do regionalismo da geração de 30 em Rachel de Queiroz é, ao mesmo tempo em que o inventa, ser capaz de recriá-lo de modo próprio, pessoal, introduzindo nele a jovem leitora Conceição e um olhar que aos poucos se enviesa para as muitas agrestes que povoam o imaginário de seus romances, desafiando o parco e se orientando para o diverso.

Por fim, Rachel de Queiroz é a autora que se dedicou a uma região, a nordestina, e às mulheres dessa região, sem ser uma autora regionalista típica, se é que o há. Embora só *O quinze* possa ser considerado um romance regionalista *strictu sensu*¹², há algo da vivência nordestina em cada romance de Rachel, como traço distintivo de suas mulheres e mesmo da paisagem sertaneja, agreste. Do mesmo modo, há algo da experiência do feminino em todos os escritos de Rachel, sejam eles voltados para tramas mais ou menos intimistas, centrem-se eles sobre homens ou mulheres. Há uma cesta de costura ao lado da escrivinha, o que poderia pressupor uma escolha – entre a letra e o retalho –, escolha esta que se desfaz na mão da mulher cujo ofício foi atar pontas e tramas em seus romances. Romances sobre mulheres divididas entre o lá fora – a letra, o trabalho – e o aqui dentro – a costura, a casa – num labirinto que Rachel soube retratar e iluminar com disposição agreste.

¹² Conferir observação a esse respeito formulada por José Maurício G. de Almeida, in: *A tradição regionalista no romance brasileiro*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1999; pp. 206-7.

Bibliografia

Bibliografia

1. De Rachel de Queiroz

Romance

O Quinze (1930)

João Miguel (1932)

Caminho de pedras (1937)

As três Marias (1939)

Dôra, Doralina (1975)

Galo de ouro (1986)

Memorial de Maria Moura (1992)

Crônica

A donzela e a Moura Torta (1948)

Um alpendre, uma rede, um açude (1958)

O brasileiro perplexo (1963)

O caçador de tatu (1967)

O homem e o tempo (1964-1976)

As meninas e outras crônicas (1976)

Mapinguari (1989)

As terras ásperas (1993)

A casa do morro branco (1999)

Falso mar, falso mundo (2002)

Teatro

Lampião (1953)

A beata Maria do Egito (1957)

Infantil

O menino mágico (1969)

Cafute & Pena-de-Prata (1986)

Andira (1992)

Biografia

Memórias de Alexandre Dumas, pai (1947)

Autobiografia

Tantos anos (1998)

1.1 Romances de Rachel de Queiroz citados

QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. 26ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *João Miguel*. 7ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Caminho de pedras*. 6ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *As três Marias*. 20ª edição, São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Dôra, Doralina*. 13ª edição, São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Memorial de Maria Moura*. 11ª edição, São Paulo: Siciliano, 1992.

2. Sobre Rachel de Queiroz

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. "Utopia e Ideologia em *O quinze*, de Rachel de Queiroz.", in: Revista da Biblioteca Mário de Andrade, volume 53, 1995.

ALMEIDA, Magda de. "Rachel de Queiroz, confidente do País". São Paulo, *O Estado de S. Paulo*, 25.07.89.

ALVES, Joaquim. "História da literatura cearense" e "Não há estrelas no céu", in: *Autores cearenses*. 2ª ed., Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar Programa Editorial, 1997.

ANDRADE, Mário de. "As três Marias", in: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, s.d., pp. 115-9.

