



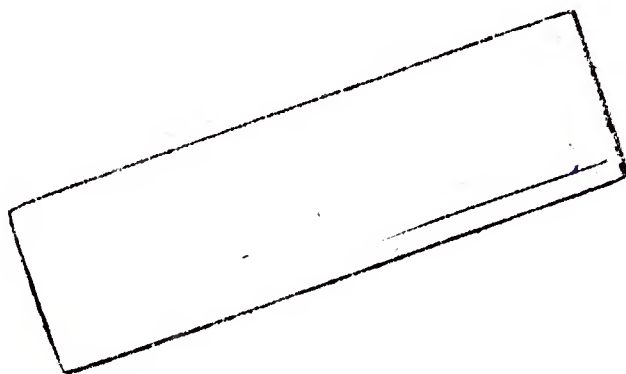


1910004363



WALNICE APARECIDA MATOS VILALVA

A CONFIGURAÇÃO DA DONZELA-GUERREIRA EM
MEMORIAL DE MARIA MOURA



São José do Rio Preto

1999

CEB Centro de Estudos Brasileiros "Fernando Covello"

WALNICE APARECIDA MATOS VILALVA

A CONFIGURAÇÃO DA DONZELA-GUERREIRA EM
MEMORIAL DE MARIA MOURA



t. 4363/26



Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista *Júlio de Mesquita Filho*, campus de São José do Rio Preto para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Tieko Y. Miyazaki.

São José do Rio Preto

1999



aos meus pais,

Walter da Mota Vilalva

Lenice Matos Vilalva

pertence este início...



a meu irmão

Wagner

a *Neidivania*

meus sobrinhos

Vinícios e Natália

a *Lauro e Raimone*

(flores de minha vida)



a minha orientadora

PROFA. TIEKO Y. MIYAZAKI

Psicologia da composição

VII

*É mineral o papel
onde escrever
o verso; o verso
que é possível não fazer.*

*São minerais
As flores e as plantas
os frutos, os bichos
quando em estado de palavra.*

*É mineral
a linha do horizonte,
nossos nomes, essas coisas
feitas de palavras.*

*É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita, a fria natureza
da palavra escrita.*



AGRADECIMENTO

Às pessoas que deram valiosas contribuições para que esta pesquisa se efetivasse:

PROF. DR. ISMAEL ANGELO CINTRA

PROFA DRA. NORMA WIMMER

PROF. ROBERTO BOA VENTURA DE SÁ

PROF. DR. VALDEMAR MUNHOZ RODRIGUES

CAPES

OSCAR, Nanci

ROMILDA E HELENA



VILALVA, W.A .M. *A configuração da donzela-guerreira em Memorial de Maria Moura*. São José do Rio Preto, 1999. p.162. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto.

ABSTRACT

The complexity of the warlike-damsel's configuration in Raquel de Queroz's *Memorial de Maria Moura* is hereby examined for determining the boundaries which are present in this narrative structure which contemplates the male/female dichotomy as the character's constitution. As for this aspect, the path followed by the warlike-damsel, her insertion in the fatherly universe, her pledge to the tradition as well as the option determining the form of narration become significant elements for the understanding of the warlike-damsel in the form of a memoir.

Key-words: father, warlike-damsel, female/male, tradition.

VILALVA, W.A .M. *A configuração da donzela-guerreira em Memorial de Maria Moura*. São José do Rio Preto, 1999. p.162. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto.

RESUMO

A complexidade da configuração da donzela-guerreira em *Memorial de Maria Moura* de Raquel de Queiroz, é investigada, nesta pesquisa, objetivando (re) conhecer os limites presentes numa estrutura narrativa que contempla a dicotomia masculino/feminino como composição da personagem. Nesse aspecto, a trajetória percorrida pela donzela-guerreira, sua instauração no universo paterno, seu compromisso com a tradição bem como a determinante opção de foco narrativo tornam-se elementos significativos na compreensão da donzela-guerreira abordada sob a forma de memorial.

Palavra-chave: Pai, donzela-guerreira, feminino, masculino, tradição.

SUMÁRIO

Introdução	1
I- No regionalismo o novo perfil feminino.....	8
II- Donzela-guerreira: um compromisso paterno.....	47
III- Maria Moura e a qualificação no caminho da Serra dos Padres.....	66
IV- Na morte a marca do sacrifício	106
V- O pacto narrativo em <i>Memorial de Maria Moura</i>	128
Conclusão.....	154
Bibliografia.....	157

INTRODUÇÃO

É notória a condição submissa a que a mulher vem sendo exposta por mais de seis milênios; cativa de uma realidade cuja identidade social é construída através da distinção de papéis (mulher/homem) determinada pela sociedade – *a identidade social da mulher assim como a do homem, é construída através da atribuição de distintos papéis que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo. (SAFFIOTI, 1991, p.8)* A mulher, assim como outras camadas sociais que, historicamente foram determinadas como fracas¹, e que dentro de um sistema capitalista cuja formação patriarcal criou o que Helleieth Saffioti chamou *processo de construção social da inferioridade (1991, p.10)* - a relação de dominação e exploração – não passa de mero aparelho-objeto de sustentação de uma ideologia estereotipada e, por assim o ser, discriminatória. Destarte, o estereótipo (feminino) funciona como um mecanismo social legalizador de uma situação- estado, a fim de manter a hegemonia do poder exercido por um grupo sob o outro – numa hermética “Roda Viva”... *Roda mundo/ Roda gigante. (...) O estereótipo é uma camisa de força uma forma de controle social (...) (BASTIDE, 1983, p.6).*

¹ Essa questão é discutida por Saffioti, em seu livro *O poder do macho* (pp8-20), onde aponta a forte capacidade humana em transformar o reino natural, o que poderíamos chamar de domesticação, ou humanização – *é decisiva e se dá em todos os setores a intervenção do homem na natureza.* Entretanto, ela observa que é preciso atentarmos ao processo inverso, ou seja, a naturalização de fenômenos sócio-culturais, em que o homem insiste em mostrar como natural ou inerente, algo que é construído no seio social. No falseamento de um resultado histórico, legitima-se e consolida-se na diferença a busca pela perpetuação de uma realidade que concerne dominados e dominantes. Nesse processo evita-se qualquer reflexão ou questionamentos; é nesse quadro que se configura a realidade da mulher.



Mas não cabe aqui a intenção de investigar a questão da mulher nas categorias sociais. A abordagem, inicial, tornou-se necessária na medida que a relação entre feminino/masculino, expressa-se como compreensão dicotômica de natureza social de divisão das relações humanas estabelecidas. Sobre essa questão pondera Walnice Nogueira Galvão: (...) o “masculino” e o “feminino” são considerados menos como distinções orgânicas que como princípios metafísicos. As diferenças dos sexos não passam de sinais que classificam o indivíduo em tal ou tal categoria social. Porém esses sinais não tem valor absoluto: o que importa é, antes de tudo, a função exercida, o papel desempenhado no complexo cosmo-social. (1998, p. 129).

Representada em diversos textos, esteja a mulher com o pé fincado na História ou não, o certo é que são incontáveis os modelos que povoam a imaginação, como são também incontáveis as situações a que ela está exposta em distintas obras, em distintos momentos literários.

De imagens que vão desde a virgem casta até a bacante, a mulher é revisitada pelo desejo de criação, e revestida pelo signo do feminino. Segundo Goethe, no segundo *Fausto*, o eterno feminino é a atração que guia o desejo do homem no sentido de uma transcendência. Neste caso o feminino representa o desejo sublimado: *Vem, alça teu vôo para as altas esferas. Se ele adivinhar tua intenção te seguirá.* E o coro místico proclama: *o eterno feminino nos atrai para o Alto.*

Esse desejo de sublimação que povoa a imaginação criadora foi perseguido por nossos escritores, principalmente do século XIX, e foi o responsável pelas formas vazias, bizarras, não raro, pela criação de estátuas gélidas.

O nosso primeiro romance romântico trará a marca da imagem



imaculada e casta que é símbolo de Beleza em diferentes culturas; desde Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães e tantos outros esse ideário feminino vem sendo revisitado. De todos talvez o mais insistente tenha sido Alencar, não apenas pela quantidade de perfis femininos, mas pelo colorido intenso com que vai nodoá-las, ao longo de suas narrativas. Emília, Carolina, Diva, e Aurélia tornam-se símbolos de uma castidade eterna, pois são protagonistas que mesmo casadas, como é o caso de Aurélia, mantêm-se imaculadas, corroborando uma visão excêntrica da mulher assexuada² - O eterno feminino encontra em Alencar, talvez, um dos seus mais fiéis defensores.

Oscilando entre a imagem estática de beleza e a visão profana da meretriz, instaura-se a dualidade de formas quase sempre nebulosas e jeitos destoantes de tentar encontrar na figura feminina, uma densidade humana.

Contrapondo a imagem alva e casta tão notória na literatura do século XIX, surge a mulata ainda no universo romântico, apresentando uma fôrma mais definida de apreciação ou tratamento. Insinuada em *A Moreninha*, será em *Memórias de um Sargento de Milícias*, que vem à tona um novo modelo de representação.

Trazendo a marca de um hibridismo (cruzamento do branco com o negro) a mulata consagra-se como o espaço da permissão. Sendo o avesso da branca é a personagem que encontra na sexualidade sua mais forte característica. De Vidinha a Dona Flor, a mulata, quase sempre na condição de personagem secundária, se sustenta pelo império de “um tipo brasileiro” - um espaço marginal na Literatura do século XIX que se confirma no espaço da estrutura social ou vice versa.

² Mesmo Iracema dialoga com esse universo, ao transferir à atitude uma característica divina da maternidade.

Vivemos, mais intensamente, o conhecimento feminino no avassalador universo romântico, propagado pelos românticos no século XIX, que consagrou o império da beleza alva e casta; posteriormente passamos pela imagem bestial dos tipos femininos naturalistas; e, ainda no século XIX (e início deste século) deparamos, quiçá, com a austera imagem da donzela morta, desnudada pelos simbolistas, com uma nefasta e nebulosa impressão de Ser.³

Entre um movimento e outro, entre um escritor e outro percebemos destoantes tentativas de criação do feminino. Almejada mais que alcançada a mulher torna-se alvo dos caprichos febris do discurso masculino.

Embora o século XIX imperialize a branca, a mulata e a negra vão desempenhar seu papel marginal na narrativa. Em paralelo com esse arcabouço feminino, a donzela-guerreira é introduzida no início deste século⁴, instaurando um novo perfil, um novo diálogo entre os domínios femininos diante do desejo masculino.

A imagem da donzela-guerreira embora seja bem menos recorrente nas narrativas que a imagem da virgem casta e a mulata, dialoga com ambas, ao constituir-se em conformidade com alguns dos elementos que sedimentam tanto a donzela quanto a mulata. Da primeira herda o título donzela, por manter o símbolo da castidade como dogma sagrado, da segunda o cunho de interrupção de perpetuação – por motivos diferentes- ambas, a mulata e a donzela-guerreira, se apresentam com a natureza estéril. Tanto em uma como em outra tal esterilidade é decorrente do caráter híbrido que assola as duas naturezas.

³ Afonso Romano de Sant'Anna trata, entre outras questões, desse tema em seu livro *Canibalismo Amoroso*.

⁴ Embora tal afirmativa possa parecer contundente, ela tem em vista os livros canonizados até a data desta pesquisa. O que equivale a dizer que essa afirmação poderá ser revista em decorrência dos resultados obtidos pelos trabalhos de resgate da literatura do século XIX que estão sendo desenvolvidos por considerados núcleos de pesquisa. Destaco aqui o núcleo da UFRJ e da UFRGS.



Sob as vestes de donzela, a donzela-guerreira ostenta, no comportamento guerreiro, uma identidade híbrida. Como personagem que está presente em diversas culturas, em diversas civilizações, na história e na mitologia, tem no curso de sua existência uma atitude missionária. Desconectada da imagem materna, será com o pai que trará maior elo, este ocupa uma importância que norteará a existência da donzela-guerreira definitivamente.

Vivendo uma maior abundância de peripécias, a donzela-guerreira tem o crivo da morte determinando sua função como passageira no ciclo da vida. Uma passagem exclusivamente comprometida com universo paterno. O diálogo com o universo masculino é instaurado pela identificação com o pai.

Aparentemente em desarmonia com o espaço que a contempla, a sua atuação está legada a solidificação de valores que suas atitudes parecem comprometer: a família, a hereditariedade e a tradição.

Muito mais recorrente no universo da literatura de cordel, a donzela-guerreira assoma a literatura Brasileira em momentos singulares: no início do século, 1903 com o romance *Luzia –Homem* de Domingos Olímpio, conhecemos a singela força de Luzia; e a mais recente aparição (1992), em *Memorial de Maria Moura*, da personagem Maria Moura.

Entre 1903 à 1992 há um intervalo de 89 anos. Durante esse período, mais especificamente em 1956, surge o romance de Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas*, que nos colocará diante de uma das mais expressivas criaturas que revigora o imaginário de donzela-guerreira: Diadorim. Três personagens em momentos literários distintos configuram uma simetria alheia ao tempo que as separa.

Sua beleza e forma estão ainda carentes de estudos na Literatura



Brasileira, mesmo o estudo de Walnice Nogueira Galvão não se detém na representação dessa personagem em nossa Literatura.

É diante da complexidade que essa personagem apresenta, e ainda, da ausência de um estudo que se dedique a representação dessa personagem na Literatura Brasileira, que apresentamos esta proposta de pesquisa que tem como base desnudar *A configuração da donzela-guerreira no romance Memorial de Maria Moura* de Rachel de Queiroz.

A personagem de *Memorial de Maria Moura* foi inspirada na figura histórica Maria de Oliveira. Considerada uma das primeiras cangaceiras do nordeste, Maria de Oliveira viveu no século XVII, e traz à narrativa de Maria Moura, o cunho da História.

Consciente de que *Memorial de Maria Moura* mantém um certo pé na História, a nossa investigação não se deterá nesse aspecto para o tratamento de análise da personagem em questão.

Interessa-nos, então, verificar como a estrutura narrativa constrói o perfil dessa personagem, ou nos perguntar: qual perfil se sustenta na narrativa de Maria Moura? Como se consagra a imagem de guerreira e como essa imagem se sustenta ao longo da narrativa?

Com base nessas indagações é que permearemos a narrativa atentando, especificamente, aos seguintes pontos, dispostos em capítulos:

I capítulo – No regionalismo o delineamento de um novo perfil feminino;

II capítulo – tratará da presença paterna e sua influência na trajetória de Maria Moura;

III capítulo- O processo de qualificação de Maria Moura ao longo da



busca pela Serra dos Padres;

IV capítulo- a morte como marca do sacrifício;

V capítulo – o pacto narrativo em Memorial de Maria Moura;



CAPÍTULO I

NO REGIONALISMO O NOVO PERFIL FEMININO

É bem verdade que desde o Romantismo revigora-se, com tintas cada vez mais fortes, o anseio pela identidade nacional, identidade esta que emergia diante de um novo perfil de consciência nacional, advinda de radicais transformações sociais, políticas e culturais pelas quais passava o Brasil desde final do século XVIII, e mais fortemente a partir do século XIX.

Pairava na época tamanha inquietude frente às questões nacionais que, no fervor das discussões sobre os caminhos da Nova Pátria, nascia a perseguição a uma identidade que, alavancada por um desejo consciente e opressor, ou mais que isso, ingênuo e eloquente, procurava tecer, à luz do patriotismo, a nacionalidade literária.

O nacionalismo, então, sob a égide irrompente da época, encontra no Romantismo sua expressão maior, com ele se confundindo, rompendo as linhas limítrofes entre ambos. Antes, parece ser *o romantismo brasileiro tributário do nacionalismo* (CANDIDO, 1981, p.15), no qual *o patriotismo se aponta como estímulo e dever* (CANDIDO, 1981, p.10) ao homem das letras.



A labuta dos nossos homens das Letras, portanto, centrava-se em *dotar o Brasil de uma Literatura equivalente às européias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria, ou, como então se dizia, uma Literatura nacional*. (CANDIDO, 1981, p. 10).

A Literatura nasce com a missão de instituir-nos uma nacionalidade, sem saber, no entanto, direito por onde começar. Esse perfil eufórico inundava nossos crédulos escritores de esperançosa liberdade cultural, mesmo tomando ainda a Europa como modelo para suas realizações. Cabe aqui a feliz expressão de Flora Sussekind. *Tal Brasil, Qual romance?*⁵.

O Regionalismo, nesse contexto, surge como um dos caminhos, na longa jornada das nossas letras, parecendo garantir a essência singular da Nação Imaginada,⁶ talvez por se comprometer em trazer à tona traços que se consideravam marcantes e característicos dos costumes e da identidade de ser brasileiro. Acreditava-se que tão logo dessem conta desse retrato geográfico, folclórico e cultural, a Nação haveria de

⁵ Essa expressão da Flora Sussekind aponta a reflexão sobre uma forma singular de nossos escritores pensarem em Literatura uma nacionalidade, que alcançará seu limite no Naturalismo —, observa a autora: *Não é o romanesco, o literário, o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem com verdade e honestidade aspectos da 'realidade brasileira'*, (p. 38). Em outro momento afirma, *procura-se uma Literatura que, ao documentar o país, pareça acreditar na existência de uma identidade nacional*, (p. 43). Ver melhor essa questão em: Flora Sussekind *Tal Brasil, Qual Romance*.

⁶ O termo imaginado é introduzido aqui no sentido que é usado por Benedict Anderson no livro *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Segundo Anderson os membros da menor nação jamais conhecerão, encontrarão ou escutarão qualquer coisa sobre seus compatriotas. Mesmo assim na metade de cada um, sobrevive a imagem de comunhão. Para Anderson todas as comunidades humanas tendem a ser entidades imaginadas. As comunidades, argumenta, 'não diferem pela sua falsidade/genuinidade, mas pelo estilo em que foram imaginadas.

Anderson introduz três termos práticos para caracterizar o estilo em que a nação moderna é imaginada: *A nação é imaginada como algo limitado porque até mesmo as maiores(...) têm fim; ainda que se estabeleçam, fronteiras elasticadas, do outro lado sempre haverá outras nações (...). É imaginada como soberana porque o conceito nasceu em uma época em que o iluminismo e a Revolução destruíam a legitimidade dos reinos hierárquicos dinásticos, governados pelo direito divino (...). Finalmente, é imaginada como uma comunidade. Apesar da desigualdade e da exploração que prevalecem, a nação é sempre concebida como um grande companheiro horizontal. Enfim, é a partir dessa fraternidade que nos dois últimos 'séculos tornou-se possível para milhares de pessoas matar e morrer por tais limitadas imaginações*. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. pp.129-130

comemorar sua independência intelectual/cultural.

Dessa reflexão nasce uma das mais graves contradições presentes no início de nossa formação literária e que vai marcar definitivamente os rumos de nossas letras. O que parece mover as primeiras tentativas literárias brasileiras, aponta um compromisso com a tradição literária européia. Essa postura consciente ditava os limites de nossa produção, apontando ser um complexo inconsciente e coletivo, subjacente a uma imensa necessidade de encontrar uma identidade coletiva. O que chamamos aqui de complexo coletivo, muitos críticos denominaram falta de uma tradição literária, portanto, justificando esse momento e desatentos à ideologia opressora aí presente. Sobre essa questão Lúcia Miguel Pereira expõe: *muito atrelada, às transformações ocorridas na Europa, a nossa Literatura não surgiu espontaneamente, não se originou da necessidade íntima de expressão: fruto da imitação, antecedeu essa necessidade, mormente no que ela pudesse conter de genuinamente brasileiro*, continua a autora *não é esse, aliás, um fenômeno restrito ao nosso país, colonizados. A cultura intelectual, vinda da Europa, atuando em sentido diverso da cultura na acepção dada ao termo da sociologia, retarda nos escritores o amadurecimento da mentalidade nacional.* (1957, p. 181).

Cabe aqui ressaltar que essa *mentalidade nacional*, consoante com o Romantismo, aparece como reflexo de um contexto político que assumiu efeitos que ratificaram a divisão (econômica e política) pela qual passava a Europa e a América: aquela, construída sob a imagem do colonizador, brindava seus feitos heróicos e sua onipotência; esta, a colônia, vivia o quimérico desejo de emancipação, sob o reflexo do colonizador. Por isso, ao vislumbrar seu sentimento de impotência, voltava-se ao berço-colonizador para apreender a possibilidade de identidade nacional. Esse

percurso é feito pelos nossos literatos à medida em que centravam a atenção antes nas manifestações européias, em reconhecimento a uma tradição literária que nos faltava. Uma espécie de estádio de espelho toma conta do inconsciente social emergente na nova nação. Chamamos à tona a teoria de Lacan sobre o *estádio formador do eu*, como um dos caminhos possíveis para tentarmos entender esse processo patriótico e contraditório em que se empenham os nossos literatos. Entretanto, transplantamos a noção do Eu, posta por Lacan, e procuramos apreciá-la sob o prisma de Eu-nação, como compreensão de identidade coletiva.

O estádio de espelho como fundador da função do eu é posto por Lacan (1996, pp.97-103) através de um aspecto comportamental. *O filho do homem, numa idade em que, por curto espaço de tempo, mas ainda assim por algum tempo, não obstante já se reconhece como tal sua imagem no espelho.*

Esse ato com efeito, longe de se esgotar, na inanidade da imagem logo, se repercute, na criança, numa série de gestos em que ela experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio ambiente refletido, e a desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu corpo e com as pessoas ou mesmo objetos que estejam em suas imediações.

Esse evento pode produzir-se, como sabemos desde Baldwin, a partir da idade de seis meses, e sua repetição muitas vezes deteve nossa meditação ante o espetáculo cativante de um bebê que diante do espelho ainda sem ter o controle da marcha ou sequer da postura ereta, mas totalmente estreitado por algum suporte humano ou artificial (andador), supere, numa azáfama jubilatória, os entraves desse apoio, para sustentar sua postura numa posição mais ou menos inclinada e resgatar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo de imagem. Parece-nos claro que a nossa situação de infância

(brasileira) nos colocava numa incomoda condição de *sem controle da marcha*, tendo que contar, portanto, com o “apoio da mãe-colonizadora”. Os rumos da criança Brasil parecem norteados pelo andador-europeu, e, nessa relação, ainda que a criança cresça e supere o suporte de apoio, por algum período a imagem definida no espelho⁷ tem muito daquilo que o andador conseguiu definir.