_____. "Rachel de Queiroz". Rio de Janeiro, *Diário Nacional*. 14.09. 1930.

ARAUJO, Antonio Augusto Pessoa de. *Rachel de Queiroz - Dôra Doralina: Texto e*

- Contexto* (mestrado em Literatura Brasileira). Brasília: Universidade de Brasília, 1988.
- ARÊAS, Vilma. "Rachel: o ouro e a prata da casa.", in: *Cadernos de Literatura Brasileira Rachel de Queiroz*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, nº 4, setembro de 1997.
- ARRIGUCCI JR., Davi. "O sertão em surdina". São Paulo, *Jornal de Resenhas, Folha de S. Paulo*. 12.05.2001.
- ATHAYDE, Tristão de. "Rachel", in: *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- _____. "Prosa feminina", in: *Estudos Quinta Série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- BARBOSA, Maria de Lourdes Dias Leite. *Protagonistas de Rachel de Queiroz – Caminhos e descaminhos*. Campinas: Pontes, 1999.
- BLOCH, Adolfo et alii. *Rachel de Queiroz: os oitenta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- BOSI, Alfredo. "Rachel de Queiroz", in: *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed, São Paulo: Cultrix, sem data.
- BRUNO, Haroldo. *Rachel de Queiroz: crítica, bibliografia, seleção de textos, iconografia*. Rio de Janeiro/Brasília: Cátedra/ INL-MEC, 1977.
- BUENO, Luís. "Guimarães, Clarice e antes", in: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*, FFLCH/USP. São Paulo: Editora 34, 2001, nº 2.
- CANDIDO, Antonio e CASTELO, José Aderaldo. "Rachel de Queiroz", in: *Presença da Literatura brasileira*. 6ª ed., Rio de Janeiro/ São Paulo: Difel, 1977, v. 3 - Modernismo.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARRASCO, Walcyr. "Cabra-macho e sinhazinha". São Paulo, *Veja*. 02.09.95.
- CASTELO, José Aderaldo. "Um romance de emancipação", in: QUEIROZ, Rachel de. *As três Marias*. 5ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, pp. VII-XI.
- _____. "Rachel de Queiroz e o romance do Nordeste". *Anhembi*. São Paulo, abril de 1958.
- CONY, Carlos Heitor. *Cadernos de Literatura Brasileira – Rachel de Queiroz*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, nº 4, setembro de 1997, pp. 15-7.

- COSTA, Maria Osana de Medeiros. *Ideologia e contra-ideologia na obra de Rachel de Queiroz* (mestrado em Literatura Brasileira). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1973.
- _____. "Maria Moura – uma saga de poder, amor e morte." in: *Gênero e representação na Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: UFMG/ Faculdade de Letras, 2002.
- FERREIRA, Débora R. S. *Pilares narrativos*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.
- FERREIRA PINTO, Cristina. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. Coleção Debates nº 233.
- FILHO, Adonias. "O romance *O quinze*". in: *QUEIROZ, Rachel de. O quinze*. 7ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1966, pp. 10-6.
- _____. "Rachel de Queiroz", in: *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969, pp. 83-93.
- GOTLIB, Nadia Battella. "Las mujeres y el otro: tres narradoras brasileñas". *Escritura: revista de teoria y critica literarias*. Caracas, jan-dez. 1991.
- _____. "Leituras do feminino: uma história de desrecalque." 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada. Belo Horizonte, UFMG.
- _____. "A literatura feita por mulheres no Brasil", in: BRANDÃO Izabel e MUZART Zahidé (orgs): *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres/ Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- GRIECO, Agripino. "Regionalistas e cidadãos", in: *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.
- GURGEL, Ítalo. *Uma leitura íntima de Dôra, Doralina*. Fortaleza: Casa José de Alencar, 1997. Coleção Alagadiço Novo, nº 108.
- LIMA, Herman. "Rachel de Queiroz", in: *QUEIROZ, Rachel de. Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, v.4, pp. XV-XXV.
- LINS, Letícia. "Antes de tudo, uma dama do sertão". *O Globo*. Rio de Janeiro, 17.09.94.
- MARTINS, Maria. "A saga da rainha bandida." *O Globo*. Rio de Janeiro, 25.02.92.
- MARTINS, Wilson. *Cadernos de Literatura Brasileira – Rachel de Queiroz*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, nº 4, setembro de 1997, pp.88-9..

- MENDES, Marlene Gomes. *Edição crítica em uma perspectiva genética de As três Marias de Rachel de Queiroz*. Tese de doutoramento apresentada à FFLCH/USP, 1998.
- MOCARZEL, Evaldo. "Rachel de Queiroz faz 80 anos e *O quinze*, 60". São Paulo, *O Estado de S. Paulo*, 15.11.90.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. "Um romance que não envelheceu", in: *O romance: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964, pp. 223-5.
- _____. "Cangaceira de Rachel de Queiroz tem ares nobres". São Paulo, *O Estado de S. Paulo*, 04.11.91.
- MONTENEGRO, Olívio. "Rachel de Queiroz", in: *Caminho de pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, pp. VIII – XIV.
- NERY, Hermes Rodrigues. *Presença de Rachel*. Ribeirão Preto/ SP: FUNPEC Editora, 2002.
- PRADO, Antonio Armoni. "*O quinze* renovou a ficção regionalista". São Paulo, *O Estado de S. Paulo*, 12.11.2000.
- QUEIROZ, Vera. "Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro.", in: BRANDÃO Izabel e MUZART Zahidé (orgs): *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres/ Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- RAMOS, Graciliano. "Caminho de pedras" e "Norte e Sul", in: *Linhas tortas*. 3ª ed., São Paulo: Martins, 1970.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. "Uma revelação – *O quinze*", in: *O quinze*. 15ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1972,.
- SCHWAMBORN, Ingrid. "Anotações a *Dôra, Doralina*, de Rachel de Queiroz", in: *Literatura sem fronteiras*. Fortaleza: UFC, Coleção Alagadiço Novo, 1990.
- Cadernos de Literatura Brasileira – Rachel de Queiroz*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 4 – setembro de 1997.