Esse jogo de conhecer-nos **no** e **com** o outro, implicava (re)conhecermos as nossas limitações sob o aspecto da comparação (colônia/europa). Os olhos voltados à Europa não permitiam, a muitos de nossos escritores, um conhecimento tanto geográfico quanto cultural de nossa então sociedade brasileira. Muitos conhecedores apenas da capital brasileira, ou das capitais européias, não estavam atentos às transformações ocorridas num Brasil que ficasse fora dos limites do Rio de Janeiro: procurávamos a farda de alferes.⁸

⁷ Se movessemos essa compreensão de Eu espelho ao mito de Narciso que, diante de sua imagem refletida, observa-se em estado contemplativo, apaixonando-se por si próprio, esquecendo-se do mundo a sua volta, talvez então tivéssemos (no século XIX) outra realidade literária. Parece-nos, ao contrário, que estávamos em busca da farda alferes ou de uma alma exterior: *...deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei recuei. O próprio vidro parecia conjugado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não me permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições: assim deveria ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo(...) como estava defronte do espelho, levantei os olhos e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso, era eu mesmo, o alferes, que pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas do objeto, mas não conhece individualmente uns nem outros(...). Olhava para o espelho, ia de um lado para o outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Dai em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir... — fragmento retirado do conto o Espelho de Em Machado de Assis, p. 216. Outra reflexão que propomos é o **Eu espelho** pensado sob o aspecto da relação estabelecida entre o fazer literário e a realidade brasileira. Como já foi observado no início deste capítulo a Literatura. Inicialmente, se justifica em nome de uma busca do Nacional (eu-coletivo), que é feita, pelos nossos escritores, com tamanha ansiedade que chega a abdicar de seu caráter literário, em prol da “verdade” e “sinceridade” das coisas e costumes brasileiros. A literatura, portanto, se resume, não raro, ao caráter de espelho-reflexo de um eu-nação. Devaneio e embriaguez é o que nos parece essa postura dos nossos escritores como no conto de Clarice: *pelo quarto parecia-lhe estarem a se cruzar aos elétricos, a estremecerem-lhe a imagem refletida. Estava a se pentear vagorosamente diante da penteadeira de três espelhos, (...) os olhos não se despregavam da imagem, o pente trabalhava meditativo, o roupão aberto deixava aparecerem nos espelhos os seios entrecortados de varias raparigas*. Devaneios e embriaguez de uma rapariga. Em: *Laços de Família*.*

⁸ Pesquisar sobre os limites do Brasil (capital e interior) no século XIX em Literatura como Missão de Nicolau Senvsenco.



O Regionalismo vê-se, dessa maneira, fundado por um desejo de identidade, todavia tornando-se, não raro, improficuas, as intenções do escritor brasileiro. Sobre o escritor regionalista, Lúcia Miguel Pereira observa: *há na sua atitude alguma coisa da do turista ansioso por descobrir os encantos peculiares de cada lugar que visita, sempre pronto a extasiar-se ante as novidades e a exagerar-lhes o alcance.* (1957, p.180).

Essa posição de turista assumida, inconscientemente, pelos nossos escritores se transformará, segundo Lúcia Miguel Pereira, no grande empecilho do regionalismo. Mas como poderia ser diferente?. Embora sobressaísse o caráter de humanidade, ou, *humanidade sincera mas superficial*, (CANDIDO, 1981, p. 211) não parecia ser suficiente para assegurar a almejada Identidade Nacional.

A mão estrangeira do escritor brasileiro tenta pintar o regionalismo, não raro, esboçando um saudosismo de civilizado diante da vida primitiva, ou como o colonizador português diante da mítica imagem tropical brasileira. Sobre essa impressão comenta Lúcia Miguel Pereira falando dos escritores regionalistas:

O movimento dá-se de fora para dentro, mais do que um movimento de dentro para fora, nascendo do encontro, com forma de vida rudimentares, de espíritos, que lhes sentem a sedução precisamente por conhecerem outras mais complexas. (1957, p. 181).

Essa característica é própria da condição de produção literária, vivida por muitos escritores ao descobrirem a necessidade do regional sem no entanto, ao menos conhecê-lo.



José Aderaldo Castelo, em *Aspectos do Romance Brasileiro*, discorre sobre o romance regionalista, apontando-o como extensão do romance social, fazendo uma subdivisão⁹ ao apresentar o romance sertanejo.

Entretanto, ao ressaltar o compromisso com a realidade regional, nos traz como exemplo o prefácio d'*O Ermitão do Muquém* — ou a história da fundação da Romaria do Muquém, na província de Goiás — a qual, na realidade, transfere a discussão para fora do universo literário presente na estrutura do texto, sem contudo garantir na obra a realização do regional, ficando apenas explícita a intenção do autor; a isso se resume, neste caso, a importância do prefácio. Vejamos o que ele traz: *o presente romance, o qual (seja dito da personagem) repousa sobre uma tradição real mui conhecida na província de Goiás. Na introdução que precede o romance citado, conta-nos como ficou conhecendo aquela tradição: vinha, em companhia de, dois viajantes, de Goiás para o Rio de Janeiro, quando, em determinado pouso da travessia de Minas Gerais, receberam novo companheiro. Procedente da romaria de Nossa Senhora de Abadia do Muquém, ele lhes contou a história da origem desta romaria. E já no fim do romance, Bernardo Guimarães resalta mais uma vez o caráter verídico da história que ouviu... dos acontecimentos desta verídica narração.*¹⁰ Parece que nesse período os prefácios explicativos eram fundamentais para legitimação da veracidade tão almejado pelos textos regionalistas.

⁹ Ver melhor esta questão em: José Aderaldo Castelo. *Aspectos da Literatura Brasileira*, p 48. Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira*, p 211. Lúcia Miguel Pereira. *História da Literatura Brasileira*, p 180.

¹⁰ José Aderaldo Castelo. op. cit. p. 50. Temístocles Linhares, em *Diálogos sobre o Romance brasileiro*, aponta uma reflexão acerca do regionalismo bem próxima da proposta por José Aderaldo Castelo. Vejamos: *Considera-se em geral a cor local, de par com a paisagem, o elemento mais forte na caracterização do regionalismo*, continua o crítico, *é um critério exterior esse, como logo se vê, se bem que se preocupe ainda fundá-lo nos costumes e na tradição*, p 50.



Ao definir o romancista regionalista, José Aderaldo Castelo, observa: *O verdadeiro romancista regionalista é aquele que observa diretamente a paisagem e conhece ou colhe por meio de informações seguras os fatos essenciais, tipos e tradições que constituirão o material de seu romance. (p.47)* Entretanto tal definição seguida pelo exemplo utilizado como confirmação encerra numa destoante afirmação, do crítico, que negligencia o caráter literário, transferindo para o extratexto (Prefácio) como tentativa (exclusiva) de fundamentar o caráter regionalista da obra citada, o que nos parece um tanto equivocado. Neste caso, a reflexão introduzida por Lúcia Miguel Pereira, sobre o escritor regionalista que se comporta, não raro, como *turista ansioso*, parece atender melhor a uma reflexão sobre o posto no prefácio de Bernardo Guimarães.

Sobre essa questão afirma, ainda, Lucia Miguel Pereira, *certo, todo arte condensa e deforma, mas o regionalismo, pondo nas exterioridades e nas peculiaridades o seu acento tônico, erigindo estas em aspectos habituais, e aquelas em manifestações únicas da personalidade, leva tão longe essa condensação que, devendo por sua índole, ser simples e espontâneo, cai num artificialismo quase teatral. (1957, p.18).*

Já Antonio Candido comenta: *É notório que livros, como O sertanejo, O Garimpeiro, Inocência, Lourenço, são construídos em torno de um problema humano, individual ou social, e que, a despeito de todo o pitoresco, os personagens existem independentemente das peculiaridades regionais. Mesmo a inabilidade técnica ou a visão elementar de um batedor de estradas, como Bernardo Guimarães, não abafam esta humanidade da narrativa. (1981, p. 210).*

Se, por um lado, a tentativa inicial do regionalismo enfrentou esse destoante e desencontrado percurso, por outro, as tentativas posteriores, no início e dentro do século XX, apresentaram algumas limitações *tão* acentuadas quanto a anterior. Mesmo assim, escritores como Domingos Olímpio, com *Luzia-homem*, Manuel de Oliveira Paiva em *Dona Guidinha do Poço*, darão uma nova perspectiva ao regionalismo brasileiro.

Se no regionalismo romântico prevalece uma certa *humanidade* na narrativa, com o advento do Realismo e do Naturalismo, o Regionalismo assume uma forma diferenciada. Embora persigam o mesmo resultado, os meios empregados pelos autores, assim como os resultados por eles obtidos, são diversos, mas justificam os esforços empreendidos.

Enquanto movimento estético o Naturalismo impõe a objetividade e o compromisso com o retrato do real, ou, mais que isso, na Literatura o texto deve se aproximar *do diagnóstico médico a captar sintomas e mazelas nacionais(...) ao buscar uma identidade chamada Brasil. (SUSSEKIND, 1984, p.37).*

Engajado com o compromisso do diagnóstico, o regionalismo naturalista acaba por priorizar, na apresentação do real, o já conhecido *máximo de honestidade* que passa a assumir, na tentativa de assegurar ao texto, uma "rígida exatidão". Sobre essa questão Flora Sussekind discorre: *Quando um romance tenta ocultar sua própria ficcionalidade em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística, via de regra considerados paradigma da objetividade e da veracidade(...) apontam para um mundo e uma linguagem extratextuais.* Continua a autora: *O leitor de uma obra científica ou de uma notícia de jornal pouco observa a linguagem em que foram escritos, contando*

que lhe transmitam uma impressão de veracidade. Contanto que pareçam apontar para além de si mesmos, para um mundo e uma linguagem extratextuais. Do mesmo modo, o leitor de um texto 'naturalista' é conduzido para fora da linguagem. Como se as emoções e a sedução que a leitura porventura lhe possa provocar não adviessem de um texto, de um modo próprio de narrar, de uma ficção, internamente trabalhada. Oculta-se todo o trabalho da linguagem, dissolve-se a ficcionalidade ao romanesco e obriga-se o leitor a olhar o fato ficcional sempre em analogia a um referente extratextual ao qual deve corresponder o mais possível. (1984, p.37).

Nesse momento produzir uma imagem do país que não esteja fraturada por dependências, utopias e divisões torna-se praticamente uma obrigação nacional. Procura-se uma Literatura que, ao documentar o país, pareça acreditar na existência de uma identidade nacional.

Segundo Flora Sussekind, uma literatura que funcione como uma espécie de sinal de igualdade ou proporção matemática, que produza ficcionalmente a nacionalidade... ou como um plágio, uma Literatura que faça surgir na cena brasileira, de dentro de um falso naturalista, uma tão ansiosamente desejada identidade nacional. (1984, p. 96).

Embora tenhamos nos alongado nas reflexões gerais que nortearam os dois primeiros momentos do regionalismo em nossa Literatura, tendo em vista os mecanismos ideológicos subjacentes nesse período, é a questão da representação da personagem feminina que nos impõe considerável atenção.

Postas as diferenças entre o regionalismo romântico e o naturalista, será neste último que ocorrerá o aparecimento de um novo perfil de personagem feminina. Vamos a ela então:

No capítulo intitulado *Madonas e Autarquias*, de seu livro *A donzela-guerreira: Uma questão de gênero*, Walnice Nogueira Galvão (1998, 211-231) apresenta um grupo de personagens femininas que, por reunirem condições para serem extremamente poderosas, acabam desempenhando, na narrativa, a postura de matronas.

Mas o que seria essa postura “Matrona?”. O que na narrativa legitima essa condição às protagonistas, contrariando a imagem tradicional da figura feminina principalmente do romantismo?.

Como “matrona” Walnice Nogueira Galvão define a figura feminina *que tem um cunho da força da natureza, uma sexualidade marcante, uma independência, um comando de si e dos outros ...* () (1998, p. 212).

No romance urbano, Alencar já vinha delineando esse perfil através de personagens como Aurélia; mas será nos romances regionalistas ou de cunho provinciano como o de Frankilin Távora, Manuel de Oliveira Paiva e Domingos Olímpio que esse matiz se constituirá solidamente.

Diante dos contornos da personagem Guida, e pela condição de protagonista no romance de Oliveira Paiva, é que desenvolveremos uma breve análise de *Dona Guidinha do Poço* com intuito de deslindar um pouco dos limites de sua composição.

Será por volta de 1891 que Manuel de Oliveira Paiva, movido pelos fatos reais da vida da então Marica Lessa, figura que dominou os sertões no tempo do império, encontrará elementos para criar seu romance. Um romance que faz das tintas da linguagem uma forte arma na estruturação do triângulo amoroso, trazendo, subjacente, a discussão sobre o patriarcalismo sertanejo, contrapondo-o a postura matriarcal representada por Guida.

Paradigmaticamente anti-romântico, o romance terá como seu ponto forte o tratamento irônico dado às relações humanas.

Como romancista de província, num momento em que o naturalismo estava em sua plena vitalidade, Manuel de Oliveira Paiva traz à tona um perfil feminino que em nada dialoga com suas parceiras contemporâneas, as personagens de romances como *O Cortiço*, *A Normalista* e *A Carne*.

A análise, o intuito de investigação proposto pela reflexão naturalista, parece apenas alcançar nível superficial na apresentação de suas protagonistas femininas que, em síntese, poderiam ser rotuladas apenas como personagens histéricas¹¹.

Tal investigação se deve a frágil interpretação proposta pelo Naturalismo sobre a sexualidade feminina e seu conflito diante dos limites entre o prazer e a moral imposta.

Se são contáveis os momentos frutíferos do regionalismo brasileiro, é inegável que sua *intenção literária* brindou-nos com, ainda que poucas, personagens femininas construídas de maneira nova e complexa.

Distante do perfil romântico e burguês da mulher idealizada alva e casta, ou ainda, da figura desequilibrada e histérica, segundo molde naturalista, *Guidinha do Poço* traz à Literatura Brasileira o perfil de uma densidade psicológica mais complexa. O fato de ter o ‘pé fincado’ na História teria sido suficiente para garantir-lhe tanta força?

¹¹ Essa reflexão é proposta por Flora Sussekind em *Tal Brasil, qual romance*.



Não caminha nesse sentido de investigação a nossa pesquisa, antes interessa-nos o seu contorno pungente, as matizes estabelecidas pelo narrador que vão dar vida e força a esta personagem singular.

Na (des) medida regionalista surge Guidinha do Poço

De primeiro havia na ribeira do Curimataí, afluente do Jaguaribe, uma fazenda chamada Poço da Moita. Situada no século passado pelo português Reinaldo Venceslau de Oliveira, passou a filhos e netos. Se não fora o desgraçado acontecimento que serve de assunto principal desta narrativa, ainda hoje estaria em pé com ferro e sinal.

Nesta breve apresentação da história, ficamos sabendo da fazenda Poço da Moita e tomamos pé da *primeira neta de Reginaldo, filha do Capitão-Mor, casada com o Major Joaquim Damião de Barros: dona Guidinha do Pogo.*

Após essa introdução da formação da família de Guida, a narrativa nos coloca já em contato com a infância da protagonista, moldando, através das relações mantidas com o pai e a avó, o perfil que se definirá ao longo do romance. Então vejamos:

Os parentes se queixavam de que Venceslau, viúvo, criou a menina absoluta. O caso é que ela cresceu com todos os pendores naturais, uns por enfrear, outros por desenvolver. Criou-se com a vitela do pasto. A avó, mulher do primeiro Reginaldo, tão ríspida na educação dos filhos, foi de notável frouxidão para com a neta Guidinha. Se acontecia o pai repreender a bichinha, logo a velha reclama, a trocar os bilros na sua almafada, levantando as cangalhas:

—Deixa a menina, Lau! Guidinha,¹² passa praqui.

Paralelo a essa descrição de tratamento dispensado pela avó e pelo pai, percebemos que, contrariando a máxima de menina mimada e frívola, Guida se confirma esperta e audaz, com atitudes que a distinguem de suas colegas já desde cedo:

Quando iam moças à Fazenda do poço em extravagâncias de juventude sertaneja, entrava a menina a saltar nas pontas dos pés, cantando que também ia... Na hora da partida, pulava a uma garupa, e lá se atirava, fazendo parte do alegre rancho com um aprumo de mulher-feita. Podia o cavaleiro largar a toda a brida, que ela, segurando-o de leve pelas costas, seguia assentada no cavalo com destreza e calma de vaqueiro.

Continua o narrador:

Aos dez anos, achando que já não era para andar de ancas, pois já lhe gabavam à avó que parecia uma mocinha, obrigou o pai a mandar fazer-lhe um cilhão pequeno, apropriado aos seus quadris.

¹² Ao longo da nossa análise estaremos nos referindo a essa protagonista ora como Guida ora Guidinha. Entretanto chamamos a atenção para esse diminutivo que, neste caso, expressa uma afetividade próprio para a fala com a criança, principalmente se pensarmos que quem está articulando o discurso é a avó. Entretanto, Walnice Nogueira Galvão, traz a luz a reflexão de que é no Parati, o lugar no Brasil onde mais exagerada encontramos a tendência para os diminutivos até dos pronomes, advérbios, pretéritos, participios presentes e outros tempos dos verbos. Assim diz-se: *tuzinho, elezinho, assinzinho, mesminho, estazinho, erazinho*. Descobrimos aí uma influência africana, pois aos pretos, por seu sentimento de respeito e timidez para os senhores, o mais das vezes verdadeiros déspotas, é que devemos as fórmulas elogiativas e excessivamente carinhosa da linguagem ditadas pela submissão dos escravos, tais como: *sinhazinha, iaiázinha, sinhozinho*. (1998, p. No caso específico do romance em questão se perceberá essa mesma intenção de uso, quando o diminutivo é empregado por outras personagens ao dirigirem-se a Guida como Guidinha; exceção para Secundino e Quinquim que não usam o diminutivo, ambos por motivos diferentes. Entretanto percebemos que a narrativa contempla essa expressa diminutiva para o major Quinquim. O efeito ocasionado pelo uso desse diminutivo ao marido de Guida não conforma o mesmo sentido que Guidinha. Nele o diminutivo parece denunciar a insignificância e pequenez do major diante da autivez da esposa.

Os termos grifados (quadris, mocinha, mulher feita) permitem observar através de uma análise do conjunto de informações dadas, que o narrador paulatinamente vai engendrando na personagem Guidinha uma sexualidade patente, embora, é preciso que isso fique ressaltado, a narrativa nos coloque (inicialmente: primeiro capítulo) em contato com a infância e pré-adolescência da protagonista.

Aos catorze anos, quando as nossas meninas são feitas de amor e de susto, Guidinha atravessou o impetuoso Curimataú, de margem a margem, só porque uma outra duvidou:

— Duvida? Disse ela grelando o olho.

Corou, conteve o ímpeto, e ganhou o meio do rio:

— Depois lá vai!

Nadava de braça como os homens, e não como as mulheres, que trabalhavam com as mãos por debaixo d'água, pelo instinto do pejo, e não assim batendo com os pés à tona.

A narrativa nesse momento instaura uma simetria que, por um lado, desnuda a sexualidade sutilmente da *mulher feita*, e, no tocante às suas atitudes, a distancia do perfil feminino, à medida que se utiliza da comparação para distanciá-la do universo feminino. Por outro, esse mesmo recurso irá aproximá-la do universo masculino. Parece-nos que uma forte correspondência começa a definir Guidinha: a afirmação da sexualidade e a negação do feminino.

Guida parece apresentar uma forte tendência pela postura hedonista, embora essa perspectiva pareça ser ameaçada pelo casamento com um *homenzarrão alto e grosso, natural de Pernambuco, uma boa alma.*

Se o marido não parece atender às exigências mais delicadas, também Guida não será descrita como uma mulher capaz de despertar príncipes: *Feiosa, baixa, entroncada, carrancuda ao menor enfado, disse ele, não admito que homem algum se apaixone pela filha do Capitão-Mor, salvo se não for aquela que tenho visto no Poço da Moita.*

Decididamente Guida, distante de uma beleza pueril, como apreciariam os românticos, desloca o seu encanto para a natureza psicológica, convidando-nos a revisitar uma dimensão mais densa e mais vertical da personagem feminina, alcançada, até então, apenas por Machado de Assis.

Audaz e desinibida, Guida passou a adolescência rodeada de admiradores. Não seria por causa de sua riqueza, porque no sertão *havia por esse tempo muita bastante, por modo que um grande pecúlio não era nenhum desses engodos.* Nem por sua beleza, pois Guidinha nos é apresentada feia. No entanto, lá estavam os rapazes à sua volta, acontecendo mesmo *a uns dois se lhe apegarem o riço.* A atração exercida pela moça faz com que um desses *fosse retirado à força bruta, quase amarrado, foi recambiado para Olinda, onde se ordenou.*

Decididamente confirma-se, ao passo que a narrativa se desenrola, a correspondência entre a afirmação da sexualidade e a negação da feminilidade (social aceita), apontando para uma sólida e não contraditória Guida.

Margarida era muitíssimo do sexo, mas das que são pouco femininas, pouco mulheres, pouco damas e muito fêmeas.



O ideal desfigurado

Retomando Walnice Nogueira Galvão (1998,211-231) sobre as matronas cearenses, perceberemos que os pontos que mais nortearam a definição das atitudes de Guida, não são a imponência do patrimônio, a mediocridade do marido, mas sim o cunho da força e a sexualidade marcante.

Ao contrário, Aurélia, personagem que parece dialogar com Guida, salvo as diferenças de cada movimento literário, apresenta seus atos revigorados pelo poder financeiro e pelo sentimento casto e impoluto do amor.

Guida não compra o marido para testar sua força, e coragem. Antes, sua determinação está presente como algo inerente e que se manifesta no íntimo de suas atitudes. Não há o circo de grandes feitos, de grandes atitudes consolidando essa coragem; ao contrário, conhecemos Guida pela imperfeição dos seus atos, pelo corriqueiro e simplicidade da vida no sertão, e não através de rituais idílicos, dos relacionamentos que recebem na narrativa uma força condutora, falseando a coragem feminina.

O casamento para Guida acontece, pois *sua adolescência sertaneja já se passara, e cumpria tomar estado*, e não é avaliado como jogo de poder, mas como nova experiência fundamental a uma mulher, sem o compromisso com o amor. Em outros momentos e, em protagonistas como Luciola, Iracema, Aurélia, Diva e outras, será sempre o sentimento amor tingido pelo verdadeiro, eterno e, portanto, absoluto, que as remeterá ao jogo matrimonial.

Guida não resgata essa implicação ideológica, prevista na estrutura patriarcal, como se existisse enquanto personagem a personificar uma apologia ao

casamento, colorindo-o do mais sincero amor. E também não será, contudo, a busca pela *licença social*, garantia de suas necessidades sexuais, que a levará ao matrimônio. Guida parece antes permitir uma reflexão sobre esse comportamento social a partir de suas atitudes.

Se Guida parece em conformidade com a estrutura patriarcal sedimentando o seu casamento, por outro, ela consegue dialogar, quase infringir essa mesma estrutura, à medida que sua natureza lhe garante uma determinação e uma postura não consoante com o perfil de esposa.

Em vindo o inverno, arribavam todos para os seus sertões, e adeus minhas encomendas. Além disso, gente de toda a parte, até do Rio Grande do Norte e Paraíba, e quem sabe quantos assassinos?

O marido levava a mal aquela prodigalidade caritativa, mas lhe fez ver em muitos bons termos, com umas delicadezas de quem quer bem.

Margarida calou-se; e continuou, na expansão natural de uma vontade sua. Até, pelo contrário, parecia tornar-se mais mãos abertas para com os famintos.

Terceira admoestação do marido. Ela então voltou-se-lhe friamente:

— Eu dou do que é meu.

— E agora. Senhor Quinquim, que responder-lhe? Murmurou consigo o major. Ela dá do que é seu! Dá do que é seu!

O vigor nervudo e musculento presente nas atitudes de Guida não é assim expressivo em decorrência da inexpressividade do Quinquim, que acaba por salientar em medidas extremas as características de Guida; como pode talvez pensar o leitor desatento, antes é a vitalidade plena e indomável da mulher que faz vir à tona a plenitude medíocre do marido.

Pouco importa o sentimento de seu marido, egocêntrica e hedonista, será no perfeito direcionamento que tem de sua vida que encontrará a forma para lidar com qualquer eventualidade que não a satisfaça. Um bom exemplo disso é a morte do seu marido e o relacionamento com o Secundino. Ambos importam na medida em que fazem parte de um jogo manipulado por ela, tanto assim que o final terá o desfecho que as suas atitudes permitirem.

Sobre os relacionamentos amorosos de Guida, Paula Beiguelman em *Viagem Sentimental a Dona Guidinha do Poço* observa que:

Não tendo ainda descoberto o amor à época em que decidira casar-se com Quinquim, após o período de namoro com rapazes diversos, a prática matrimonial bruscamente lhe revelara que os homens não eram completamente intercambiáveis, e que, pelo menos aquele ao qual se unira por sólidos vínculos desgraçadamente lhe desagradava. Também o prosseguimento dos alegres folguedos com os namorados através dos quais justamente se protelara a emergência do amor como necessidade afetiva(...) continua a autora, Com efeito, tendo amadurecido, sua personalidade, que na infância e adolescência se norteara pelo entendimento com a avó (ou a lembrança dela, depois de sua morte) precisava agora de uma nova referência, que seria representada por um homem amado e respeitado(...) (1990, p.19)

Quão delicada se faz a análise empreendida por Paula Beiguelman haja vista que os dois pontos que marcam a análise acima não recebem sustentação em nenhum momento na narrativa: primeiro, Paula Beiguelman analisa o fato de Guida não ter descoberto o amor. Quanto a esse pormenor, sobre todos os envolvimento ou *os namoros com rapazes diversos* dos quais a narrativa não dá suficientes detalhes, mesmo ainda para afirmar que são diversos namoros, Guida não apresenta, ao logo do

seu desenvolvimento, dos dez aos 35 anos, qualquer reflexão que vislumbre o amor como veículo condutor de suas atitudes. Antes, prevalece na infância uma sapeca intencional de aventura e o que Paula Beiguelman chama de *emergência de amor como necessidade afetiva*, está colocado na narrativa como mais uma experiência vivida pela personagem, sem maiores conseqüências. Vejamos alguns momentos da narrativa:

Na fase pré-adolescente:

Aos catorze enquanto nossas meninas são feitas de amor e susto, Guidinha atravessou o impetuoso Carimataí, de margem a margem...

Depois mais tarde, por volta dos vinte e dois:

Os mancebos, que frequentavam a casa, frequentavam-na sem dívida por causa da moça, por via de ser ela muito de liberalidades, muito amiga de agradar, não poupando nem mesmo as pequenas carícias que uma donzela senhora de si pode conceder sem prejuízo de sua inteireza...

Quando então Beiguelman associa necessidade afetiva à perda da avó, a análise fica mais comprometida. Guida não estabelece nenhuma dependência nem mesmo com o pai, avó ou marido, tanto assim que a avó aparece mais para apontar a importância de Guida na Fazenda da Moita. Não ficamos sabendo, pois a narrativa não se atém a esse fato, do momento da morte da avó ou do pai, ou, ainda, os efeitos que tais fatos possam ter acarretado a Guida.

Definitivamente Guida não mantém laços de dependência com as outras personagens que a circundam. É tingida de tamanha indiferença, frieza e liberdade a montagem de sua densidade psicológica, que nos assusta a rapidez com que resolve prontamente, por exemplo, a matar seu marido ou ainda a tornar Secundino alvo de seu desejo.

É antes de tudo onipotente, e os laços que a unem a outras personagens são aqueles criados por sua necessidade que nada tem de frágil, ou de ingênuo.

Avaliá-la como uma personagem que tem a *emergência* do amor como uma necessidade afetiva, principalmente pelo caráter acentuador da palavra emergência, é perder a sua essência e reduzir o seu campo de complexidade.

Nem mesmo quando surge Secundino, sobrinho de seu marido, com quem vai abrir possibilidades para nova experiência, há o derramamento afetivo, ou idealizado de amor casto e impoluto. Ao contrário, acontece naturalmente, sem que a narrativa dê a esse fato o caráter de tempestuosa paixão. Isso se deve ou ao fato de Guida, sendo casada, não poder exprimir com tanta força sentimentos nocivos à sua condição de esposa, ou porque não passava de mais uma experiência, mesmo trazendo uma carga de possibilidades e expectativas novas a ela; mas, ainda assim, não há nada suficientemente forte na narrativa, que sirva como base para se afirmar a descoberta do amor ou a necessidade dele como meta existencial da personagem.

Outra perspectiva posta pela narrativa é a necessidade materna que se manifesta na protagonista. Guida chega aos trinta e cinco anos jovem e sadia, com uma vitalidade que, explode em risadas sonoras e amadurecida, mas sem ter tido sequer um filho:

Margarida não tivera filhos, e como os desejasse com a força de sua vontade, tratava sempre bem ao pequenitos e às mães que estavam criando. Não era isso uma sentimentalidade cristã, uma ternura, era o egoísta e cru instinto da maternidade, obrando por mera simpatia carnal.

Mesmo vivendo a contrariedade de não ser mãe, Guida não se sente despojada de força e vigor; esse fato aparece na narrativa não para estabelecer

qualquer novo conflito na personagem, mas como mais um dado, dentre tantos outros, que não chega a nodoá-la.

Não parecia já contar os seus trinta e cinco anos de idade. Os cabelos, tinha-os de um castanho encrespado, e a pele lisa, e uma destra facilidade de movimentos, com umas risadas que pareciam ecoar pelos serrotes peludos de frondagem. Segundo o uso do tempo, ia de saia e cabeção, o ar morno da manhã de inverno circundava-lhe o colo e braços nus; e trazia ao pescoço enfiado um rosário de ouro. Sem meias, calçava em casa os seus chinelos de bezerro nonato, com debruns vermelhos; mas para o campo usava tamancos, com o rosto de pano grosso.

Subiu pelos paus da porteira, endiabrada que sempre foi, como por escada de pedreiro, e foi sentar-se em cima, no grosso pranchão que liga os moirões à guisa de padieira de porta.

Singularmente tratada e, sob todos os aspectos, dialogando no sentido inverso das protagonistas românticas, presentes na Literatura Brasileira, Guida assegura uma nova reflexão que aponta para um perfil mais complexo, escapando, como muitos dos nossos escritores não conseguiram com suas personagens, de se tornar apenas mais um retrato estereotipado do perfil feminino.

Se a Literatura Regionalista do final do século passado trará Guida como uma das mais expressivas personagens femininas, no início deste século aparece no romance de Domingos Olímpio a personagem título Luzia-Homem.

Incluída por Walnice Nogueira Galvão no rol das matronas e mandonas da Literatura Brasileira, Luzia experimenta, num diálogo direto com o ideário romântico, uma dualidade extraordinária na qual prevalece muito mais da donzela – guerreira, e nada do perfil de matrona apresentado por Walnice Nogueira.

Ainda muito presa a visão romântica, Luzia dota o rol feminino da Literatura Brasileira de uma pungência que reflete um diálogo, com a donzela-guerreira, expressivo em vários aspectos de sua natureza. Faz-se mister observarmos que Walnice Nogueira Galvão considera Luzia do ponto de vista da donzela-guerreira *uma tentativa frustrada, como em muitas histórias dela, de crescer, acatar seu quinhão biológico, re-vestir-se de mulher, amar, desejar casar e ter filhos (...)* (1998, p.174) ; priorizando os elementos que Walnice Nogueira Galvão considera como os responsáveis pela inconsistência de Luzia enquanto donzela-guerreira, desenvolveremos uma análise para avaliar, a luz da narrativa, quais os limites de formação híbrida dessa personagem.

A personagem de Domingos Olímpio aponta uma das faces mais singulares num outro momento do regionalismo.

Luzia: sob as vestes da força física o império da fragilidade

Eu lhe digo, seu doutor. Desde menina fui acostuada a andar vestida de homem para poder ajudar meu pai no serviço. Pastorava o gado; cavava bebedores e cacimba; vaquejava a cavalo com o defunto; fazia todo o serviço da fazenda, até o de foice e machado na derrubada dos roçados. Só deixei de usar camisa e ceroula e andar encoirada, quando já era moça demais, ali por obra dos dezoito anos. Muita gente me tomava por homem de verdade. Depois meu pai, coitadinho, que era forte como um touro, e matava um bode taludo com um murro no cabeloiro, morreu de moléstias, que apanhou na influência da ambição de melhorar de sorte, na cavação de ouro no riacho de Juré. Daí em diante, começamos a desandar. Minha mãe,

sempre muito doente, e nós duas muito pobres de tudo, menos da graça de Deus, vendemos as miúças e cabeças de gado, que tiramos à sorte da produção da fazenda, os animais de campo e até o meu cavalo castanho-escuro, calçado dos quatro pés e com uma estrela na testa ... o meu querido Temporal... Tudo isso para não morrermos de fome quando veio esta seca... (p.36; grifo nosso).

A expressão usada pela personagem *desde menina fui acostumada a andar vestida de homem para poder ajudar meu pai* aponta como agente condutor desse “acostumar-se” um eu-masculino diferente e próximo a ela: o pai.

A imagem do Pai assume, na nossa cultura, a onipotência e onipresença nem de longe almejada por um simples mortal; é o pai que detém a força, é o pai que resguarda a honra, é o pai capaz de feitos memoráveis. É sob essa imagem de grande-homem que crescemos construindo nossa noção de dependência ao herói.

De heróis a nossa cultura está repleta desde Noé, Abraão passando por Moisés até chegarmos a José¹³ - contraditoriamente o menos expressivo -, obedecendo a uma hierarquia cultural/religiosa; salvo as diferenças religiosas, o quadro contempla um pai maior, fora do plano terrestre, absoluto, com as qualidades de “onipresença” e “onipotência”, um ser supremo, considerado pai dos pais: Deus, Jeová, Buda ...

Para Freud o *anseio pelo pai que é sentido por todos, da infância em diante, do mesmo pai a quem o herói da lenda se gaba de Ter derrotado. E pode*

¹³ Sobre essa questão Walnice Nogueira Galvão traz à luz a simetria entres os pares filha-donzela-morta e pai-homem-maduro com mãe-mulher-madura e filho-jovem-morto. Nesta última o pai nunca importa ou então se trata de estrita partenogênese. Ibid. p141.

então começar a raiar em nós que todas as características com que aparelhamos os grandes homens são características paternas, e que a essência dos grandes homens, pela qual em vão buscamos reside nessa conformidade. A decisão de pensamento, a força de vontade, a energia da ação fazem parte do retrato de um pai — mas, acima de tudo, a autonomia e a independência do grande-homem (...) (1956, p.131)

Será essa autonomia e independência de grande-homem, garantida pelo seu sexo, que permitirá ao pai subjugar a filha e impor-lhe um destino castrado. Uma donzela que tem a sua função determinada pela ausência, vê-se travestida de homem para ocupar o lugar deixado pelo irmão. Ocorre, portanto, uma ruptura com o mundo feminino, que centra sua base nos papéis de esposa e mãe.

Coincidência ou não a força física, que parece como imperiosa referência para Luzia, ao falar sobre o pai, será também o seu mais forte determinante físico. Faz-se mister salientar que até os dezoito anos a filha vive um contato muito maior com pai, na lida com gado, com a fazenda. Embora a mãe se faça presente, o pai sempre é modelo de força e coragem, enquanto que a mãe é alguém de quem ela deve cuidar, assim como o pai o faria, acarretando o senso de responsabilidade, de compromisso, de seriedade com o universo masculino, imprimido pelo pai: *faço como meu pai faria*.

Esse compromisso em Luzia se mostra pela responsabilidade na manutenção da casa, da mãe e de si mesma. Uma coragem empreendedora que enfrenta a seca, a miséria, as peripécias do destino. Em Luzia a presença paterna não é motivada pela simples lembrança de expressões usadas por ele, de ditos, *causos*, ou mesmo, na recordação por meio dos objetos deixados por ele. Não. Luzia parece trazer impregnado no seu ser um pacto que sela um compromisso mais forte e

inconsciente. Um compromisso que lhe exige tomar o lugar do pai morto, fazer o que o ele faria; — substituir o irmão ausente.

Vestida de homem e como fiel *filha do pai*, Luzia administra sua híbrida formação, por um lado, o vigor da força, do trabalho, por outro, a fêmea morena tímida e frágil. Uma síntese de contrastes que traz na sua opulência o mundo feminino imolado pelo masculino. Este último instaura Luzia na esfera de experiência negada a uma “mulher comum”. É o mundo do pai ou antes *o cordão umbilical que a(s) prende ao pai, e que a liberta ao mesmo tempo que a pune.*

Acostumada desde menina a vestir-se de homem, mulher que deverá ser um desses erros da natureza, marcados com o estigma dos desvios monstruosos do ventre maldito que o concebera, Luzia causa estranhamento pela descomunal força física, o elemento mais contundente a transladá-la para o universo paterno.

Flora Sussekind mostra um outro perfil problemático, da filha do pai, que aparece em romances de estudos de temperamentos como *O Homem*, *O Mulato*, *A Normalista* e *A Carne*, cujas personagens, Mágda, Ana Rosa, Maria do Carmo e Lenita ficam sob os cuidados paternos: entretanto, nestas, o resultado será diverso do da donzela-guerreira.

Há nos quatro ‘casos’ mencionados outras semelhanças além do idêntico diagnóstico. Maria do Carmo, órfã, mora com o padrinho João da Mata. Sobre Ana Rosa se diz em O Mulato: ‘orfanada, coitadinha, justamente quando mais precisava do amparo maternal.’ Órfã de mãe, morava apenas com o pai, Manuel Pescada, e a avó. D. Maria Bárbara. A Mágda de O Homem, também órfã de mãe, ficara aos cuidados do pai, com conselheiro Pinto Marques. E a Lenita de A Carne, a princípio apenas sem mãe, fica no decorrer do romance órfã igualmente de pai. Uma

orfandade maior ou menor parece perseguir as heroínas naturalistas. Falta-lhes o modelo materno. Como se nos romances se criasse estranha simetria entre a ausência do modelo familiar e o comportamento patológico das personagens. Se não há 'tal mãe' a ser imitada como exigir 'tal filha'. (1984, p.126).

Luzia é uma personagem que teve o modelo materno, a presença da mãe doente é que vai gerar-lhe a continuidade do compromisso assumido com o pai. O compromisso de ocupar o seu lugar, assumir as suas responsabilidades. É a mãe que lhe garante essa posição — pelo menos até o aparecimento de Alexandre.

Vejamos como a imagem de Luzia-Homem se afigura aos olhos de outras personagens, no momento em que é introduzida na narrativa. Assim é lembrada pelos olhos masculinos:

Um dia, visitando as obras da cadeia, escreveu ele, com assombro, no seu caderno de notas:

'Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça'.

Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos.

Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d'água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto. De outra feita, removera, e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários (...) (p.13)

Sobressai a força física que curiosamente não só equivale à força física masculina, mas a ultrapassa. É o excesso que a caracteriza, daí as expressões *carregando uma parede na cabeça!*, *causando pasmo aos mais valentes operários*.

No plano das relações será a distância mantida por Luzia com as demais personagens femininas que lhe garantirá a força do masculino:

Aquilo nem parece fêmea. Observava uma velha.

É uma soberba desmarcada — diziam as moças da mesma idade.

(...) Tirando-lhe a força bruta, não passava de uma pobre tatu, que só tem por si o dia e a noite.

— arreda que lá vem Luzia-Homem, como uma danada!...

— Mulher do demônio...

Entretanto, à medida que alguns personagens vão, ao longo da narrativa, tornando-se mais próximos dela, a sua fragilidade é descoberta. A citação abaixo mostra a impressão inicial de Crapiúna sobre Luzia:

(...) não lhe acho graça... Depois... com semelhante força... nem parece mulher..

Percebe-se que nesse momento prevalece o tipo físico de Luzia, será o que o *olho nu* mais vai impô-la na comparação com o homem, justificando-se, portanto, o apelido, de Luzia-Homem. No entanto, tão logo Crapiúna começa a observá-la de perto essa imagem se desmorona totalmente: *Ela não é nenhum peixe podre. Não reparaste naqueles quartos redondos, no caculo do queixo, na boca encarnada, como um cravo?! E o buço?! ... Sou caidinho por um buço...* À imagem global da primeira impressão, sucede a observação de pormenores que, como que contraditoriamente, denunciam a condição feminina escamoteada.

Também a cena do banho, na cacimba, que coloca Luzia diante de Terezinha, uma rapariga branca e alourada, corrobora a imagem de Luzia- Homem sendo diluída:

(...) Ao perceber desenhar-se no lusco-fusco da neblina matinal, já perto, o vulto da moça a contemplá-la, soltou um grito de espanto e agachou-se, cruzando os braços sobre os seios (...)

— Não tenha receio, sa Luzia. Sou eu — disse Terezinha, atirando o pote sobre a areia— Vim também lavar-me com a fresca. É Tão bom neste tempo de calor, poder molhar o corpo ...

— Dê-me a camisa por favor — suplicou Luzia, transida de pejo, apontando a roupa amontoada.

Terezinha não despregava dela os olhos, em êxtase de admirativa curiosidade. Deu-lhe a roupa, e, despindo-se sem o menor resguardo, banhcou-se rapidamente.

— Você tem vergonha de outra mulher, Luzia? Eu, não. Não sou torta, nem aleijada, graças a Deus...

Vestida a camisa que se lhe amoldou ao corpo molhado, como leve túnica de estátua, Luzia não ousava erguer os olhos, tão confusa e perturbada .

— Agora eu sou sua defensora — continuou a outra torcendo os cabelos ensopados — hei de punir por você em toda a aperte, porque vi com os meus olhos que é uma mulher como eu, e que mulherão! ... (p22).

A condição feminina é antes reconhecida por outra mulher. Isto é, há reconhecimento pois, essa condição fora negada, e só outra mulher, em plenitude, pode ver nela as mesmas qualidades que a definem como mulher. Ela é acolhida por seu par, no grupo da mulher em oposição ao homem.

A cena explora a sensualidade da ambiguidade do corpo semi despido, que deixa entrever, encontrando essa ambiguidade correspondência na atitude de Luzia *que não ousava erguer os olhos, tão confusa e perturbada.*

Da mesma forma que o assédio de Crapiúna se faz pelo excesso, Luzia também vai trazer, como marca de sua composição, esse excesso. Um excesso que orienta traços de força e insinua, através de uma sensualidade carregada, o feminino.

Essa situação fica clara pela imagem oferecida pela camisa molhada momento em que Luzia é desnudada aos olhos de Terezinha. Perde-se a imagem de homem estabelecida pela aparência dos músculos. Esse mesmo efeito se estenderá também aos olhos de Alexandre. Vejamos a diferença da primeira vez que a vê para outras proporcionadas, inicialmente, pelo trabalho e depois pelo sentimento que irá uni-los:

Você vinha subindo trazendo nos braços Raulino Uchoa, quase morto, ensanguentado e coberto de poeira. Contou-me, então, o Antonio Sieba, pai daquela moça bonita, que canta como canário, o que se havia passado. O Raulino apostara derribar a toda carreira, um boi pelo rabo. Na verdade o homem corria como um veado e, era pegar na saia da rês e vira-la, na poeira, de pernas para o ar; mas naquele dia, foi caipora; falseou-lhe o pé; o boi voltou-se como um gato e mataria o pobre diabo se, dentre o povo, que disparava espantado, não surgisse uma moça afoita e destemida que agarrou o bicho pelas galhadas e o sujicou que nem cabrito.

(....)

Eu tomei por soberba. Cem anos que viva, terei sempre diante dos olhos e do pensamento, a sua figura, de cabelos soltos, rompendo a multidão, com Raulino nos braços (...)

Para depois inspirar-lhe o desejo de proteção:

— Se nós dois — disse Luzia, após alguns momentos de meditação — botássemos mãezinha numa rede e carregássemos até a Barra do Aracaru?

— Eu era muito homem para fazer isso — respondeu Alexandre — mas vinte léguas, léguas de beijo, muito puxadas, por uma estrada de águas difíceis e com esta soalheira?!..

Luzia não replicou,

— Mais fácil seria — continuou ele, irmos trabalhar na obra da ladeira. Já estou com uma casinha de olho (...).

E ficaremos sozinhas naquelas brenhas? Ponderou Luzia.

— Se não levassem a mal ficaria morando com vocês ... Sempre é bom Ter um homem em casa ...

A observação aflita de Luzia externa a preocupação de que caia na boca do povo. Entretanto, a resposta de Alexandre fez Luzia se enquadrar dentro da

visão comum de mulher frágil e submissa que acha sempre bom ter um homem em casa.