3. Sobre Gênero

- AGUIAR, Neuma. *Gênero e ciências humanas. Desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1998.
- ALAMBERT, Zuleika (apresentação). *Os comunistas e a questão da mulher*. São Paulo:

- Cerifa/Novos Rumos, 1982.
- ALMEIDA, Marlise M. Matos. *A psicanálise e a mulher: feminino plural*. Tese de mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.
- ALMEIDA, Tereza Virgínia de. *A ausência lilás na Semana de Arte Moderna*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.
- ANDRADE, Mário de. “A dona ausente”. *Atlântico: Revista Luso-Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro, 1943, nº 3.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo – volume I Fatos e mitos*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Trad. Sérgio Milliet.
- _____. *O segundo sexo – volume II A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Trad. Sérgio Milliet.
- BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla (coord.). *Feminino como crítica da modernidade. Releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987. Trad. Nathanael da Costa Caixeiro.
- BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. Trad. Maria Helena Kühner.
- BRAGA, Maria Ondina. *Mulheres escritoras. Da biografia no Texto ao Texto da Biografia*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1980.
- BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé L (orgs). *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres/ Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- BRUN, Daniëlle. *Figurações do feminino*. São Paulo: Editora Escuta, 1989.
- COELHO, Nelly Novaes et alii. *Feminino singular. A participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. Edições GRD/Arquivo Municipal de Rio Claro, 1989.
- CORREA, M. “Repensando a família patriarcal.”, in: *Colcha de retalhos*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- COULTHARD, Malcom. *Linguagem e sexo*. São Paulo: Ática, 2001.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

- _____ (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/UNESP, 2001.
- DEVEREUX, Georges. *Mulher e mito*. Campinas: Papyrus, 1990. Trad. Beatriz Sidou.
- DIAS, Maria Odila da Silva. “Teoria e método dos estudos feministas: perspectiva histórica e hermenêutica do cotidiano.”, in: *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos/Fundação Carlos Chagas, 1992.
- DUARTE, Constância Lima (org.). *Cartas Nísia Floresta & Augusto Comte*. Florianópolis: Editora Mulheres e EDUNISC, 2002.
- DUARTE, Eduardo de Assis. “Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso”, in: *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres/ Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- FUNCK, Susana Bornéo. “O jogo das representações”, in: *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres/ Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998.
- HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas, 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. *Emancipação do sexo feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. Trad. Eliane Tejera Lisboa.
- de HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.) *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Trad. Leny Cordeiro.
- JACOBINA, Eloá e KUHNER, Maria Helena (orgs.) *Feminino/masculino no imaginário de diferentes épocas*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.
- LEMAIRE, Ria. “Relendo *Iracema* (o problema da mulher na construção duma identidade nacional)”, in: *Revista Organon* nº 16 – A mulher e a literatura. Rio Grande do Sul, UFRGS, 1989.
- LOPES, Telê Porto Ancona. “Mário de Andrade e a dona ausente”, in: *A donzela guerreira*, São Paulo: Senac, 1998.
- MATOS, Marlise. *Reinvenções do vínculo amoroso – cultura e identidade de gênero na Modernidade tardia*. Belo Horizonte: UFMG/RJ, IUPERJ, 2000.