Com isso Terezinha e Alexandre trarão à tona a necessidade em Luzia de defesa e proteção. Entretanto será Crapiúna o personagem que vai expor Luzia, denunciando-lhe uma fragilidade que não se expressa em seus músculos, mas confirma-se como medo:

Luzia encontrará em Sobral, abrigo e fáceis meios de subsistência; mas pressentia iminente perigo do capricho ou paixão brutal de Crapiúna. Era forçoso procurar outro refúgio, e por isso, espreitava, ansiosa, os mais ligeiros sintomas da moléstia da mãe, sinais de melhora (...)

— Crapiúna? — exclamou Luzia com irreparável terror. (21)

Ouvindo-o, Luzia tremia de indignação e terror, suspirando de alívio, quando se sumiu ao longe, o pesqueiro batido, acompanhando a voz fanhosa de Belota, a cantar:

'Quem quiser ser bem querido,

Não se mostre afeiçoado,

Que o afeto conhecido,

É sempre o mais desprezado.'

(...) Passou o dia preocupada, e procurando espairecer com desvelos à mãe (...).

Crapiúna, assim, não é só anti-herói que, na estrutura narrativa, vai dificultar a vida da heroína, mas serve como um reagente que revela o que a substância testada traz a olho nu.

Tanto mais que esse reagente aparece modalizado também pelo “excesso”.

Miécio Táci, em *A propósito de Luzia-Homem*, analisando as atitudes do antagonista, diz : *Crapiúna escreve uma carta a Luzia. São protestos languidos e trovas populares, em péssima letra, 'sobre papel de carcadura rendilha, tendo no ângulo superior à esquerda, um coração em relevo, crivado de setas, desfechadas por travessos cupidinhos. Luzia leu a carta fatal, com assombro e cólera (...) Não se sabe o que diz a carta, mas pelo estilo de dengoso do Crapiúna, malandro conquistador, afinaria pelo mesmo diapasão das outras (...) : 'Milagrosa santa dos meus pecados' ... 'feiticeira soberba que furtou meu coração' ... 'tenha pena de teu mulato'... Eis os grosseiros galanteios que, sem o menor reбуço, com desabrida petulância e desenvoltura sensual o atrevimento de fazer-lhe uma serenata cantando à viola modinhas e canções (...) (p.88).*

'Vou me embora, vou me embora

Como fez a saracura;

Bateu asas, foi cantando:

Mal de amores não se cura'

Ante os requebros desses versos, Luzia treme de indignação e terror (...)

Miécio Táci analisa o comportamento de Luzia frente aos assédios “quase ingênuos” de Crapiúna. Mas é preciso lembrar que o Crapiúna restaura o universo profano na narrativa, mais que a prostituta Terezinha e as outras mulheres, Crapiúna é a síntese da imoralidade, da perversão, do descontrole, é também a imagem do poder, pois ocupava um cargo superior a Luzia. Luzia experimenta uma

sensação de premonição, ancorada no que Crapiúna — na função de feitor — já fez a outras e tentará fazer a ela: violar a sua honra. A defesa do estado de pureza de Luzia vai se dar a todo custo, e sua morte, no final da narrativa, confirma essa premonição.

Faz-se necessário atentar, no entanto, para a espécie de presságio que Luzia sente sempre que o Crapiúna a rodeia. Sobre essa questão, Miécio Tati pondera: (...) *se justifica o comportamento de Luzia, cuja atitude é sempre trágica em face do soldado. Referimo-nos ao 'pressentimento da desgraça', de que Crapiúna seria causador, e que a acompanhava como uma fatalidade. Por isso, odiava-o, e odiava-o sem tréguas. (...) (p. 89)* Pressentimento de perigo que se confirma no final da narrativa.

Sobre essa facilidade, quase sempre presente nas donzelas-guerreiras, Walnice Nogueira Galvão observa: *os outros, muitas vezes, se apressam em ver na donzela poderes de uma feiticeira, por seu comportamento fora do habitual como acontece com Joana D'Arc, que ouvia vozes e foi queimada na fogueira. (1998, p.31).* Entretanto não parece ser este o caso. Em Luzia essa consciência de perigo em relação ao Crapiúna se justifica muito mais pelo posicionamento de Crapiúna na história do que por qualquer poder emanado de Luzia.

A imagem fugidia de guerreira

A imagem de Luzia logo no começo da narrativa (...) *mulher de extraordinária beleza, carregando uma parede na cabeça (...) amarrados sobre uma tábua, cinquenta tijolos. (p.13)* vai se diluindo com o decorrer dos fatos. O leitor

percebe esse processo metamorfósico ocorrido com Luzia bem antes do final da narrativa, assim como também a maioria das personagens envolvidas na trama.

Luzia é frágil, é o que parece dizer a narrativa após algumas páginas, uma fragilidade pincelada pela sensualidade, e o olhar de Crapiúna mais o sentimento que irá nutrir por Alexandre desnudam a face até então oculta dessa personagem:

O peito de Luzia arfava descompassado, e seus rijos seios espetavam em sacudidos golpes, trêmulos, a delgada camisa.

(...) Luzia de pé, em plena nudez, entornava sobre a cabeça cuias d'água que lhe escorria pelo corpo reluzente, um primor de linhas vigorosas (...)

A narrativa joga em duas frentes: de um lado a valorização sensual do corpo trabalhado pela força – *linhas vigorosas, corpo reluzente' seios rijos* - e, por outro, uma feminilidade romântica.

Essa dualidade de aparência e interioridade, ao gosto romântico, se vê na imagem usada para falar dos olhos: *olhos que iluminavam as trevas*.

Restritamente no espaço de atuação, Luzia tem as forças centradas em lidar com o espetáculo da miséria, em tirá-las, a ela e a mãe, do martírio da seca, e ainda, escapar à perseguição de Crapiúna. Essas três fontes de peripécias, no entanto, não são suficientes para garantir, em Luzia, a supremacia masculina; por isso sua ação acaba sendo tímida. Diante de Crapiúna, seu maior perigo, ela nada faz. A forma de resistência expressa na narrativa como ignorar Crapiúna, mudar de cidade, escapar a aproximação ou mesmo evitar os galanteios de Crapiúna tornam-se os meios utilizados por Luzia diante de seu antagonista. O que não nos parece suficiente para instaurar a condição de agente no percurso de ação da personagem. Luzia antes desloca-se na

narrativa sofrendo uma série de peripécias, mobilizadas por Crapiúna. É esse posicionamento de Luzia que nos permite apreciá-la como herói-vítima.

Esse espetáculo de todos os dias, na sua monotonia sinistra, não a impressionava mais, porque se habituara à vizinhança da miséria nas formas mais lúgubres e vis. (110) .

Mais que a força física a personagem parece evocar uma proximidade que a colocará em diálogo direto com as heroínas românticas. Os músculos são neutralizados pela fragilidade de espírito e personalidade; pela fraqueza da ação.

Neutralizar significa não negar a realidade – os seus músculos são poderosos- mas estes são sobrepujados pelo que se esconde sob eles: a timidez e a fragilidade, aqui considerados como duas características essencialmente femininas.

Sob os músculos poderosos de Luzia-Homem estava a mulher tímida e frágil, afogada no sofrimento que não transbordava em pranto, e só irradiava, em chispas fulvas, nos grandes olhos de luminosa treva.

Obedecendo à exigência de donzela, Luzia está mergulhada em estado de pureza lânguida. Sua graça está em orientar forças para a defesa desse estado; e Crapiúna se confirma, na narrativa, como a única ameaça a sua condição casta.

O perigo vislumbrado no interesse de Crapiúna decorre da natureza de seu interesse, pois traz à tona, em seu olhar, a mulher Luzia com todo o seu despojamento físico:

Era forçoso ficar exposta ao insulto daquela atrevida e grosseira insistência repugnante; e sucumbir, talvez, assoberbada de vilipêndio e ultrajada como as outras desditosas, arrastada pela miséria à crápula abjeta (20).

Já Alexandre era a garantia da segurança do sentimento impoluto e verdadeiro. Por isso ele não constitui ameaça a Luzia, ao contrário funciona como meio de (re) integração total da personagem ao espaço feminino. Revelando-a ao leitor e (a ela mesma) como uma mulher coerente com o molde estático.

Entretanto, o dedo naturalista do escritor-narrador parece em algumas passagens torná-la desarmônica diante do perfil romântico, ao engendrar a seguinte reflexão em onisciência narrativa: *incapaz de amar; carecia-lhe a fraqueza sublime, essa languidez atributiva da função da mulher no amor, a passividade pudica, ou aviltante da fêmea submissa ao macho, forte e dominador, irresistível, como aprendera na intuitiva lição da natureza; essa comovente timidez de novilha ante a investida brutal do touro lascivo (...) não, não fora destinada à submissão. Dera-lhe Deus músculos possantes para resistir, fechara-lhe o coração para dominar, amando como os animais fortes (...).*

Nesse momento, Luzia apresenta o conflito, pela dualidade expressa entre a imagem da donzela e da fêmea presente em seu pensamento, dualidade que é estabelecida pela descoberta do amor por Alexandre. A sua reflexão traz duas formas de pensar o amor: a primeira molda, Luzia, pela idealização numa fraqueza sublime e languidamente passiva, própria de mulheres frágeis e dóceis — percebemos aqui o tipo romântico de donzela sendo construído pelos anseios de Luzia ; na outra Luzia é pensada sob a ótica da figura marginalizada, que traz o coração fechado para amar (ou se amar), somente é permitido, a essa criatura, *amar como os animais caindo sobre a presa*, saciando-se. Bem ao gosto naturalista essa linha de pensamento apresentado por Luzia é que a levará a conclusão *Não; não fora feita para amar.*

Ainda que sua reflexão expresse duas formas, ou ainda que a personagem conclua *Não, não fora feita para amar*, essa inviabilidade na conclusão a que chega a personagem é decorrente da implícita opção feita. Ainda que a força física se faça presente não atenua a forma lânguida e sublime com que prefere ver e viver o amor, e será esse perfil que a confirmará como uma heroína romântica, contrária a uma perspectiva naturalista na qual prevaleceu o modelo das histéricas.

As vigorosas linhas de energia máscula se contraiam em curvas melancólicas, e, nos olhos meigos, flutuava a sombra do ideal morto entre chispas fulvas de anelos incontentados. As atitudes lânguidas e os gestos lentos denunciavam fadiga moral, ou a preguiça voluptuosa das felinas amorosas. Dir-se-ia que se lhe haviam atenuado os tons varonis, e, da crisália Luzia-Homem, surgira a mulher com a doçura e fragilidade encantadora do sexo em plena florescência suntuosa (p.75)

Naief Sáfy em *Domingos Olímpio e Luzia-Homem* observa que Luzia, como *uma mulher que não fora feita para amar, é uma personagem que não se sujeita ao 'eterno feminino', segundo a qual a conformação física vai se conformando a uma alma cheia de nobreza e de vontade de viver.* (1962, p.4)

Todavia parece-nos que Naief Sáfy exclui de sua análise os momentos de monólogos de Luzia na narrativa, ignorando que mesmo os traços de força física de Luzia estão tingidos pela languidez. O ‘eterno feminino’ se sustenta nas atitudes e desejos de Luzia, em contrapartida outra imagem se insinua pelo desejo como possível: a mulher-amante, dá-se um passo em direção a outra função: a de fêmea e procriadora.

Com o sentimento que encontra em Alexandre, Luzia vislumbra a possibilidade de chegar à maternidade: *dar-lhe Deus uma filha assim, formosa e*

sadia. E já considerava, num gozo, em toda a sua sublimidade, esse prazer inefável de mãe.

Flora Sussekind faz referência a esse desejo de maternidade das donzelas guerreiras, mas em incompatibilidade com o que as distingue: guerreiras: *Fogem assim, as donzelas-guerreiras, ao destino habitual de seu sexo. Ganham funções de mando, mas vêem-se impossibilitadas ou do casamento, como ocorre com Luzia; ou da maternidade, como ocorre com Guida, estéril.* (1984, p. 146) Tanto Luzia quanto Guida manifestam o desejo pela maternidade, embora este não se concretize na narrativa, pois a morte e a prisão são os recursos utilizados para confirmar essa impossibilidade. De qualquer maneira, em ambas, o desejo expresso é suficiente para resgatar o diálogo com a natureza biológica.

À medida que Luzia manifesta o desejo da maternidade, ela se distancia definitivamente da imagem deixada pela força física. O diálogo mantido com o pai, nesse momento da narrativa se congela, Luzia fica mais próxima da mãe, numa identificação, que rompe o cordão umbilical paterno.

A presença do pai é rememorada na estrutura física de Luzia, mas essa força vai perdendo sua importância a medida que são apresentados outros fatos que não requerem de Luzia força para resolvê-los: a prisão de Alexandre, a doença da mãe, a perseguição de Crapiúna.

A estrutura física, que aparece como qualidade de destaque no início da narrativa, não é, pois, sustentada no decorrer da história; antes há um direcionamento que nos coloca diante de outras características da personagem Luzia: o medo, a insegurança, a fragilidade, a sensualidade, o recato.

Por isso, a protagonista que era referida no início da narrativa como *extraordinária mulher... Luzia-Homem*, torna-se simplesmente Luzia : — *Esta é a Luzia-Homem?* — perguntou Maria da Graça — *Pois é bonita moça. Não tem nada de homem ... Não é mamãe?...*

— *É apelido que lhe puseram, filhinha. (...)*

Como podemos perceber é bastante forte o quinhão romântico, entretanto é inegável que a mesma personagem revigora elementos na composição de sua natureza, como a virgindade, o banho na madrugada, as maneiras masculinas, o corte, ainda que simbólico, dos cabelos, que a mantém em diálogo com a donzela-guerreira. O que estamos tentando avaliar é que Luzia-homem torna-se a primeira personagem da Literatura Brasileira a revigorar o perfil de donzela-guerreira. Posteriormente, surge Diadorim e Maria Moura.



CAPÍTULO II

DONZELA-GUERREIRA: UM COMPROMISSO PATERNO.

*Eu dei-lhe a flor
de minha vida*

Para falar da donzela-guerreira é preciso reconhecer a importância da presença do pai como elemento norteador e gerador da formação híbrida que essa figura acaba assumindo. Não obstante, devemos atentar para o fato de que essa presença, não raro, se mostrará ausente ou camuflada na estrutura narrativa, de maneira a nos levar a uma perplexidade na construção viril e totalitária da imagem feminina de guerreira.

A donzela, contraditoriamente, ao mesmo tempo que dialoga com o espaço masculino, resgata a virgindade como elemento determinante na sua formação, sem dúvida uma das marcas culturais mais fortes do ideário feminino.

Não revisitando culturas tão diversas como o faz brilhantemente Walnice Nogueira Galvão, mas, ao contrário, centrando o ponto de reflexão naquilo que a tradição cristã nos proporciona como fenômeno divino, a imagem da Virgem é o

ponto máximo de princípio feminino, ao sintetizar o poder da mãe e a pureza da virgem.

Representada e disseminada ao longo do processo cultural ocidental, a virgem é o símbolo Mãe divina; *enquanto Theotokos, designa a alma na qual Deus recebe-se a si mesmo, gerando-se em si mesmo, pois só ele é. A Virgem Maria representa a alma perfeitamente unificada na qual Deus tornou-se fecundo. Ela continua Virgem, pois continua intacta em relação a uma nova fecundidade (...) A criança divina nasce sem a intervenção do homem no mistério cristão que justamente nesse aspecto coincide com os mitos da Antiguidade, que representam o nascimento milagroso do herói (...)*¹⁴. Também a grande divindade feminina celta, única em seu princípio, por oposição às divindades masculinas do panteão (é a Minerva do esquema teológico de César), possui os dois aspectos, da Virgem e da Mãe. Isso significa que a Virgindade é uma das condições essenciais da soberania guerreira e que a qualidade de Mãe é inerente à essência da divindade feminina. Após cada nascimento, a mãe volta a ser virgem. (CHEVALIER, 1998)

A virgindade é um aspecto bastante recorrente como componente formador de nossas donzelas-heroínas. Mesmo porque o Ser virgem, ou, a importância de ser virgem é decorrente da função que esta figura desempenha no corpus social¹⁵. Dessa maneira é extremamente relevante que seu estado de pureza-imaculada seja estimulado, consagrado, perpetuado — o mito da Mãe — com sustentação numa função biológica — a reprodutora. Retrocedemos ao mito da virgem-mãe-santa.

¹⁴ Ver melhor o valor simbólico da virgem em Dicionário de Símbolo de Jean Chevalier.

¹⁵ Esse tipo social Affonso Romano de Sant'Anna vai classificar de mulher-flor segundo sua representação na poesia brasileira, consagrando o modelo da mulher esposável, contrária ao papel da mulher fruto desempenhado pelas mulatas ou mestiças. *O Canibalismo Amoroso* p. 68.

O mito numa concepção sociológica é criado com o objetivo único da perpetuação de uma determinada realidade que consagra dominantes e dominados. Pensando sob a perspectiva de categorias sociais (homem/mulher), cuja realidade traz subjacente uma estrutura patriarcal na qual a mulher, dominada, encontra na virgindade uma fôrma "natural" de conformar-se na diferenciação. Essa conformidade é perfeitamente coerente e dialoga no mundo da donzela-guerreira mantendo todas as máximas ideológicas e primárias de interpretação. A virgindade será o mais contundente elemento a apontar a sua feminilidade.

Sobre essa questão June E. Hahner em *A Mulher no Brasil* observa que *o marianismo da América espanhola e lusitana assumiu uma forma característica e secular entre os positivistas brasileiros do fim do século XIX e princípio do século XX (...). Os positivistas elevaram a Mulher por meio do que poderia ser considerado a transfiguração do culto da Virgem. A feminilidade como um todo deveria ser adorada e colocada a salvo de um mundo perverso. Para os positivistas, a mulher era a base da família, que por sua vez era a pedra fundamental da sociedade. Ela formava o núcleo moral da sociedade.* (1978, p.86)

Também Afonso Romano de Sant'Anna observa que *além do flanco religioso, outro flanco ideológico, se constitui: a divulgação entre nós, do Positivismo que, convertido numa espécie de filosofia religiosa, enfatizou a função mediadora da esposa e incentivou o culto da santa mãe.* (1985, p. 66)

A virgem assume uma plenitude muito próxima da imagem da Héstia dos gregos que, cortejada, rejeitou todas as propostas amorosas e conseguiu com que o próprio Zeus protegesse a sua virgindade. *Essa imobilidade de Héstia faz com que ela não desempenhe nenhum papel nas lendas, permanecendo um princípio abstrato(...)*

Em Roma ela simboliza a mais absoluta exigência de pureza. Ela preside (...) ao final de todo ato e de todo acontecimento; ávida de pureza, sustenta a vida nutriz, sem ser fecundada (...). Héstia também simboliza o sacrifício permanente, pelo qual a inocência perpetua (...) (CHEVALIER, 1998)

E será através desse ideário que a imagem da donzela-guerreira sustenta sua permanência no mundo masculino. Será esse compromisso de sacrifício que impedirá que sua natureza procriadora se manifeste.

A virgem é o espaço do não-manifestado, o não revelado, se constituindo no espaço do silêncio, espaço pelo qual se propaga o discurso masculino ou como bem coloca Walnice Nogueira Galvão *suspensa do acesso à maturidade*. (1998, pp.11-12)

Ao discutir a complexidade da donzela-guerreira, Walnice Nogueira Galvão expõe que *dois 'se fundem' mas só um gesta* (1998, p. 140). Parece-nos notória essa relação a medida que vislumbramos personagens como Diadorim, Luzia-homem e Maria Moura. Embora haja esse diálogo entre o masculino¹⁶, revisitado pela figura do pai, o suposto fundir não constitui um outro, mantendo a predominância apenas de uma das partes, como parece sugerir em sua análise Walnice Nogueira Galvão. O fundir implicaria que ao incorporar tais substâncias(masculino/feminino) perder-se-ia a pureza de cada uma delas,

¹⁶ Ao referir-nos à donzela como universo feminino, tentamos refletir sobre um elemento que culturalmente ganhou força ideológica para definição de feminino. Ao referir-nos a guerreira como o momento em que a donzela se instaura no espaço masculino, optamos pela palavra espaço, bem mais restrita que a palavra universo referida ao feminino. Isso deve ao fato de estarmos analisando guerreiras como a figura pronta para que ir à guerra. Guerra é historicamente um espaço ocupado pelo homem. Entretanto, o termo guerreiro/guerra não acopla uma densidade semântica cultural significativa como o faz o termo virgindade quando símbolo de feminilidade.

constituindo-se uma nova matéria. Um outro ser¹⁷.

Mas não é o que ocorre. A donzela-guerreira administra essa dualidade fazendo-se mais expressiva em momentos diferentes. Se, por um lado, as peripécias exploram uma identidade masculina, por outro, o seu universo interior a manterá próxima do matiz feminino.

A qual matiz feminino estamos nos referindo?

Referimo-nos ao elemento que mais aponta para a castração das possibilidades da donzela-guerreira: a virgindade. Enquanto ser que lida com os desejos do pai e como figura, que deve ocupar o espaço vazio (ausência do irmão), a donzela viverá uma existência alheia; projetada no outro, sua condição reside na escamoteação e na hegemonia da “ação” de sombra. Esta simbologia de sombra encontra sua origem no sol.

A simbologia da sombra a apresenta, de um lado, como oposta *à luz, de outro, como a própria imagem das coisas fugidias e mutantes. A sombra que não se produz, nem se orienta, que não tem existência, nem leis próprias. Síntese do obscuro, explora a imagem duplicada e a noção de reflexo.* (CHEVALIER, 1998)

A presença do pai¹⁸ determinando o rumo que a donzela-guerreira perfaz na preponderância da guerreira, escamoteia a passiva condição subjugada. A filha única ou primogênita, ao instaurar-se no espaço masculino, aceita o mundo

¹⁷ É revendo o mito de Narciso que poderemos trazer, à luz da psicanálise, uma outra possibilidade interpretativa para a relação pai/filha. Seguindo o rumo de uma segunda versão do mito de Narciso: Narciso para consolar-se da morte da irmã gêmea, sua exata contraparte, acostumou-se a fitar as águas, revendo na sua imagem a face da irmã perdida. Sendo uma versão que conserva o problema da duplicidade parece atender perfeitamente a questão da donzela guerreira. A imagem do pai morto é revisto pela donzela e reconstituído em suas ações, em Narciso o outro é um irmão gêmeo, na donzela-guerreira temos pai e filha, em ambos prevalece o cunho da identidade patenteada pelo laço embrionário. Ver: Afonso Romano de Sant'Anna. *O canibalismo amoroso* p 271.

¹⁸ Pai é o símbolo da geração, da posse, da dominação. Nesse sentido é uma figura inibidora, castradora nos termos da psicanálise. (...) O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, esteriliza, mantém na dependência (...) ele é um representante de toda forma de autoridade: Deus, chefe, patrão etc. Dicionário de Símbolos p. 678. Sigmund Freud. Moisés e o Monoteísmo Esboço de Psicanálise e outros Trabalhos. p- 128.



paterno, de tal maneira que esse desejo de viver o mundo do pai se confunde com seu ser.

Walnice Nogueira Galvão analisa a relação pai/filha, estabelecida pelo pai-pai-homem-maduro com filha-donzela-morta, à qual acrescentamos também a condição de morto,(nos casos das donzelas aqui estudadas será o poder da imagem do pai morto que construirá um imaginário de força da figura paterna). É justamente a condição de “morto” do pai que garante o pacto¹⁹ entre pai e filha. Nessa relação de troca, a filha oferece a garantia de não tornar-se mulher, e em troca recebe a “auto-suficiência” da donzela moldada pelo mundo guerreiro. É, portanto, essa linha limítrofe que nos parece permitir uma reflexão sobre a donzela-guerreira menos como aspiração feminina e muito como fantasia masculina.

Sendo muito menor a pressão da fantasia feminina no sentido de obrigar um homem a ter destino de mulher, não é inviável a hipótese de que a donzela-guerreira, antes de ser uma aspiração feminina, possa constituir uma fantasia masculina, afirmação que se fundamenta em resquícios que ficaram agarrados à representação. (1998, p.139)

Ora, qual a condição máxima vivida pelo universo masculino capaz de empreender-lhe tal poder, senão a condição absoluta da imposição paterna.

Mas vejamos como a força paterna se instaura na narrativa como um elemento condutor das atitudes de Maria Moura.

¹⁹ Pacto- do lat. Pactu - convenção; tratado; contrato de parto. Como em Fausto o pacto dá-se entre entidades em planos diferentes: o homem no terrestre e o demônio numa esfera de superioridade, pois pode oferecer ao homem aquilo que ele deseja. O pacto consagra uma relação de troca de interesses, de natureza irreversível; constitui um contrato de poder. Um bom exemplo é o personagem Fausto.

Fausto a procura de aprofundar seus conhecimentos pactuou com o demônio (Mefistófilis) que o serviu durante 24 anos, terminados os 24 anos Fausto entrega sua alma ao Diabo.

Essa natureza de entrega pode ser pensada como simetria entre os pares homem/ diabo com donzela-guerreira/pai. Em ambos a superioridade do demônio sobre Fausto e do Pai sobre a donzela-guerreira é constatada. Assim como Fausto a donzela-guerreira recebe o *conhecimento* (expresso pelo mundo masculino) e em troca oferece (ao pai) a vida, a identidade.

Moura Encantada pelo Pai

A lenda da *moura-encantada* fala de uma figura de pele morena, vestida de vermelho, que seduzia os navegantes nas terras descobertas. Mulher de extraordinária beleza, encantava os viajantes.²⁰

O homem como simples vítima dos encantos da *moura-encantada*, ocupa na lenda uma condição passiva, ao ser submetido a seus apelos e caprichos até ser levado à morte. O discurso masculino, aqui, poderia ser compreendido como uma tentativa de falsear a supremacia do poder (físico) feminino, chegando, em certo sentido, a apontar simbolicamente, a ação dos desbravadores de terras americanas sobre o corpo da mulher.

Se lá, na lenda, o encantamento parte da figura feminina, aqui, no romance de Raquel de Queiroz, será a Moura a encantada pelo pai. Neste discurso parece que as peças da lenda assumem as posições devidas, embora permaneçam colocadas subjacentes. O elo de ligação filha/pai é norteador, quase sempre por sentimentos nobres como admiração, carinho, respeito; todos, indubitavelmente, presentes nos atos da filha protagonista, seja em pensamento, ou, em palavras que se concretizam em ações: *faço como meu pai faria*.

Parece ser a força paterna o maior responsável pela elaboração das façanhas de Maria Moura em forma de memorial. A figura intrínseca que está

²⁰ Gilberto Freyre observa: *o longo contato com os sarracenos deixara idealizada entre os portugueses a figura da moura encantada, tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolto em misticismo sexual, sempre penteando os cabelos ou banhando-se nos rios ou nas águas das fontes mal-assombradas, que os colonizadores vieram encontrar parecido, quase igual, entre as índias nuas e de cabelos soltos do Brasil. Casa-grande e senzala, VI, p 12*



marcando presença nos escritos de fatos memoráveis de Maria, é o que a tornou Moura, encantada pelo pai:

Montamos de mansinho. O tirano, me vendo, ainda arregaçou o beijo para me dar um rincho de boa-noite, mas eu falei no ouvido dele, alisei a crina e ele se aquietou. Voei em cima da sela – sela de homem – claro que era também a sela de Pai. Ali era tudo dele, até eu – até eu, não – principalmente eu, sangue e carne dele.
(p.65)

Ao contrário de Luzia-Homem, a referência feita ao pai, por Maria Moura, não ocorrerá na narrativa uma única vez e não se centram na força física as informações trazidas como qualidades máximas dele; ou melhor, nem mesmo são mencionadas. Antes, o pai é a figura resgata pelo conhecimento das histórias ou pelo conhecimento que ela não possuía: o mundo masculino. Em expressões como *Pai dizia, Pai contava* centra-se a força do conhecimento que é passado de Pai para filha, de geração a geração; nasce a imagem do contador do narrador oral: o Avô que contou para o Pai que contou para Maria Moura.

Pai também contava que viu por lá uma sementinha de gado e cabara. Quem sabe se tinha se formado um rebanho, durante esses anos todos? (p.228)

(...) Pai contava, era que “a sorte, boa ou má, sempre nos chega em marés: maré boa traz aos poucos, maré ruim leva em arrastão” (pp. 227-228)

Emprestaram a pai um livro, e ele nos mostrava (...) (p.382)

(...) Pai quando saiu de lá, tinha deixado só o velho ruivo com o genro índio: podia se dar o caso da família ter crescido e agora já ter um bando de mameluco brigador.(...) (p.228)

Deitada no mato, olhando as estrelas no céu escuro, eu ia me lembrando das conversas do Avô, os casos que ele me contava tantas vezes, tantas. Começou a contar quando eu era pequena e me deitava com ele, em noite de lua, na rede do alpendre. Depois, eu já mocinha, ouvia os mesmos casos, repetidos já agora por Pai, às vistas, aos parentes. E muito mais explicados do que no tempo em que ainda eu não podia entender. (p.87)

(...) Minha idéia era seguir entre o norte e o poente, como ensinava o Avô. (...) (p.229)

(...) E o Avô dizia: “Não passa de quarenta léguas, e a gente avista o começo da serra.” E ele falava do Limoeiro, a mais de dez léguas do Socorro.

Botaram na caneca um pouco de água da borracha velha de Pai, que ele usava nas suas viagens e que já estava vazando um pouco nas rachaduras do couro. (p.81)

(...) Pai dizia, o pior deles já tinha morrido (p.79)

Essas referências ao Pai²¹, chama-nos atenção inicialmente por sua quantidade; em qualquer situação Maria Moura traz a presença do pai ou através da lembrança, algo dito por ele, ou ainda, ele se torna presente pelos objetos que ela faz questão de trazer consigo.

A presença paterna, marcada na fala de Maria Moura, denota a ação empreendida pelo conhecimento e/ou experiência externo a ela. O mundo da sabedoria é de domínio paterno; como se Maria Moura emprestasse o corpo para que ele

²¹ As palavras Pai e Avô sempre que são referidas na narrativa de Maria Moura recebem o destaque acentuador pelo emprego de maiúscula.

ressuscitasse.

Nasce, portanto, um jogo de duplicidades, a partir do mecanismo de identificação que advém de relações sentimentais. Para Laplanche e Pontalis *'a identificação é o processo psicológico pelo qual o indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa. (1985, p.123)*

Tanto assim que o desejo que vai mover as ações de Maria Moura, é ou foi desejo do pai:

Eu tinha planejado a defesa e o incêndio, mas agora a minha idéia era vaga. Na primeira hora procurava só respirar bem fundo e tomar o cheiro daquela liberdade. Não me doía tanto quanto esperei, o fogo na casa do Limoeiro; afinal agora tinha chegado a vez de cumprir o meu grande sonho. As terras da Serra dos Padres, tudo fresco, olho d'água correndo entre as pedras. Pai falava tanto, era o mesmo que eu já tivesse visto. Tinha a questão com os posseiros; mas pelo que Pai dizia, o pior deles já tinha morrido; (...) (p.79)

O sonho de Maria Moura é conquistar aquilo que já há muito se tornara o desejo de seu Pai e Avô — *Mas o avô nunca deu por esquecida a terra da Serra dos Padres. A história daquele haver sempre parecia nas conversas da família e os homens faziam planos de chegar lá e botar pra correr o Sandoval, com índio e tudo. Mas nunca ninguém foi lá. (p.80)*

(...) Era agora chegada a minha vez. (p.81) —, desejo herdado como compromisso, Maria Moura invade o universo masculino, assumindo o perfil masculino pelo modelo paterno .

Maria Moura desprovida da presença materna, ainda muito jovem — *Eu que descobri. Minha mãe amanheceu morta, enforcada, perto da cama que ela repartia com ele, o Liberato. Eu que descobri. Minha mãe morta, enforcada no armador da parede. Em redor do pescoço, um cordão de punho de rede, aos pés a um palmo do chão, o rosto contra a parede. Tombado no tijolo, o tamborete em que ela subiu para acabar com a vida. (p. 17)* —, A fatalidade sofrida pela personagem, no início da narrativa através da perda da mãe, permitirá a manifestação da ruptura de uma ordem narrativa.

A expulsão das terras do Limoeiro, a perseguição dos primos pela herança serão os fatos, na narrativa, que impulsionam Maria Moura a criar a necessidade de uma “nova” Maria Moura:

Pois agora eu era livre. Em cima do meu cavalo Tirano, embaixo do meu chapéu de palha ... Me doíam os lombos, me doía o espinhaço. Os pés já estavam meio inchados, dentro dos coturnos.(...). (p.87)

Subjacente a essa necessidade está a hegemonia paterna. Maria Moura percorrerá a relação (eu-pai), mesclando as doses em que os limites, do universo pai e filha, a cada momento, se farão presentes. A filha disporá das armas que as situações exigirem. Por isso, a personagem de Rachel de Queiroz parece mais madura, mais sólida, mais autêntica se comparada com Luzia. Ela não se nega às experiências; seu campo de atuação, na narrativa, é mais amplo. Maria Moura estabelece normas próprias e, de acordo com as necessidades, regras rígidas. Mas, vale lembrar, o desejo maior continua ancorado na figura do pai.

Dele Maria Moura ouvia desde pequenina, histórias de conquistas que acabam ficando a cargo da filha única.²² É nessa relação que surge o pacto entre pai e filha. De um lado, o discurso de Maria Moura resgata através da lembrança a imagem de grande-homem, de outro, a terra por conquistar denota a fragilidade da imagem paterna. Há, subjacente, uma dualidade da imagem paterna apresentada no discurso de Maria Moura, uma dualidade que se sustenta pela distancia entre a imagem afetiva que Maria Moura cria do Pai e a imagem de homem que não reconquistou a Serra dos Padres. Bem diferente do perfil paterno de Joca Ramiro, o Pai de Maria Moura consagra-se não-guerreiro. Para essa imagem falida e derrotada, o único alibi torna-se a morte.

Nesse sentido é a imagem do pai morto que restaura Maria Moura do compromisso de conquista, a morte como ruptura irreversível da vida o desobrigou do ato de conquistar a Serra dos Padres. Mas o desejo está instaurado, portanto a esse desejo se deve a existência de Maria Moura.

Um pacto que se sustenta pelo escamoteamento das intenções de domínio. As cartas não estão claras a uma das partes (filha); à filha resta o quinhão de obediência e sacrifício, embora a narrativa nos encaminhe para a compreensão de que a escolha é feita por ela.

O caráter de troca estabelecido pelo pacto se realiza em Maria Moura em duas frentes: a filha conquista, para o pai, a Serra dos Padres, portanto, traz a terra de volta ao poder da família; a filha recebe, do pai, o conhecimento do mundo grande, o mundo das ações. O que é oferecido pelo pai em troca, o mundo exterior, só se

²² Numa perspectiva apresentada pela psicanálise, o processo de castração do filho, empreendido como ação inconsciente dos pais, se sustenta na frustração destes que por não terem conseguido realizar seus desejos, concentram nos filhos suas expectativas de felicidade.

sustenta, no universo do interesse, por estar ausente à filha como algo de domínio paterno: *O mundo lá fora era grande e eu não conhecia nada além das extremas do nosso sítio. E tinha loucura por conhecer esse mundo.* (p.62)

Pois o mundo de Maria Moura só oferecia (...) *depois de moça a gente fica presa dentro das quatro paredes de casa. O mais que sai é até o quintal para dar milho às galinhas (...) . restava ainda o banho no açude, tomado muito cedinho, a água ainda morna. (...). Passeio na vila era ainda mais difícil, só mesmo nas festas da igreja. Mas nunca entrei numa dança(...)* (p.62).

Ambos, pai e filha, instauram-se, diante dessa compreensão, em pólos diferenciados. Pai e filha não contemplam um estado de troca em igualdade de posições, embora possa nos parecer estar o benefício (o mundo das ações) à altura do cobrado (Serra dos Padres?) .

No plano simbólico de interpretação, as relações estabelecidas pelo par pai/filha que contempla a Serra dos Padres como alvo de desejo masculino, traz subjacente o poder exercido pelo pai sobre o corpo de outrem. A recompensa paterna se consagra em duas esferas: em obter o objeto de desejo que parece mover o pacto, na narrativa de Maria Moura é a Serra dos Padres; e, em obter a própria Maria Moura. Fausto conhece as regras do pacto e sabe que vence o prazo em 24 anos, Maria Moura não (re) conhece-se como entrega absoluta e definitiva, crivada pela morte. Ainda que comporte-se na narrativa como detentora de seu destino e conhecedora de suas ações, não raro precipitando controle sobre si e os outros personagens. Vejamos como Maria Moura exerce seu poder sobre Liberato:

Bem, a noite escura é traidora. Como é que Mãe dizia para afastar a tentação? 'Valha-me a Virgem Puríssima!' Mas a Virgem Puríssima não me valeu.

Afinal, ele era um homem bonito; devia ser mais novo do que Mãe. Pelo menos parecia, e era o que dizia todo mundo.

Sempre no escuro, nunca de dia — isso era ele. Ah, bem se diz, carinho não dói. E talvez, desde menina, no fundo do coração, eu tivesse inveja de Mãe: aquele homem enxuto de corpo, branco de cara, cabelo crespo, mostrando os dentes sem falha quando se ria.

Começou mais como uma brincadeira perigosa.

Devagar, devagar. Os carinhos se tornando cada noite mais atrevidos, se adiantando, indo longe demais.

Eu só sei que nem cheguei bem a ter remorso, parecia tudo até natural.

(...) (p.20)

Assim foi a morte do Liberato, meu padrasto. Pois no que eu me neguei a assinar a tal procuração, que é que ele fez? Começou a me ameaçar. (...) (p.23)

A sorte minha foi que, mesmo debaixo daquele medo, eu não fiquei sem ação e resolvi me defender. Nas mãos dele eu já estava, e pra não ter a sorte de Mãe, tinha que atacar, antes que fosse tarde. Era ele, ou eu. (p.24)

Da experiência do prazer ao assassinato, Maria Moura lida com os empecilhos, com uma efetiva clareza e frieza nas ações. Diante da ameaça de Liberato, Maria Moura arquiteta um contra ataque, muito diferente de Luzia que manifesta sua fragilidade a despeito de toda força física.

A morte de Liberato consiste em regra de sobrevivência e é vingança pela morte da mãe. É diante dessa necessidade de sobrevivência, imposta pela condição de desamparo, que Maria Moura alcança o amadurecimento negado a Luzia.

Corri na memória todos os conhecidos — que eram poucos. E já estava

desanimando, quando de repente me lembrei de Jardimino, caboclo novo, campeiro do pouquinho gado que ainda restava no Limoeiro. (p.24)

Jardilino me comia com os olhos, posso dizer. Eu sabia, sentia; naquela altura Liberato já tinha me ensinado a lidar com homem. (...) (p.24)

Eu não tinha mais nada da mocinha boba do tempo de Mãe. Sabia muito bem o que um homem quer da gente (...) (p.25)

Será com essa reflexão consciente e desprovida de limitações morais, que Maria Moura vai preparar a sedução de Jardimino. Percebam que não impera sobre ela o discurso da virgem casta, desejosa de amor; ao contrário, lida com sua sexualidade como arma perfeitamente preparada para quando avaliar ser necessário:

Logo na primeira ocasião em que pude falar sozinha com ele — era de noite, nós dois sentados no parapeito baixo do alpendre, provoquei Jardimino a tomar liberdades comigo (...) (p.25)

No dia seguinte esbarrei com o Jardimino no curral. Acho que ele já me esperava, meio escondido atrás da cerca. Deixei que me abraçasse, me desse uns cheiros nos pescoço e um beijo no rosto. (...) (p.25)

Da terceira vez ele já me chegava mais atrevido; e eu, vendo que ele rondava por perto, de novo me sentei no parapeito do alpendre, como quem não quer nada. Jardimino me abraçou pelas costas, segurando os meus seios na concha da

mãos; me beijou o pescoço, até que me virei para ele beijar minha boca (...) ²³ (p.25)

É dessa maneira que Maria Moura leva Jardimino a cometer o assassinato do padrasto: (...) *Tem que ser uma morte bem pensada. Uma espera ... Longe de casa, de noite no escuro, que ninguém lhe veja ... Numa hora que ele estiver andando só. Você podia se esconder numa moita e lhe mandar um bom tiro (...) (p.27)*

(...) *Que alívio. Tudo passou muito bem. Na noite de terça-feira, Liberato vinha da Vargem da Cruz, encharcado de genebra, tombando em cima do cavalo. (...) (p.29)*

Criando suas próprias regras, Maria Moura parece não se preocupar com consequências; antes, seus atos demonstram uma solidez administrada pelo mundo criado por ela. Maria Moura não participa das regras e valores sociais, ela parece desconhecê-los, ou mesmo, não se importa tanto com os sociais, quanto os religiosos.

²³ Esse fragmento da narrativa de Maria Moura dialoga com *Terezinha* de Chico Buarque primeiro pela semelhança da estrutura frasal, segundo pelo processo de sedução apresentado:

Terezinha

*o primeiro me chegou
como quem vem do florista
(...)*

*o segundo me chegou
Como quem chega do bar*

(...)

*O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada*

(...)

Em *Terezinha*, a figura feminina expressa uma passividade diante da postura masculina; em Maria Moura a relação de domínio é apresentada com os papéis invertidos, o agente no processo de sedução é a mulher.

Ainda que no plano da estrutura textual a narrativa de Maria Moura pule da primeira para a terceira situação de sedução, portanto, suprimindo a segunda, em ambos os textos o rito de sedução é marcante e o papel desempenhado pela figura feminina é passivo de considerável reflexão. Vale lembrar que tanto *Terezinha* de Chico Buarque quanto *Memorial de Maria Moura* dialogam, nesse aspecto, com a tradição popular ao resgatar a cantiga de roda *Terezinha de Jesus* (*Terezinha de Jesus numa queda foi ao chão/ acudiram três cavaleiros todos os três chapéu na mão/ O primeiro foi seu pai/ o segundo seu irmão/ o terceiro foi aquele pra quem ela deu a mão (...)*)

Memorial de Maria Moura

*Logo na primeira vez (...) Botei a minha mão
em cima da mão de Jardimino (...) depois ainda
meio assustado espiando com o rabo de olho (...)*

*da terceira vez ele já me chegava mais atrevido;
e eu, vendo que ele rondava por perto, de novo me sentei
no parapeito do alpendre, como quem não quer nada(...)*

Liberta das amarras desses dois domínios (a igreja e a sociedade), Maria Moura circula entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, entre o profano e o sagrado sem sofrer conflitos, ou mesmo sem enfrentar nenhuma sensação de culpa ou arrependimento. E será com essa firme compreensão que irá planejar a morte de Jardimilino:

Uma coisa que eu não contei foi com o entusiasmo do Jardimilino. Eu pensava que ia poder segurar o caboclo só com agrados e boas palavras, mas foi tolice minha! (p.30)

(...) Ah, eu não aguentava mais. Já estava me dando até nojo dele. (...)
(p.30)

Chamei João Rufo que, desde a morte do Liberato, me ajudava a tomar conta das coisas. Levei João para o canto, me fazendo de muito assustada:

— Eu ando com medo, João Rufo. Essa noite andou aqui um homem querendo arrombar a janela do meu quarto. Não vi quem era, mas dava para se escutar muito bem o fôlego dele (...) quando ameacei a gritar, me respondeu lá de fora, mas eu nem consegui reconhecer a voz: ‘Se acalme, meu bem. Eu vou agora, mas amanhã eu volto’. (p.31)

— Quem será João? Estou morrendo de medo. Depois de tudo que eu já passei! E agora, tão pouco tempo depois de matarem o meu padrasto... Será o mesmo assassino? (p.31)

— É bem capaz de ser o mesmo sujeito que deu tiro no homem. Então ele disse que volta hoje? Cabra descarado! (...) (p.31)

— Pois eu vou botar um cá te-espere nele. Deixe só a noite chegar (...)



Assim que João Rufo saiu, chegou Jardimino com as suas exigências. E eu então fingi que estava de acordo, que também não podia mais resistir. Afastei a mão dele e combinei (p.31):

— Agora não dá. Volte no tarde da noite, empurre a janela do meu quarto. Eu vou deixar só encostada. (p.31)

De novo se passou sem erro. (...) sim eu estava livre dos dois, mas o povo falava (...) (p.31).