- MEAD, Margaret. *Sexo e temperamento*. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2000. Trad. Rosa Krausz.
- _____. *Macho e fêmea*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. Trad. Margarida Maria Moura.
- MURARO, Rose Marie e BOFF, Leonardo. *Feminino e masculino*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- NOVINSKY, Ilan W. H. “Heresia, mulher e sexualidade”, in: *Vivências (história, sexualidade e imagens femininas)*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas/Brasiliense, 1980.
- PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Miriam Pilar (orgs.) *Masculino feminino plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.
- PERROT, M. *Os excluídos da história*. São Paulo: Paz e Terra, 1988. Trad. Denise Bottmann.
- PRATT, Mary Louise. “Mulher, literatura e irmandade nacional.”, in: *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. Trad. Leny Cordeiro.
- ROSALDO, Michelle Zimbalist e LAMPHERE, Louise (coord.) *A mulher, a cultura, a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Trad. Cila Aubier e Rachel Gorenstein.
- SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes. Mito e realidade*. São Paulo: Livraria Quatro A, 1969.
- SAMARA, Eni de Mesquita, SOIHET, Rachel e MATOS, Maria Izilda S. de. *Gênero em Debate. Trajetória e perspectivas na historiografia contemporânea*. São Paulo: Educ, 1997.
- SAMARA, Eni de Mesquita. “La mujer en la historiografía latinoamericana reciente.”, in: Sanchez, J. N. (ed.). *Historia de la mujer y la familia*. Quito: Nacional, Adhilac, 1991.
- _____. *As mulheres, o poder e a família*. São Paulo: Marco Zero, 1989.
- _____. *A família brasileira*. 4ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. (org.) *Trabalho feminino e cidadania*. CEDHAL/FFLCH/USP.

- São Paulo: *Humanitas*, 2000.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. Trad. Rubens Figueiredo.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Recife: SOS Corpo, 1991. Trad. de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.
- _____. "História das mulheres", in: BURKE, Peter (org.). *A escrita da História – Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- TELLES, M. Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- TELLES, Norma. "Medéia sertaneja.", in: *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres/ Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- VAINFAS, Ronaldo. (org.). *História e sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- XAVIER, Elódia. "O corpo a corpo na literatura brasileira", in: *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres/ Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- WANDERLEY, Márcia Cavendish. *A voz embargada*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- WILLEMS, E. "A estrutura da família brasileira", in: *Sociologia*, XVI, vol. 4.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Trad. Vera Ribeiro.
- YAGUELLO, Marina. *Les mots et les femmes*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1978.
- YALOM, Marilyn. *A história da esposa*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Trad. Priscilla Coutinho.
- DUARTE, Constância L., DUARTE, Eduardo de A. e BEZERRA, Kátia da Costa (orgs.) *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.
-
- _____. *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2002.
- Revista GRAGOATÁ - "Figurações do gênero e da identidade". Niterói, UFF, 2º Semestre de 1997.

4. Sobre romance

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril, Os Pensadores, XXXVIII. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 2ª ed., São Paulo: Editora UNESP e Hucitec, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. Trad. L'espace littéraire.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992
- _____. *Literatura e sociedade* 4ª ed., São Paulo: Editora Nacional, 1975.
- _____. *A educação pela noite*. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Tese e antítese*. 3ª ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- _____. *Textos de intervenção*. SP: Duas Cidades/Editora 34, 2002. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1987.
- FRANK, Joseph. "A forma espacial na literatura moderna" in: *Revista USP* nº 58. São Paulo, agosto de 2003.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, Trad. Álvaro Cabral.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. Ensaio nº 20.
- LÚCAKS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo.
- _____. "Narrar ou descrever?", in: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. Coord. e prefácio de Leandro Konder.
- MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972. Trad. Flávio Wolf de Aguiar.
- MEYERHOFF, HANS. *O tempo na literatura*. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1976.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974. Trad. He-

loysa de Lima Dantas.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia no capitalismo*. 2ª edição, São Paulo: Duas Cidades, 1990.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia das Letras, 1ª reimpressão, 1996. Trad. Hildegard Feist.

5.Leituras sobre Psicanálise e gênero

AGUIAR, Flávio. “Mulheres de Érico”. *Revista Via Atlântica*. São Paulo, Universidade de São Paulo, nº 2, 1999.

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Zahar, 1998. Trad. Dulce Duque Estrada.

BELÉM, Marisa. *Mulher no Brasil. Nossas marcas e mitos*. São Paulo: Escuta/FAPESP, 2000.

BATAILLE, George. *O erotismo*. 2ª ed., Porto Alegre: L&PM, 1987.

BASTIDE, Roger. “Psicanálise do cafuné”, in: *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anambi, 1959.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. Revisão científica Philippe Wilemart.

BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. 2ª ed., São Paulo: Ática, série Princípios, 1986.

FREUD, Sigmund. *Conferência XXXIII: A feminilidade*. . ESB, Vol XXII., 1933. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres.