A maneira como Maria Moura manipula as pessoas (Liberato, Jardimino, João Rufo), levando-as a fazerem o que deseja, mostra uma consciência de jogador que explora no raciocínio frio e metuculoso a solução para seus problemas. Esse mundo de leis próprias criado por Maria Moura, ainda no Limoeiro, mas que vai se concretizar plenamente na narrativa, somente na Casa Forte, será colocado em paralelo com o mundo exterior, representado pela vila:

Já agora o falatório se virava só para mim. ‘Uma moça, assim novinha, naquela casa de sítio, sem mulher branca junto dela (...) (p.34)

De homem solteiro, perto de Maria Moura, só se sabia mesmo de um morador, o companheiro de João Rufo (...) (p.34)

Se eu ia a vila, de raro em raro e, como de costume, entrava na loja da D. Lilita e pedia para ver uma chita ou um par de chinelas, logo a velha vinha indagar como é que eu estava vivendo, por que não tratava de me casar (...) (p.34)

Mas, esse mundo externo (vila) não chega a causar qualquer interferência no mundo estabelecido por Maria Moura. Embora Moura tenha conhecimento dos comentários relativos a sua vida, estes não chegam a estigmatizá-la socialmente, como ocorre com Luzia. O contato de Maria Moura com a lei, após as

mortes ocorridas no Limoeiro, é encarado por ela com naturalidade, frieza ou até mesmo indiferença. Ela não é, portanto, julgada por uma justiça externa.



CAPÍTULO III

MARIA MOURA E A QUALIFICAÇÃO NO CAMINHO DA SERRA DOS PADRES

*Eu vivo preso à sua senha
Sou enganada*

A organização em bando é uma atitude recorrente dessa personagem híbrida²⁴ e hermafrodita que, incompreendida por sua natureza bizarra, é quase sempre obrigada a abandonar o meio de origem para encontrar ou criar seu próprio universo. O que alguns chamariam de espaço marginal.

Essa postura é representada pelas Amazonas, pelas Valquírias, e será retomada por Diadorim e Maria Moura. Faz-se mister, entretanto, avaliar que a natureza dos bandos conforma-se de maneira diferenciada. As Valquírias e as Amazonas constituem bando exclusivamente feminino; não é, entretanto, o que ocorre com Diadorim, que vai integrar um bando exclusivamente masculino, ou Maria Moura, que irá liderar um bando composto por homens. Nesse aspecto o que difere a situação

²⁴ As figuras de híbrido obedecem a certas leis: por exemplo, os seres fabulosos, parte-homem, parte animal, (sereias, esfinges, centauros) são representados com a parte humana ora em cima (esfinge) ora em baixo (cabeça de falcão) ... 'E, se, por vezes, eles se mordem um ao outro, a primeira idéia não é a de combate, mas de dois animais que se enfrentam, que se co-penetraram, que se tornam um só mutuamente, que passam sem cessar de um a outro. O tema fica ainda mais claro quando o homem em pessoa é associado a esses dois componentes simbólicos. Às vezes eles simbolizam o antagonismo feroz, que divide interiormente o homem entre as tentações do mal e sua aspiração ao bem. Entretanto no caso da donzela-guerreira a comunhão não ocorre entre parte-animal, parte-homem, mas entre parte-mulher, parte-homem, e essa disformidade não apresenta, pela natureza dos seres envolvidos, sua força nos limites físicos visíveis. Camufla-se uma identidade, que longe de significar uma osmose, estabelece um antagonismo que divide radicalmente o espaço feminino do espaço masculino, a falsa unidade e ou conformidade, restaura, ratifica, a dicotomia: masculino/ feminino. P 492.



de Diadorim para Maria Moura é que, com relação a esta, todos têm consciência de seu sexo, enquanto que com relação àquela, o segredo é a garantia da continuidade no grupo.

Já foi dito que a Serra dos Padres constitui um desejo, herdado do pai, que Maria Moura espera ver realizado. É bem verdade que a morte da mãe acaba impulsionando a saída do Limoeiro e o início da travessia. Sobrando-lhe apenas os caboclos, Maria Moura empreende uma busca que torna-se possível diante de dois fatores: primeiro a relação de poder estabelecida entre Maria Moura e os caboclos (sinhazinha/empregado), e segundo, o fato de se encontrarem todos sem rumo. Tanto Maria Moura quanto os caboclos estavam expostos a uma situação que não apresentava muita opção:

— *Vocês estão vendo a situação. Eu hoje estou só no mundo – tirando vocês, meus caboclos. Toquei fogo no que era meu, a casa virou cinza; a terra do sítio aqueles excomungados vão tomar conta dela. Sem falar no gado que também vão roubar (...)* (p.82)

— *Não nego a vocês que tenho um plano na cabeça. Na cabeça e no coração posso dizer. É um a idéia muito velha, que trago comigo desde os tempos do finado meu avô.* (p.82)

Me virei para João Rufo:

— *João, os outros eu não sei; mas você se lembra do Avô e do Pai. Muita terra, boa de criação, de planta, de tudo. Madeira, então. Cada cedro que dois homens de mãos dadas não abarcam. E diz o povo mais antigo que lá tem botija de ouro enterrada pelos padres, faz quase cem anos. Isso eu não sei de certeza, mas dizem* (p.82).

Nessa primeira conversa mantida entre Maria Moura e os caboclos, João Rufo assume importância fundamental, pois será a confirmação dele sobre o depoimento feito por Maria Moura (experiências narradas pelo Avô) que sustentará o caráter de verdade das histórias contadas, pois somente ele havia conhecido, dentre todos os outros do bando, o Avô e o Pai de Maria Moura. Esse poder-testemunho contribuirá para o efeito persuasivo, almejado por Maria Moura: convencê-los a retomarem a Serra dos Padres.

João Rufo concordou que se lembrava muito bem, tal e qual Sinhazinha dizia.

— É tudo nosso – quero dizer, meu, herança do Avô e de Pai (...) (p.82)

A afirmativa de Maria Moura construída inicialmente na primeira pessoa do plural, expressa na fala, *é tudo nosso*, aparece como mais um recurso de persuasão utilizado com perspicácia, pois o locutor inclui o seu interlocutor, naturalmente, na mesma condição do discurso. Se a seguirem, Maria Moura informa que a terra será de todos.

Segundo Propp, em *Morfologia do Conto Maravilhoso*, a persuasão é um componente determinante do perfil da personagem antagonista, a medida que é usada, pelo agressor, para ludibriar sua vítima e apoderar-se dela ou de seus bens. *O agressor age por meio de persuasão: a bruxa oferece o anel ..., a comadre propõe um banho de vapor...(1984, 34)*. Embora não estejamos aqui analisando um antagonista, mas ao contrário, a heroína da história, percebemos que a persuasão torna-se uma poderosa arma em Maria Moura. Embora destoe do sentido de ludibriar, a persuasão é o meio que ela lança mão para colocar em prática sua busca.

Sob a ótica da teoria de Bremond, em *Análise estrutural da narrativa*, Maria Moura estaria lançando mão da *sedução*. Para Bremond, a *sedução* é um recurso utilizado como *negociação* no processo de *eliminação do adversário*. Maria Moura num primeiro contato com os homens opta por criar neles o desejo pela terra.

Segundo Bremond, a sedução consagra-se como o esforço a inspirar o desejo de um serviço que quer oferecer em troca do que pede. Maria Moura oferece a possibilidade de dividir a Serra dos padres em troca pede que a ajudem a reconquistar essa mesma terra.

Vislumbramos esse recurso sendo utilizado na cena em que Maria Moura reuni os homens para propor-lhes a busca pela Serra dos Padres. Ao iniciar o diálogo fazendo uso do sintagma *É tudo nosso*, marca, no uso da primeira pessoa do plural, expresso pelo pronome possessivo *nosso*, que vem antecedido pelo pronome indefinido *tudo*²⁵, simultaneamente dois resultados: a possibilidade de divisão e a grandiosidade do que está sendo dividido. Continuando sua fala, Maria Moura transfere para primeira pessoa *meu*, *herança do Avô e de Pai*, o núcleo de seu discurso; nesse rápido jogo morfológico estabelece os limites entre o que ainda é *meu* - o individual - mas poderá vir a ser *nosso* - a proposta do coletivo. Concluindo o discurso, Maria Moura cerca a terminologia *Tudo* de coloridos mais concretos, definindo e ratificando o objeto de desejo que se sustenta pela promessa de prosperidade e riqueza.

Muita terra boa de criação, de planta, de tudo. Madeira, então. Cada cedro que dois homens de mãos dadas não abarcam. E diz o povo mais antigo que lá tem botija de ouro enterrada pelos padres, faz quase sem anos. (p.82)

²⁵ Esse mesmo pronome pode apresentar o efeito de advérbio de intensidade. Tal reflexão se faz possível a medida que o termo *tudo* explora uma expressividade de ampliação (no plano do indefinido) do objeto Referido: a serra dos Padres.



Começa a nascer a partir da fala de Maria Moura a terra prometida: a Serra dos Padres. Simetria nos parece possível fazer com Canaã a terra prometida expressa pelo discurso de Moisés.

Nasce, nesse aspecto, um pacto entre Maria Moura, João Rufo, Alípio, Zé Soldado e Maninho, que se impõe pela instauração do desejo pela terra prometida. É desse pacto que surge o bando de Maria Moura.

Maria Moura é escolhida pelo pai para retomar a terra perdida, assim também Moisés foi escolhido para conduzir o povo de Israel, escravizado no Egito. A terra da liberdade e da prosperidade nasce das palavras de Maria Moura, restaurando o desejo paterno; assim também Moisés constrói Canaã, pela palavra de Deus: *desce para o livrar da mão dos egípcios, e para o fazer subir daquela terra para uma terra boa e espaçosa, para uma terra que mana leite e mel; para o lugar do camaneu, do heteu, do amorreu, do perizeu, do heveu e do jebuseu. (Exôdo, 3:8)*

Ambas, Canaã e Serra dos Padres, são oferecidas e sustentadas pelo desejo de liberdade, estabelecendo como recurso persuasivo a troca: uma troca que se sustenta pela promessa de uma terra de riqueza e prosperidade.

Para que tal promessa adquira o efeito desejado, ou seja, conquiste a confiança, o locutor (ou agente, segundo perspectiva de Bremond) deve dispor de destreza e fé. Esta última é que legitimará o poder articulador dos líderes-pastores condutores: Moisés e Maria Moura. Estar preparado para persuadir passa antes pela fé absoluta na informação apresentada, isto é, acreditar na terra. É essa crença que dotará o discurso, tanto de Moisés quanto de Maria Moura, de força persuasiva. No discurso de Moisés a fé se consagra como conhecimento transcendental, já no discurso de Maria Moura o conhecimento é adquirido, herdado do pai. De qualquer

maneira, em ambos é inquestionável a idoneidade da fonte (deus/ pai) e da informação (a existência da terra prometida) _ a sólida imagem paterna é absoluta e condutora das ações, empreendidas a partir do momento de revelação.

Deus revela a Moisés que ele é o escolhido para conduzir o povo escravo: *Ora, Moisés estava apascentando o rebanho de jetro, seu sogro, sacerdote de Midiã, e levou o rebanho para trás do deserto, e chegou a Horebe, o monte de deus..*

E apareceu-lhe o anjo do Senhor em uma chama de fogo do meio duma sarça. Moisés olhou, e eis que a sarça ardia no fogo, e a sarça se consumia; pelo que disse: Agora me virarei para lá e verei esta maravilha, e por que a sarça não se queima.

E vendo o Senhor que ele se virara para ver, chamou-o do meio da sarça, e disse: Moisés, Moisés! Respondeu ele: Eis me aqui.

Prossegiu Deus: Não te chegues para cá; tira os sapatos dos pés; porque o lugar em que tu estás é terra santa. (Êxodo, 3:1-5)

Em Maria Moura o cunho da revelação não existe, pois a escolha passa pelo crivo da hereditariedade. Exclusivamente presa à ausência do irmão, ela é a filha única que se oferece em sacrifício. Herança, é como se apresenta o compromisso assumido por Maria Moura; contrária ao espírito da revelação, será a responsabilidade do dever, delegado pelo cordão umbilical paterno, que direcionará suas atitudes. Todavia em ambos (Moisés e Maria Moura) o desejo de busca pela terra prometida é sublimado, a medida que se torna motivo exclusivo de existência, por isso nos dois casos a peregrinação instaura-se no universo do sagrado.

O que, portanto, garante a Maria Moura a liderança do bando, pode ser o fato de ela se concretizar como a herdeira da terra, o que não parece ser suficiente

para garantir-lhe tal condição. Antes, prevalece em Maria Moura a competência da liderança, que aponta, através do conhecimento herdado do pai, uma consciência do caminho a ser seguido e uma determinação diante do que deve ser feito; muito oposto ao perfil da menina que, ao perder a família, parece não ter forças para gerenciar seu destino, e fica, portanto, aos cuidados e aos caprichos alheios.

— *Vejo que estão animados. E eu estou com muita raiva. Quero provar quem eu sou àqueles condenados. Mas se sentem, que eu ainda não acabei de falar. (...) Vamos arranjar animal pra todo mundo, armamento e munição, mantimento pra comer. Se der jeito, se toma ou se pede emprestado. Em algum caso até se compra. Eu tenho com quê – mas prefiro ir guardando os recursos para a munição, que só se adquire mesmo em compra. Não tem nem quem roubar.* (p.83)

Percebemos que na fase de eliminação dos adversários, Maria Moura não se restringe à sedução como forma de negociação. Em outros momentos impõe-se pelo uso da *intimidação*. Para Bremond a intimidação é o esforço por inspirar o medo de um prejuízo que pode poupar, e que pode assim servir de moeda de troca para o serviço que deseja obter.

Eu levantei a mão avisando:

— *Vou prevenir a vocês: comigo é capaz de ser pior do que com cabo e sargento. Têm que me obedecer de olhos fechados. Têm que se esquecer de que sou mulher – pra isso estou usando calça de homem.*

Bati no peito.

— *Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedece paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender.*

— *Agora acabou a sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga brites, na Serra dos Padres. Vamos lá arreiem os animais. (pp.83-84)*

Diante dessa realidade nasce uma nova postura empreendida por Maria Moura, a necessidade de enquadrar-se ao mundo masculino para poder exercer a sua condição de líder. Maria Moura tinha consciência de que para ser líder daqueles homens, precisava entrar no mundo deles, parecer-se igual a eles, desnudar-se da feminilidade. É com essa reflexão que a primeira modificação ocorrerá diante dos olhos de todos:

Não sei o que tinha na minha voz, na minha cara, mas eles concordaram, sem parar pra pensar. Aí eu me levantei do chão, pedi a faca de João Rufo, amolada feito uma navalha – puxei: o meu cabelo que me descia pelas costas feito uma trança grossa; encostei o lado cego da faca na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço.

Dei um nó na trança aparada e entreguei a João Rufo, junto com a faca.

— *Guarde esse cabelo no alforje. (p.84)*

O corte dos cabelos é uma das mais expressivas atitudes empreendidas pela donzela-guerreira e aponta uma séria consciência do limite entre a sua condição biológica e o compromisso assumido. O que nas outras (principalmente Diadorim) torna-se uma tentativa de disfarce, em Maria Moura cumpre com um rito inicial de transformação estabelecendo a sua aproximação ao bando. Não mais a sinhazinha, frágil e órfã, mas a líder guerreira que irá conduzi-los à terra prometida. Estar qualificada para a empreitada, significava não apenas achar-se qualificada, mas ser

vista pelo outro como igual.

É nesse sentido que a busca por uma identidade masculina encontrará nos apetrechos paternos um modelo de aparência rapidamente assimilado por Maria Moura: *Eu enfiei uma calça que tinha sido de Pai, pra montar com mais liberdade. Me servia perfeitamente, eu sabia. Pai era magro como eu, e tinha pouco mais que a minha altura. (...) vesti em cima o casaco do pai, para esconder a cintura aumentada.* (p.63)

Chama-nos atenção como o reconhecimento do sexo de Maria Moura, e como a sua aproximação ao universo masculino é aceito pelo bando de maneira “natural”. A mudança nos trajes, nas atitudes tão consoante ao comportamento feminino, parece não causar conflito entre o bando. Ao contrário, consolida-se o pacto, com a cena do corte dos cabelos em esquecer a feminilidade de Maria Moura e reconhecer nela apenas o líder que os conduzirá.

João Rufo, Alípio, Zé Soldado e Maninho conhecem a verdade e aceitam o pacto como elementos integrantes e necessários para que Maria Moura mantenha-se na condição de líder para que os leve até a Serra dos Padres.

É, munida pela arte de seduzir e intimidar que o processo de aceitação, consagra Maria Moura como agente de um poder de liderança inquestionável.

O que tentamos avaliar é que de nada adiantaria se Maria Moura, ao cortar os cabelos, ao buscar as vestimentas do pai, não fosse aceita; pois caso houvesse uma resistência, Maria Moura não conseguiria se manter no universo masculino. Nesse aspecto esse processo de negociação com o bando torna-se o primeiro obstáculo enfrentado por Maria Moura. Faz-se necessário observarmos que será esse primeiro obstáculo a introduzi-la no processo de melhoramento.

Tanto assim que uma outra donzela-guerreira, Diadorim, mantém no anonimato a sua identidade feminina; reconhecer seu sexo, significaria ser excluída do universo masculino. Com Diadorim não ocorre o pacto, o segredo do sexo, que oculta até a morte, é que lhe garantirá a permanência no bando.

Bem diferente se mostra a condição de Maria Moura e muito se deve à natureza do bando que ela vai liderar: todos ali a conheciam como sinhazinha; alguns, como João Rufo, a viram crescer. A nossa reflexão traz à tona a seguinte indagação: o que sustenta o pacto estabelecido entre Maria Moura e o bando?

Mais que a autoridade de sinhazinha, a união estabelecida pelo pacto nasce do desejo adquirido, e da necessidade de encontrar a terra prometida. Maria Moura sedimenta em seu discurso uma verdade que é construída pela força da tradição; Maria Moura ouviu do seu pai as mesmas histórias que seu pai ouviu do Avô; de geração a geração o conhecimento é passado.

Maria Moura cumpre o seu papel de contador ao dividir com bando o desejo pela terra. Uma terra que se torna sagrada pelo cunho da força da tradição que será resgatada por Maria Moura como a terra prometida.

Pouco importa se há algum documento²⁶ que comprove a existência da terra, a única garantia que o bando possui é palavra do pai e do avô, expressa no discurso de Maria Moura. Nesse processo, João Rufo assume a importância de testemunha que, por ter conhecido o pai e o avô de Maria Moura, pode confirmar a origem das histórias como contadas pelos seus patrões; portanto, será através da força da palavra que Maria Moura construirá uma Verdade inquestionável e confiável.

²⁶ Embora a narrativa contemple no final da história a preocupação de Maria Moura em tornar seu herdeiro o sobrinho Xandó, fazendo uso de testamento com reconhecimento em cartório; tal procedimento não foi utilizado no processo inicial de negociação com o bando. Não houve nenhuma referência a qualquer documento que comprovasse a existência da terra.



A informação “vazia”, resgatada pela hereditariedade, passa pelo fluxo da fala de Maria Moura ganhando força enquanto discurso - permitindo e justificando a sustentação de sua invasão ao mundo masculino.

Maria Moura já havia apontado a força estabelecida pelo seu discurso em momentos anteriores; retomamos, como exemplo, a morte do Jardimino e Liberato.

Todavia se Maria Moura administra a palavra com destreza, conseguindo efeito favorável às suas intenções, falta-lhe a experiência empírica do mundo masculino, com toda rusticidade; falta-lhe a experiência de bando, – *Eu sempre tinha vivido trancada em casa, as cunhãs me trazendo tudo na mão, preparando meu banho, lavando e passando a minha roupa, fazendo comida especial porque eu era biqueira. Mãe tinha me acostumado mal (p.120)*

Esse importante implicativo, assegurado a estruturação da personagem, insitaura níveis diferenciados na ordem do obstáculo. O que para Propp denomina-se processo de qualificação, para Bremond o *obstáculo é mais do que uma presença é elemento indissociável da personagem romanesca* e pertence, portanto, a uma fase de melhoramento da personagem no ciclo narrativo. Os acontecimentos narrativos, em *Memorial de Maria Moura*, estão dispostos de tal maneira que apresentam *um melhoramento a obter* por parte do agente. Na narrativa, esse processo se justifica pela invasão da personagem ao mundo masculino, portanto, Maria Moura impõe-se a necessidade de alcançar um estado mais satisfatório (a guerreira), apresentado como oposição ao estado inicial em que a personagem aparece: a sinhazinha.

A atuação de Maria Moura segue um processo de eliminação do obstáculo, desenvolvendo na personagem um estágio de melhoramento. Nesse plano temos duas naturezas de obstáculos que se situam em esferas interrelacionadas,

presentes em Maria Moura: **obstáculo de natureza** que se consagra pelos limites femininos e masculinos; e o **obstáculo de ação** as peripécias externas presentes na narrativa, neste caso um bom exemplo é o processo inicial de formação do bando, a presença de Cirino, as empreitadas. Este nível de obstáculo ocorre como situações presentes na narrativa a problematizar o obstáculo de natureza e, portanto, instaurar o processo de melhoramento de Maria Moura.

É nesse sentido que a mesma palavra que lhe gera poder, lhe externa uma limitação física ou uma constatação feminina de insegurança: *Mas o que eu não queria era que vissem o meu rosto. A cara de mulher. Mesmo com o cabelo cortado, eu não devia ter feição de homem; já o corpo, disfarçado no traje, ainda podia enganar (p.112).*

(...) Quando eles nos viram, a gente já estava em cima. Eu tinha dito a João Rufo: 'Você fala. Eu não quero que eles ouçam a minha voz'. (p.112)

Na trajetória de melhoramento Maria Moura não estará sozinha, contará com a intervenção do aliado. Confirmada a importância de João Rufo, aparece na narrativa dois novos personagens: Roque, ainda no início da busca de Maria Moura e, mais tarde, Duarte. Ambos podem ser denominados, segundo Propp, como doadores ou mais precisamente provedores. A forma de entrada em cena desses personagens permite a reflexão de que ambos constituem, enquanto experiência, *o objeto mágico*: o conhecimento.

Para Propp, o doador é aquele que, de diversas maneiras, irá fornecer o objeto mágico ao herói, objeto este importante na sua jornada de conquista. Entretanto, trazendo à luz essa perspectiva para a natureza da narrativa dos feitos de Maria Moura, perceberemos que tanto Roque quanto Duarte constituem o doador e o objeto

mágico²⁷. Essa reflexão é possível diante da apresentação do conhecimento deles como determinante na relação de busca empreendida por Maria Moura.

A relação entre o doador versus objeto mágico(experiência de vida do doador) é estabelecida pelas capacidades desenvolvidas por eles, que parecem não existir em Maria Moura. Nesse aspecto, ela explora o conhecimento do outro como elemento a funcionar em comunhão com os seus objetivos, sem lhe afetar a liderança, ao contrário, solidificando-a.

João Rufo parece sintetizar o pólo da sobriedade, Roque a experiência da arte de guerrear, e Duarte, tingido pela inteligência, torna-se uma espécie de braço direito de Maria Moura, fazendo-se presente em todos os momentos. Há uma cumplicidade, uma confiança mútua celebrando a relação. Dos três, apenas Roque não se sustenta nesse estado de relações. O companheirismo consolida a imagem da ação inteligente na relação tríade estabelecida entre Maria Moura, João Rufo e Duarte.

Quem vive na nossa profissão, quanto menos briga tem com o governo, melhor. Governo, autoridade, o bom é trazer sempre no agrado, dar segurança a portador deles, mandar para o delegado ficar usando, molhar a mão e as goelas dos praças, quando eles procuram a gente. E no dar a eles uma informação, deixar perdido no meio das pistas falsas um grãozinho de verdade, para sustentar a confiança dos homens. Só quando se trata de inimigo nosso, então é que a gente entrega, além da vantagem que se tira em botar o outro fora de combate, é um amigo que se faz no lugar onde interessa.

²⁷ Para Propp o objeto mágico é um elemento presente na estrutura do conto que permite ao herói dispor de qualidades ou meios antes ausentes a ele. Mas para conseguir o objeto mágico, o herói é submetido a certas ações bem diferentes entre si, embora todas elas o levem a tomar posse do objeto mágico. P 41. Sob o prisma da reflexão feita por Souriau, poderíamos pensar nesses personagens com a função de destinadores, isto é, toda pessoa posta em posição de exercer influência sobre a 'destinação' do objeto. Roland Bourneuf. *O universo no romance et alii*. P. 216.

Isso tudo eu fui aprendendo com o correr dos anos; e muito me ajudou a boa cabeça de Duarte, que parecia cabeça de advogado. (...) (p.332).

Os três, movidos pela lealdade e confiança, vão estabelecer o equilíbrio no domínio das ações empreendidas por Maria Moura.

Dos três João Rufo é aquele que a acompanha desde a infância, ao mesmo tempo que dialoga com o universo paterno, por ter conhecido o pai de Maria Moura, mantém-se fora dele e, contraditoriamente, interioriza o expoente afirmativo das lembranças ou do universo paterno (re)vivido por Maria Moura. Isso se deve exclusivamente pelo caráter de testemunha de João Rufo; do bando, ele é o único que conheceu o pai e o avô de Maria Moura. Sua importância desnuda e remonta a duplicidade entre o protetor e o testemunho, estabelecendo, portanto, um elo que dá sustentação mítica à relação Avô/Pai/Maria Moura, desencadeado no ciclo das gerações.

Também tinha João Rufo, mas esse eu poupava. Me acompanhava há tanto tempo, que já parecia fazer parte da minha pessoa. Eu não passava sem ele, que me adivinhava os pensamentos. E respeitoso, calado, obidiente. No dia em que eu perder João Rufo, o mundo pra mim fica diferente. (p. 61)

Chiquinha e Zita tinham inveja e ciúme dele. Sei que, nas minhas costas, chamam o João de cão de guarda. E isso mesmo é o que ele é, meu cão de guarda, sem má tensão no dizer. (p.61)

Rede, pois, só se armava agora para mim, e isso era tarefa de João Rufo. Finfi que não ouvi um deles dizer pro outro, com um risinho que João Rufo era “a mucama de sinhá”... (p.260)

E, de certa forma, era mesmo. Ele guardava o meu caneco, a minha

colher. Protegia (de costas!) as minhas retiradas para o mato, para as minhas privanças. Até mesmo para eu mudar de roupa. Disso eu não tinha o que me queixar. (p.260).

Roque entra no bando já formado e sua importância é restrita ao espaço da ação guerreira, aos conhecimentos e experiências que possibilitam a Maria Moura, uma ação mais eficaz. Diante da lealdade e destreza, Roque vai se consolidando como importante peça das investidas. Ambos, João Rufo e Roque, vão auxiliar na conquista da Serra dos Padres, vão ter atuação mais expressiva até a chegada e a construção da Casa Forte.

A parrelha de estréia foi escolhida: Roque e Maninho. No que foi chamado, Roque saiu com uma novidade que veio modificar tudo que era plano meu.

Roque não achava certo as parrelhas andarem a cavalo.

— *O cavalo é pra viagem, não é pra essas escaramuças, Sinhá Dona Moura. Se a gente tem que fazer as estripulias por aqui, é de ser a pé, cortando a catinga na apragata. Quem anda a cavalo é como se saísse tocando corneta: ‘Olha eu aqui!’ Cavaleiro não toma chegada, avança no tropel. Não pode se esconder, que o cavalo bufa, sapateia, tropica. E o rastro? Usando só força da sua canela, você salta de pedra em pedra, pisa mais no mato que no caminho, consegue não deixar rastro nenhum. Olhe, Dona, veja bem: pra nossa qualidade de briga, cavalo não tem ação!*

João Rufo, que ouvia, pensativo, o Roque falar, concordou:

— *E o pior é que o cavalo também serve de alvo. Baleou o cavalo, caiu o cavaleiro e a montaria cai por cima. (p.179)*

A gente ia aprendendo. O Roque era era escolado e nós um bando de aprendiz chucro. (p. 260)

Duarte surge, com a Casa Forte já erguida, como que caído do céu, pois antes a narrativa só fala dele como irmão de Marialva, compreensivo e cúmplice. Duarte chega a casa e logo conquista a confiança de Maria Moura pelo laço familiar, pelos modos pueris, pela inteligência, pela perspicácia na ação.

Então, quando já estava quase no fim a construção da Casa Forte, me caiu do céu uma pessoa que eu já conhecia, mas nem me lembrava muito dele; e, mormente, nem sabia direito o laço de sangue que existia entre nós dois. (p.296)

Era o Duarte, filho do tio Xandó, o pai dos rapazes das Marias Pretas; e filho, não da tia Lica, mas de uma mucama da casa, a Rubina; a quem o velho Xandó alforriou, quando ainda prenha, “pro moleque nascer forro”.(...) (p.296)

Duarte me chegou em casa meio ressabiado. Eu nem me lembrava dele, não visitava as marias pretas desde a morte de Pai, e ele não ia nunca no Limoeiro. Era muito melhor apessoado que os irmãos. Moreno fechado – ‘morenã’ -, cabelo crespo, mas bom, feição bem recortada (...) (p.260)

(...) Mas tem que dar tempo ao tempo, Sinhazinha. Não pode se ter sortimento de pólvora nossa logo na semana que vem! (p.329)

Eu, que a princípio considerava aquela mania de fazer pólvora uma maluquice de Duarte, ou pelo menos uma extravagância, aos poucos fui descobrindo a força que aquela produção nos dava.(...) (p.331)

Nesse mundo masculino, estabelecido por Maria Moura, três figuras contemplam em escalas diferentes as necessidades apresentas por ela, contribuindo para a sustentação de sua liderança.



A primeira fase de ação do bando

Carentes do aparato como armamento, munição, cavalos e alimentação no início da jornada, será a condição financeira, favorável da sinhazinha, que sustentará o início da empreitada:

— *Vejo que estão animados. E eu estou com muita raiva. Quero provar quem eu sou àqueles condenados. Mas, se sentem, que eu ainda não acabei de falar. João Rufo está espantado, vendo eu querer começar esta guerra, dispondo só de quatro homens, dois cavalos, uma burra e três armas velhas... Mas isso é só o começo. Vamos arranjar animal pra todo mundo, armamento e munição, mantimento pra comer. Se der jeito, se toma ou se pede emprestado. Em algum caso até se compra. Eu tenho com quê – mas prefiro ir guardando os recursos para a munição, que só se adquire mesmo por compra. (p.83)*

Essa perfeita noção da necessidade do grupo como também a consciência prioritária de cada um, exige um conhecimento adquirido através de uma experiência que Maria Moura não apresenta. Como consequência, a avaliação feita por ela na obtenção ou não desse recurso e sua determinação na eficiência de atuação do grupo, não aparecem interligados. Isso está refletido num conhecimento muito mais herdado pelo pai de Maria Moura, do necessariamente que empírico.

Obstáculo de ação II, A primeira atuação, se concretiza em ações ainda muito brandas, ingênuas, a primeira emboscada preparada por Maria Moura com auxílio de João Rufo:

Andamos mais léguas – era quase aquela solidão. A farinha se acabava

no fundo do saco; em compensação, a caça era mais fácil. A espingardinha já podia ser usada; quem é que ia ouvir tiro naquele desterro? Mas tinha-se que poupar a munição (...). (p. 111)

Mas aí, no terceiro dia, nós saímos marchando de manhãzinha, quase de madrugada, quando topamos com um pequeno acampamento que, pelo visto, se preparava para levantar. Em redor da fogueirinha, um homem de barba e dois camaradas. Amarrados num pé de angico, perto, três cavalos, ainda sem arreios. (p.111)

Singular nos parece esta cena a medida que ao fazer uso de diminutivos corroborado pelo adjetivo pequeno alcança o efeito que explicita uma fragilidade tanto do agente, o bando de Maria Moura - expresso na palavra *espingardinha* - quanto da vítima que é muito mais enfatizada pelo termo *fogueirinha*. Embora a cena nos informe que havia três homens sendo um deles de barba, tais diminutivos abrandam a possibilidade do efeito de confronto entre os dois lados ou, até mesmo, derruba os limites de agente e vítima. Antes parece que o acaso direciona os fatos. De tal maneira que a cena acaba enfatizando a fragilidade simplista do encontro, a ausência de conflito, impedindo os limites entre o bem e o mal. Tanto assim que o diminutivo temporal (*manhãzinha*) tinge a cena de um colorido quiçá desproporcional a intenção de ação: roubo.

É engraçado que não conseguimos avaliar a ação desenvolvida por Maria Moura sob a perspectiva do bem e do mal. Nula se manifesta sua interação com o mundo moral das relações humanas. O que poderia parecer uma incoerência se pensarmos que o seu alvo são seres devidamente integrados num determinado contexto social. Entretanto, nos referimos a uma avaliação que não é feita tanto pelo grupo de

Maria Moura quanto pelas vítimas. Suas ações não passam pelo crivo de certo ou errado; de profano ou sagrado; de moral ou imoral; essa contínua linha de possibilidades e flexibilidade de ação é sustentada pela atuação da personagem na esfera da masculinidade.

De longe vimos o grupo deles; estavam numa clareira; natural, ninguém faz fogo debaixo de árvore. O barbudo bebia num caneco e, dos caboclos, um apagava o fogo, o outro esfregava areia nas vasilhas. (p.111)

Paramos à distância e, antes que nos vissem, entramos pelo mato. Zé Soldado dizia baixinho que estava simpatizando muito com o cavalo – devia ser a montaria do barbudo. E o Alípio se declarava de olho nos arreios e nas selas. (p.111)

João Rufo que, no dizer de Zé Soldado, parecia um sargento em campanha me perguntou:

A gente ataca, Chefe? (...)

E eu levantei a mão no ar:

Esperem aí. Vamos combinar direito. (pp.111-112)

Meio bizarro ou um tanto quanto cômica se apresenta a cena de tampar o rosto – como no Velho Oeste americanizado. A forma como Maria Moura resgata na lembrança um modelo de atuação para depois servir-se dele, contra vítimas despreparadas que não ofereciam possibilidade de perigo, tinga a cena de certa ingenuidade :

Me lembrei de uma história que o Avô contava, dos tempos das Guerras do Cariri. Perguntei então se algum deles trazia lenço no bolso. Eu trazia: Um lenço encarnado de Alcobaça que encontrei, já em viagem, no bolso do casacão de pai.

Rufo tinha também um lenço enfiado e com ele cobri o rosto, tapando a boca e o nariz. João Rufo ajeitou mal e mal o seu, que era pequeno. Os rapazes deram um jeito, levantando a fralda da camisa até à cara.

— Assim eles não vêem a cara da gente. A barriga de vocês é que fica de fora, mas barriga não tem cara!

Mas maninho resmungou:

— De que adianta? Eles não vêem a gente, mas vêem os cavalos. E é mais fácil dizer como é um cavalo do que como é a cara de um homem.

(...) Tomamos chegada a passo lento, pra não assustar a caça. Quando eles nos viram, a gente já estava em cima. (...)

Com a cara coberta, as armas apontadas, rodeamos os três. João Rufo engrossou a voz:

— Soltem as armas!

Os homens nos olharam assustados. Nenhum dos três portava arma de fogo.

(...) os outros dois largaram as facas de ponta, afiadas, de mais de dois palmos de comprimento.

— Agora passem pra cá os mantimentos. As redes. Isso! Assim!

E João Rufo continuando na chefia, ordenou a Zé Soldado e Maninho que fossem pegar os cavalos. Ele e o Alípio ficavam tomando conta dos cabras. (...)
(112)

Nesse primeiro ataque do bando, a insegurança de Maria Moura em liderar o grupo, fazendo com que João Rufo assumisse, apresenta dois motivos: o rosto que denunciava a feição feminina e a voz. A voz e o rosto femininos são os

subterfúgios usados por Maria Moura para lidar com uma situação completamente nova a ela. Se por um lado, Maria Moura, dispunha de ousadia, por outro, suas peripécias ficavam limitadas, inicialmente, a uma consciência de fragilidade física. Uma fragilidade que vai se diluindo a medida que os obstáculos vão sendo superados.

De qualquer maneira será essa situação que introduzirá o grupo na bandidagem, ainda que muito insipiente nos pareça a cena. Atrelado a atuação em conjunto, não serão raros os momentos de iniciativa particular de alguns membros do bando:

(...) Com poucos dias já Zé Soldado tinha ido à tal de camiranga, montado no cavalinho de vaqueiro, que não dava nas vistas. Levou todo o resto dos cobres e umas moedas de cruzado que eu lhe dei. Voltou com duas redes, uns pratos e colheres, umas varas de pano, linha e agulha para Siá Libânia. A tesoura que trouxe era velha e enferrujada, o bodegueiro cedeu porque não tinha uma nova. (p.120)

(...)

Mais dois sacos de mantimento; até uma galinha e um frango ele arrumou, mas esses não comprou, pegou num matinho à beira da vereda. Era para a gente começar uma criação. (p.120)

Estabelecidos em Socorro, muito diferente do bando de cigano fujão, Maria Moura prepara **a segunda sortida**, obstáculo de ação III, que ocorre com uma facilidade esmagadora, talvez por ter sido planejada com mais cuidado – *Passamos um mês fazendo os preparativos da primeira sortida. Contamos as armas: dois bacamartes – o meu e o do Zé-, a garrucha e o outro bacamarte tomado do barbudo (...)* – Salvo os excessos de pormenores que constróem e destituem de

periculosidade a cena, chama-nos atenção a liderança exercida por João Rufo durante a empreitada.

Cada um com a sua faca – até eu, que nunca tinha pegado em arma branca. Trouxe comigo a faca do barbudo da estrada. Aquela operação tinha que ser a ferro frio, que não erra pontaria nem mente como arma de fogo. (...) (o grifo é nosso; p. 146)

Os tropeiros eram três, quatro com o Juvêncio. Comigo, também nós éramos quatro. E eu comandava.

Chegamos, muito de manso; os burros ainda mastigavam o resto do milho duro dentro das muchilas. Nas redes, os homens dormiam, bem enrolados nelas.

Então os meus meninos se chegaram, macio, macio, levantaram tão leve as beiradas das redes, que os cabras só acordaram quando cada um já estava de tornozelos amarrados. Depois deram-lhes um nó nos pulsos e os coitados, mal acordados, nem entendiam o que estava lhes acontecendo. Eles tentavam escoicear, mas dentro da rede, com os dois pés atados um no outro, era difícil; e a essa altura já tinham também a boca amordaçada, pra não gritarem nem morderem. (p. 147)

Os homens dominados, passamos aos burros. Já que a carga era pouca, resolvemos levar só três deles, que já davam uma boa conta. Não se podia puxar demais pelos recursos do Socorro, que não eram fartos (...)

As cangalhas escolhemos do melhor, e os melhores arreios. Nem carregamos todos os rolos de fumo. A gente não consumia tanto e a sobra ia se estragar. Pegamos os fardos de pano, o sal que dura sem fim. E os sacos com os mantimentos dos comboios comerem em caminho: feijão, farinha, e meia manta de carne seca.(...) (grifo nosso; p. 147)

Nas partes destacadas, percebemos que a atitude tomada pelos membros do bando, assim como a reação da vítima, vem intercalada ora pela justificativa dos fatos ora pela divagação excessiva de Maria Moura. Portanto, não raro, visualizamos menos a ação pelo que podemos perceber dos fatos, e muito pelas justificativas ou explicações de Maria Moura.

Antes de termos o valor do lucro obtido na empreitada, somos obrigados a conhecer todas as preocupações durante o percurso de volta, o que por um lado remete-nos menos ao efeito de fragilidade do bando, menos ainda a um efeito que traga subjacente o processo de maturação que está sendo alcançado por Maria Moura, e mais como recurso excessivo de detalhes utilizado pelo narrador.

Seguimos pela estrada real até o ponto de onde se tinha saído. Não havia perigo de deixar rastro, o chão era só pedregulho, seixo miúdo e grosso. Botamos os burros na frente, o Alípio e Maninho pegaram os chiqueiradores de retalho do uso dos tropeiros, e iam tocando os animais do alto dos seus cavalos (...)
(p. 148)

Com o andar, o chão de pedra foi se virando em arisco. Aí, o perigo de fazer rastro na areia começava a ameaçar. Por sorte, como não havia nenhum caminho trilhado e agente andava pelo rumo, lá e aqui pegando uma veredinha que nunca se ia saber se foi feita por gente ou por bicho (...)

Na verdade esse nosso medo de rastreador era mais um exagero de cuidado. Eles não deviam ter rastreador competente, eram gente de estrada, tudo tropeiro acostumado a tocar burro (...) (p.148).

— Quem deve ter medo são eles e não nós. Eles não sabem nem ao menos quem nós somos, nem de onde a gente vem. Ficaram foi apavorados. (p. 148)

Se da primeira para a segunda atuação o bando precisou de um período equivalente a um mês para preparar-se, a terceira ocorreu em um tempo bem inferior, contando com o auxílio de Roque que *avisou de que iam começar as festas do Arcanjo São Miguel, padroeiro da Camiranga (...) Pras festas vinha muita gente de fora, família inteira de fazendeiro, passar na rua os dias de santo, ver as novenas, o leilão. E tinha ainda a missa grande no último dia (p. 173).*

Já bem montados, bem armados, estavam na estrada novamente. Desta vez o alvo é uma família que estava indo para a festa da cidade. Essa **terceira empreitada**, obstáculo de ação IV, permite uma participação ativa de Maria Moura, menos pelo planejamento - que teve a participação de Roque - e mais pela execução do plano:

Era mesmo uma família viajando. Primeiro apontava o Sinhô, montado num cavalo ruço, cada qual mais barrigudo, o cavalo e o dono. Quem vinha junto dele devia ser o Sinhozim – um rapazote já de calça comprida, num cavalinho piquira. Seguia uma moça, montada de lado, em silhão, com uma saia tão grande que quase cobria a besta rosilha. Fechava a procissão uma rede, carregada por dois forçudos. Dentro da rede a Sinhá, segurando um guarda-sol. Os negros, sem camisa, estavam cobertos de suor. Junto com a Sinhá, na rede, uma negrinha de uns três anos, bonitinha, olhos redondos, cria de estimação, via-se. Atrás da rede vinham ainda umas três mulheres, enroladas nas toalhas, com certeza as mucamas de serviço.

Esperamos um pouco; quando eles já estavam a umas vinte braças de distâncias, nós saímos de trás da moita.

Tudo de cara tapada, eu com o meu lenço velho de Alcobaça.

João rufo gritou:

— Alto lá! — e a procissão parou.

(...) Eu ralhei com a velha:

— Cale a boca! Ninguém vai matar ninguém. Passe pra cá os trancelins do pescoço e as memórias de ouro dos seus dedos. Já!

E como a velha nem entendesse, já calada, mas apavorada, eu me curvei sobre ela e arranquei com a minha mão os cordões grossos, de ouro, que lhe davam voltas e voltas pela garganta.

Custou mas saiu, arranhando um pouco o pescoço da dona. Depois arranquei os anéis, que eram quatro, e um pente de tartaruga, bordado de ouro, que ela tinha encravado no cocó. (pp.174-175)

(...) Trabalhamos depressa, no receio de que nos aparecesse gente armada. Que armado, aliás, só ia o velho, com um fino punhal na cava do colete.(...) Mande também jogar no chão a sela de mulher, que não ia me ter serventia. E saímos a galope, puxando os cavalos tomados. Correndo, atravessamos a estrada, entramos pela nossa vereda e só a mais de mais légua paramos, pra tomar fôlego; e, principalmente, para arrumar e examinar o apurado (pp. 175-176)

A relação de confronto, a situação de ameaça nessa emboscada ficou mais visível que nas anteriores, quiçá por uma maturidade maior do grupo, pela postura de abordagem de Maria Moura. A ação se mostrou menos pela justificativa, ainda que se faça presente – como nos intervalos grifados. A postura empreendida por Maria Moura é de uma agressividade que se manifestou ausente as experiências anteriores. Ela manobra a ação, não apenas dando ordem, mas agindo.

Até que ponto essa invasão ao universo masculino ocorre? E quais os limites impostos, diante daquilo que estabelecemos entre masculino e feminino?