_____. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999. Trad. Órizon Carneiro Muniz.

- _____. *El delirio y los sueños en "La Gradiva", de W. Jensen*. Madrid: Biblioteca Nueva, tomo II, 1996.
- _____. "Los recuerdos encubridores". Madrid: Biblioteca Nueva, tomo II, 1996.
- _____. "Sobre la sexualidad femenina". Madrid: Biblioteca Nueva, tomo III, 1996.
- _____. "La feminidad". Madrid: Biblioteca Nueva, tomo III, 1996.
- _____. "Recuerdo, repetición y elaboración". Madrid: Biblioteca Nueva, tomo II, 1996.
- _____. "El tema de la elección de un cofrecillo". Madrid: Biblioteca Nueva, tomo II, 1996.
- _____. "La organización genital infantil. Adición a la teoría sexual." Madrid: Biblioteca Nueva, tomo III, 1996.
- _____. "Tres ensayos para una teoría sexual". Madrid: Biblioteca Nueva, tomo II, 1996.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- _____. *A mínima diferença*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. "A psicanálise e o domínio das paixões", in: *Os sentidos da paixão*. Sérgio Cardoso et alii. São Paulo: FUNARTE/Cia das Letras, 1988.
- _____. "Masculino/feminino: o olhar da sedução", in: *O olhar*. Adauto Novaes et. alii. SP: Cia das Letras, 1988.
- _____. "A mulher e a lei", in: *Ética*. São Paulo: Cia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- MATOS, Marlise. *Reinvenções do vínculo amoroso*. Belo Horizonte UFMG/RJ IUPERJ, 2000.
- MENESES, Adélia Bezerra. *Do poder da palavra – ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2ª edição, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MEZAN, Renato. "A medusa e o telescópio ou Verggasse 19", in *O olhar*. Adauto Novaes

et. alii. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

_____. “A inveja”, in: *Os sentidos da paixão*. Sérgio Cardoso et alii. SP, FUNARTE/Cia das Letras, 1988

PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa – do feminino e suas histórias*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2000.

_____. *Confluências – Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/EDUSP, 1995.

PELLEGRINO, Hélio. “Édipo e a paixão”, in: *Os sentidos da paixão*. Sérgio Cardoso et alii. São Paulo: FUNARTE/Cia das Letras, 1988

6. Leituras sobre a década de 30 e complementares

AGUIAR, Flávio Wolf de. “Jorge Amado e a geração de 30”, *Revista Teoria e Debate*.

_____. “O inesperado – O Brasil nos quatro romances de Plínio Salgado”, mimeo.

ALENCASTRO, Luiz Felipe (org.) *História da vida privada no Brasil Império: a corte e a modernidade nacional. vol 2*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 13ª edição, RJ: José Olympio, 1974.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. “Narrativa e resistência” e “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*”, in: *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BORHEIM, Gerd. “O sujeito e a norma”, in: *Ética*. São Paulo: Cia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

BUENO, Luís. “Os três tempos do romance de 30”. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira*, nº 3. USP/Editora 34, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2001.

CARVALHO, Maria Judite de. *Além do quadro*. Lisboa: O jornal, 1983.

- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, Trad. Theo Santiago.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição, Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 2001. Trad. Geraldo H. M. Florsheim.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. 15ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. Trad. Leandro Konder.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. Introdução de Darcy Ribeiro. 39ª edição, Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Nordeste*. 6ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1989.
- _____. *Modos de homem & Modas de mulher*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GINZBURG, Jaime. “A forma do impasse em Graciliano Ramos”, in: *Anais do IX Congresso Internacional ABRALIC – Travessias*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2004. CD Rom, no prelo (versão impressa).
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. SP: Cia das Letras, 1995.
- JOYCE, James. *O retrato do artista quando jovem*. Porto Alegre: Globo, 1945. Trad. José Geraldo Vieira.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Nova Época Editorial, 1963. Trad. Syomara Cajado.
- _____. *A colônia penal*. São Paulo: Nova Época Editorial, 1948. Trad. Syomara Cajado.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares de parentesco*. 2ª edição, Petrópolis: Vozes, 1982. Trad. Mariano Ferreira.
- MANSFIELD, Katherine. *Felicidade e outros contos*. Rio de Janeiro: Revan, 1992. Trad. Julieta Cupertino.

- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)*. São Paulo: Difel, 1979.
- QUINTAS, Amaro. *A revolução de 1817*. 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio/FUNDARTE, 1985.
- RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. “O irmão da mãe de um homem na África do Sul”, in: *Estrutura e função nas sociedades primitivas*. Rio de Janeiro: Edições 70. Trad. Maria João Freire.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978. Trad. Mariano Ferreira.
- VERNANT, Jean-Pierre. “Héstia-Hermes: acerca da expressão religiosa do espaço e do movimento entre os gregos.”, in: *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: EDUSP, 1973. Trad. Haiganuch Sarian.