Para avaliarmos a importância que distingue o comportamento feminino e a ação masculino, precisamos ter a clareza de que em Maria Moura esses limites vão ser estabelecidos pela situação imposta à protagonista. Menos pelo quinhão biológico e muito mais pela força da ação mobilizada na narrativa é que teremos a definição dos limites feminino e masculino. Segundo Roland Barthes, em *Sur Racine*, o comportamento masculino ou feminino é estabelecido, na narrativa, pela *situação* enfrentada pela personagem. (1963, 124-125)

Nessa reflexão feita por Barthes, sobre as personagens de Racine, enquadra-se a natureza da dualidade apresentada pela Maria Moura, que ora é reconhecida como Dona, ora como Sinhazinha; entre essas duas expressões encontra-se o *limite de ação* ou *situação* a que a personagem é apresentada na narrativa, fazendo vir à tona atitudes que ora irão enquadrá-la no universo masculino, como a situação de ação de bando, ora irá instaurá-la no espaço feminino. Tanto em um caso como em outro será a *situação* apresentada a Maria Moura e como esta a enfrenta que irá lhe restaurar os campos dicotômicos do masculino e feminino.

O embate com Irineu é um bom exemplo dessa avaliação: *Passei a noite acordada, pensando; acabei resolvida a descobrir um jeito de trazer o Irineu até as minhas mãos e então dar-lhe o tal ensino. Conforme fosse, até acabar-lhe com a raça. Ou capar, como dizia Pai, falando de inimigos: 'Aquele só capando'.*

Eu tinha que atirar uma isca pra ele. Mas não podia falsear no lance, que eles tanto tinham de ruins como de espertos. Precisava ser uma isca muito boa, que eles engolissem bem. (p. 196)

No momento de preparação da emboscada Maria Moura articula detalhadamente os passos a serem tomados; ao apontar uma consciência de ação

movida pelo planejamento, remonta, muitas vezes, os traços de comportamento feminino em atitudes masculinas.

— *Lá na vila todo mundo se conhece. Você vai, Roque. Vai levar um bilhete dizendo que uma pessoa pode ensinar onde está escondida a moça. Mas que só mostra o lugar depois de receber a gratificação prometida.*

— *João Rufo perguntou quem ia escrever o bilhete. E eu disse que era eu, claro. Quem mais? E o João sempre cuidadoso:*

— *Mas eles devem conhecer a letra da sinhazinha.*

— *Talvez. Embora eu não me lembre de algum dia ter escrito carta para aquela gente.*

Aí recordei uma invenção de nós meninas, na escola: quando a gente queria fazer bilhete para rapaz, dizendo que estava apaixonada e outros bobagens, se escrevia pondo o papel de cabeça para baixo e se riscava as letras de trás para diante. Eu cheguei a mandar um bilhete malcriado para a Mestra Inhola e ela nunca descobriu de quem foi. Dizendo que ela botava uns olhos compridos no Padre, cuidado, não fosse virar mula-sem-cabeça...

A experiência trazida da infância vai ser determinante na ação empreendida por Maria Moura. Isso se deve ao fato de seu maior contato com o pai ter acontecido nesse período, portanto, concretiza-se como a maior referência de conhecimento. As lembranças da infância invadem o espaço de experiência masculina – cabe ressaltar que essas lembranças remontam uma experiência do mundo masculino adulto: do pai. Por isso não gera conflito na ação de Maria Moura quando retomadas.

Quando menina, ainda, saía pela mata com os moleques, matando passarinho de baladeira (...) (p. 62)

Mais que instaurá-la no espaço da masculinidade, a ação, o planejamento e os momentos de monólogo de Maria Moura, trazem os limites marcados entre os horizontes masculino/feminino. Esses limites embora sejam conflitantes, permitem a Maria Moura o perfil de agente.

Deixa estar , Sinhá Dona. Que eu sei bem o que fazer. Sei onde é a saída da rua; vou esperar escondido atrás da última casa. E só mostro a cara se vejo que ele vem só.

— *Isso mesmo. Pode montar. Traga o homem direitinho, até o nosso ponto de encontro, na estrada (...) (p.198)*

Meu Deus, como custou a chegar aquela tarde de Domingo. (...). Afinal, quando já estava soprando a viração da tarde, se ouviu o tropel das duas montarias. Eu me escondi com os rapazes atrás do oitão da tapera. Os nossos cavalos estavam mais longe. (...)

De onde eu estava escondida, vi que o Irineu parou, desconfiado; mas vendo que só havia uma pessoa a sua espera, tocou em frente.(...) Ao reconhecer João rufo, quando já ia se apeando, espantou-se:

— *João Rufo/ Era a última pessoa que eu esperava...*

O João Rufo se adiantou, estendeu a mão para às rédeas do cavalo e deixou Irineu desmontar.

— *Eu mesmo, Seu Irineu. Cansei de andar corrido. Quero voltar para o meu lugar.*

— *Faz bem, João Rufo, faz bem. Essa loucura da prima tinha que se acabar. Onde é que ela está mesmo?(p.199)*

Até o momento em que os movimentos são administrados por João Rufo, o desenrolar da ação caminha como o combinado, entretanto, quando Maria Moura entra em cena o combinado não se sustenta, aí ocorre o imprevisível. Essa ocorrência imprevisível marca, na limitação física de Maria Moura, a problematização dos obstáculos enfrentados por ela.

— *Aqui. Estou aqui, primo.*

O susto foi grande. Ele deu um passo atrás, quase se encostou no cavalo.(...)

— *E sempre com sua cabroeira armada.*

Num relance notei que ele levava a mão esquerda até a bota, puxava uma coisa de lá. Roque gritou avançando:

— *Solte isso, moço!*

Eu, sem querer estendi a mão, como se procurasse impedir o movimento do irineu. E ele deu um bote com a mão direita, me segurou o pulso, me puxou para ele: com a mão esquerda (eu tinha me esquecido de que aquele diabo era canhoto!) me picou debaixo do queixo com a ponta do punhal que tinha tirado do cano da bota. Eu senti que o ferro me entrava pela carne muito. O desgraçado gritou para os homens:

— *Desafasta, senão ela morre! (p.200)*

Se a ação estabelece no imprevisível um limite, o planejamento da experiência masculina vem irrompida por lances marcantes de feminilidade, o que não permite, inicialmente, a Maria Moura, uma circulação segura no espaço de ação masculina.



A mão dele, segurando a arma, tremia. A ponta do punhal tremia também, piorando a dor. E eu, então, desesperada, dei-lhe um pontapé na canela, batendo com o salto da minha bota, com toda a força. Ele se encolheu, o aço se afastou um pouco de minha carne, deu para eu me virar. Meti as unhas na cara dele, pegou no canto do olho, quase rasgou.(...) Foi tudo tão depressa que, no momento em que João Rufo e os outros se curvaram sobre mim, enquanto eu caía, Irineu dava partida no cavalo e já tomava o galope. (p.200)

A Serra dos Padres: caminho épico da terra de Canaã

Recuperada do ferimento sofrido na emboscada preparada para o Irineu, Maria Moura prepara a sua maior viagem, o encontro com a Serra dos Padres: *Enfim, achei que tinha chegado a hora de fazer a minha grande viagem – quer dizer, a romaria em procura da Serra dos Padres. Lá ficava o meu destino: disso eu tinha a maior certeza.*

O caminho era sabido, todo mundo ensinava a quem quisesse ir à Serra dos Padres; quase uma rota batida.

Singular e mesmo sublime se constitui o caminho que leva à Serra dos Padres. Caminho este que Maria Moura só poderia percorrer após uma fase de iniciação. O capítulo introduzido pelo sintagma, *enfim... a grande viagem*, desnuda o percurso, do Limoeiro até a chegada ao Socorro, como a primeira fase de sua partida e que compreende um período de preparação no qual as peripécias servem como aventuras para comprovar sua qualificação. Tanto assim que consolida um

processo de preparação que se inicia com o incêndio do Limoeiro até o ferimento na emboscada para o Irineu. Nesse intervalo da narrativa, Maria Moura enfrenta várias situações de embate antes de considerar-se preparada para receber o objeto desejado.

Esse caminho de preparação cumpre uma espécie de ritual, como única alternativa a possibilitar a conquista do objeto desejo: *Enfim, achei que tinha chegado...*

O segundo momento da narrativa é a confirmação da sua aprovação e portanto a permissão para obter o objeto desejado. O momento é representado na narrativa como *uma grande viagem – quer dizer, a romaria em procura da Serra dos Padres*. Essa mudança apresentada entre o sintagma *grande viagem para romaria* reflete uma consciente avaliação da importância condutora que assume a busca pela Serra dos Padres. Para Maria Moura não é apenas uma *viagem*, mas o peso de uma peregrinação religiosa e sagrada. Sagrada por retomar-se como tradição e herança que passou por outras gerações, que vem desde o avô, chegando até a ela. A Serra dos Padres torna-se, portanto, o símbolo da força da geração, dos costumes, da tradição resgata pela lembrança que institui a corrente da tradição e da hereditariedade: Avô/Pai/ filha. Sobre essa questão observa Walter Benjamin:

A lembrança institui a corrente da tradição que transmite o acontecimento de geração a geração. Ela é a musa da épica em sentido lato. Abarca o conjunto das formas singulares do épico inspiradas por ela.(...) (1983, p. 67)

Então vejamos como se inicia a busca de Maria Moura (Fase de Preparação):

Mandei João Rufo ensopar com o resto do azeite o que encontrasse de madeira descoberta; e em seguida espalhar os tiços de fogo, bem acesos, perto das

poças de azeite, no chão. Os meus misteriosos cartuchos de pólvora ficavam ao alcance do fogo, mas espalhados, para estourarem de espaço em espaço. Lá de fora os excomungados deviam pensar que era tiro.

Me preocupava muito o problema da munição. Cercada como eu estava na minha casa, acabada a pólvora, acabado o chumbo da reserva, não tinha onde arranjar mais. Eles podiam conseguir a munição que quizessem – tanto quanto pudessem comprar ou roubar. E tinha mais: mesmo que eu lograsse enxotar o bando naquela primeira vez, eles podiam tornar quando quisessem, pegar reforço e voltar, com muito mais poder de ataque. (p.62)

É eu me sentia encurralada. E o meu coração me pedia para sair dali. Sentia que tinha acabado meu tempo no Limoeiro (...) (p.62)

Maria Moura provoca o desaparecimento repentino da casa, impulsionando a sua fuga.²⁸ O ato de queimar a casa, refúgio sagrado do ser humano, explora o sacrifício tanto do objeto destruído como do agente da destruição. A ordem violada, em conformidade com um estado de aceitação, sustenta a ação feminina ao restitui-la do caráter de missão. É como missionária que Maria Moura empreende seus atos e fica distante de uma avaliação moral.

Perguntaríamos porque Maria Moura resolveu queimar a casa e não simplesmente abandoná-la?

A morte dos pais incita uma partida ou afastamento da casa, distante do momentâneo, e simbolizado pela incêndio no Limoeiro, esse afastamento funciona como um divisor de águas que estabelece os limites entre a sinhazinha e a dona Moura

²⁸ Propp trata dessa questão ao abordar o antagonista, observando que a causa de dano ou prejuízo a um dos membros da família do herói é causado por esse antagonista, mas há situações em que o próprio herói provoca o desaparecimento. Op Cit. p 36.

- chefe do bando que sai em busca da Serra dos Padres. A ruptura ocorrida com Maria Moura instaura uma analogia entre a casa²⁹ - o espaço que ergue, nos rígidos limites internos, uma supremacia feminina - e o mundo, um conhecimento das coisas e dos fatos ausentes ao domínio feminino - um espaço externo, com horizonte muito mais amplo, que se oferece como imprevisível, traiçoeiro, o mundo das forças masculinas estabelecidas.

Esse rito de purificação, que consagra os limites de dois mundos, é simbolizado pelo fogo.³⁰ O fogo que inunda a casa nasce do interior para fora, como se queimar pelo lado de fora não fosse queimar; do interior ele se abre em labaredas, lambendo a madeira, fazendo nascer *as nuvens de fumaça escura que o vento carregava*. O fogo domina a casa com a mesma imponência com que a imagem do pai domina Maria Moura.

Pai e fogo — é também através da imagem do fogo que Deus se mostrará a Moisés - são onipotentes. Diante do espaço do corpo, com a mesma pungência com que a casa desaba, Maria Moura é invadida pelo universo paterno. Não adianta olhar para traz, a destruição impõe-se como necessária e definitiva.

— *Só fomos olhar para trás quando chegamos ao nosso ponto de encontro, ao pé do juazeiro caído. E vimos que, de repente, uma labareda espirrou pelo frechal, no lado esquerdo da casa; outras línguas de fogo saíram entre reixas das janelas e os vãos das telhas(...)* (p. 65)

²⁹ *A casa é um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal. O incêndio, portanto, oferece-se como destruição do universo feminino, do refúgio materno. O fogo seria o elemento castrador, escolhido pela personagem, para inviabilizar sua natureza, na essência feminina. Para Bachelard a casa significa o ser interior seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual*(BACE, 18) Dicionário de Símbolos. P 196

³⁰ O símbolo do fogo purificador e regenerador desenvolve-se do Ocidente ao Japão.

(...) *Vendo a minha casa transformada em fogaréu, e feito pela minha própria mão, desabei em pranto. Os outros, acho que choravam também (...)* (p. 66)

Esse afastamento (ou fuga) de Maria Moura da casa no Limoeiro desnuda menos que uma opção e muito mais a instauração, na narrativa, do estado de carência. Propp observa que *a situação de carência ou penúria* leva a uma procura (...). *A carência tal como o roubo, determina o momento seguinte da intriga*. Essa condição de falta vivida pela personagem desencadeia a ação na narrativa.

Como imagem, a casa queimando representa, no plano simbólico, a instauração do obstáculo de natureza, a medida que impõe uma escolha que desencadeia a necessidade da busca. As peripécias vividas a partir dessa fase, portanto, os obstáculos de ação transformam-se na problematização do obstáculo de natureza.

O obstáculo de natureza é estabelecido pela carência. Reconhecida a carência, a reação de Maria Moura é dar início à busca. Uma busca que encontra na imagem paterna o subterfúgio necessário para consolidar-se. Afastando-se definitivamente da casa, distante do universo materno, Maria Moura consagra-se como buscadora³¹ de um desejo herdado.

Como filha do pai destrói as amarras estabelecidas pela condição da mãe representada nos domínios da casa. A casa que é o símbolo mais forte da imagem divina do materno. Não vale a experiência materna como modelo de atitudes, prevalece o desejo pelo mundo paterno, como compromisso, como substituição, como

³¹ Propp denomina os heróis, nos contos maravilhosos, como buscadores. A partida dos heróis buscadores é estabelecida por uma meta, uma busca. Já o herói-vítima começa sua viagem sem busca, mas durante essa viagem defronta-se com uma série de aventuras. *O conto maravilhoso* p 40. Nessa distinção concentra-se a mais determinante postura antagônica entre Maria Moura – que sai em busca da Serra dos Padres – e Luzia – que desloca-se na narrativa sofrendo uma série de peripécias.

compensação como perpetuação do gene família. A filha do pai supre uma necessidade, nesse sentido, muito maior que a pessoal, individual ou biológica; há antes a necessidade da tradição, revista desde o avô. A supremacia familiar e hereditária impõe-se pela figura masculina.

A condição do sexo poderia ter em Maria Moura uma brusca interrupção da linha hereditária de poder (patriarca). Maria Moura não é, mas torna-se o filho do pai; e permite, portanto, que o elo se mantenha, que o ciclo patriarcal revigore-se sobre nova vestimenta, ou melhor, se consagre num novo modelo de absorção: no corpo feminino impera o universo masculino.

O fogo, portanto enquanto rito iniciático, simboliza a morte para o mundo materno, representado pela casa, e o renascimento para o mundo paterno. Na cultura cristã o renascimento garante um processo transcendente; Cristo ao ressuscitar, deixa o universo humano e instaura-se definitivamente no plano divino. Para os Astecas, *o fogo terrestre representa a força profunda que permite a união dos contrários e a ascensão – ou a sublimação (...)* (CHEVALIER, 1998). Essa sublimação associa-se, ao princípio antagônico, a água. *Tanto é assim, que os Gêmeos do Popol-Vuh, após sua incineração, renascem de um rio onde suas cinzas foram lançadas. Mais tarde, os dois heróis transformar-se-ão no novo Sol e na nova Lua (maia-quiché), realizando, assim, mais uma diferenciação dos princípios antagônicos fogo (masculino) e água (feminino), que haviam presidido sua morte e seu nascimento.*

A purificação pelo fogo, portanto, é complementar à purificação pela água, tanto no plano microcósmico (ritos iniciáticos) quanto no plano macrocósmico (mitos alternados e de grandes secas ou incêndio) (CHEVALIER, 1998).



t. 4363/26



A linha de correspondência entre Fogo, como construção do ideário paterno, e a Água como simbologia feminina, que se unificam antagonicamente, perpassa a condição de missão assumida por Maria Moura ao restituir a família de um compromisso assumido desde o avô, ratificado pelo pai: recuperar a Serra dos Padres. O fio condutor da narrativa é estabelecido pelo poder da terra, a força da tradição, a hereditariedade; tais valores ativam e movem, em Maria Moura, os sentidos híbridos.

A aparente transgressão da ordem natural – perfil de Maria Moura ao assumir uma postura masculina – é o meio encontrado para que a sustentação de algo maior e supremo na história do homem prevaleça: a tradição. A ordem natural das coisas não foi perturbada gratuitamente, nem construída por uma força do além. Como a esfinge, Maria Moura é tingida pelo feminino/masculino e torna-se guardiã da tradição, assim como a esfinge egípcia que com seu *rosto pintado de vermelho contempla o único ponto no horizonte onde nasce o sol. É a guardiã das entradas proibidas e das múmias reais; escuta o canto dos planetas; à beira das eternidades, vela sobre tudo o que foi e tudo o que será (...)* (CHEVALIER, 1998). Assim também Maria Moura contempla seu único ponto no horizonte: o desejo herdado do pai.

A natureza insólita de Maria Moura a mantém no espaço da deformidade, do monstruoso, mas, contraditoriamente, ao resguardar ou restaurar a tradição se torna sagrada. Em Maria Moura o *dado inferior*, parte-homem/parte-mulher, é superior em valor específico, pois é o humano que dotado de caracteres singulares ou de poder emanado dessas duas forças, garantem a perpetuação da tradição, com os seus mais altos troféus: força, justiça, lealdade, razão, honra. Tais elementos se farão presentes ao longo da peregrinação da donzela-guerreira. Nesse percurso, estabelecendo como marco a saída da casa do Limoeiro até a chegada a Serra

dos Padres, são colocados em prova todos os predicativos que a qualificam para agir em nome do pai; e é essa qualificação que externará “os mais caros troféus erguidos pela civilização”.

Será essa jornada que estabelecerá o deslocamento entre dois mundos: o mundo de origem (a casa no Limoeiro) e o mundo do desejo (a Serra dos Padres), ou ainda, o mundo do “outro”. Localizados bem distantes um do outro, esses mundos podem estar na linha horizontal, representando uma distância apenas geográfica, ou na linha vertical, de cima para baixo ou vice-versa, onde se explicitam os pólos de distância geográfica e de distância de natureza. Será neste último que se enquadra o objeto de procura de Maria Moura, estabelecendo o grau de deslocamento almejado/alcançado por ela.

Essa linha vertical é representada por dois rios verticais. São dois os rios, que concluem o ritual da busca, numa travessia que parece recompor, metafóricamente, o espaço do sagrado e do humano, do feminino e do masculino, do paterno com o materno. Dois como pai e filha, dois como feminino e masculino. Dois rios que são apresentados na vertical como *o rio do alto, (rio do mundo de cima) da tradição judaica é o rio das graças e das influências celestes. E esse rio que vem do alto desce na vertical, conforme o eixo do mundo; depois, suas águas expandem-se horizontalmente, a partir do centro, no sentido das quatro direções cardeais, chegando até as extremidades do mundo: são os quatro rios do Paraíso terrestre. O rio do alto é também o Ganga (Ganges) da Índia, o rio purificador que flui da cabeleira de Xiva. Ele é o símbolo das águas superiores, embora seja também, na sua qualidade de rio que tudo purifica, o instrumento da liberação (...) Entre os Gregos,*

os rios eram objetos de culto (...). Não se podia atravessá-los senão após ter cumprido os ritos de purificação e da prece. (CHEVALIER, 1998)

A imagem dos dois rios está presente na *Divina Comédia*. Dante põe no Paraíso terrestre, ou seja, no topo do purgatório, dois rios denominados Letê e Eunoé. Letê é o rio do além, (...) nasce de uma fonte sobrenatural alimentada por Deus (PURG. XXVIII.). Tem a faculdade (o poder) de eliminar definitivamente a lembrança, os vestígios dos pecados. Em grego significa 'esquecimento' (PURG. XXVI, 108). Eunoé desconhecido pela tradição, é criado por Dante partindo do grego eunous (= de bom sentimento) e atribuído a um riacho que corre no paraíso Terrestre alimentado pela fonte de que provém Letê; mas, enquanto quem bebe a água deste esquece o pecado, Eunoé reativa a lembrança das boas ações cometidas (ou, em geral, do bem). PURGATORIO XXVIII. e XXXIII.³²

Tanto Letê como Eunoé, o primeiro como esquecimento e o segundo por reativar as lembranças, remontam no espaço do purgatório o rito de purificação. A mesma fonte que alimenta Letê e Eunoé, mostra-nos o uno que se bifurca; temos novamente dois em simetria paralela.

É portanto, no sentido de purificação que Maria Moura parece cumprir o rito de passagem. Sua qualificação e destreza, mostram estar pronta para conquistar a Terra Sagrada: a Terra do Homem. Assim também os rios estabelecem a divisão entre as extremidades do desejo paterno, restaurador da tradição, portanto coletivo, com o espaço do individual. Nesse aspecto os dois rios dialogam, no plano simbólico com a imagem de destruição da casa no Limoeiro, e tornam-se figuras representativas da marca de sacrifício da donzela-guerreira.

³² Dizionario della Divina Commedia. P 131



Nesse plano de restauração e sacrifício, Maria Moura é munida de poderes masculinos e guerreiros, não raro, ausentes ao corpo feminino, como microcósmico de sublimação, a purificação pela água conclui o rito de passagem de Maria Moura, permitindo a conquista do Sagrado: diz a narrativa:

Passa por catinga e por serrotes; por mata e cerrado, por léguas de campos e alagados. Dois rios se atravessa, sempre secos no verão; mas no inverno eles correm encachoeirados, das águas que descem da serra. E, depois que se atravessa os dois rios, e se topa com os primeiros contrafortes do pé da serra, segue sem desencostar, até encontrar com dois serrotes juntos, um pequeno e mais baixo, o outro comprido e alto, e que se chamam o Pai e o filho. (grifo nosso; p225).

Essa imagem de dois serrotes juntos representa metaforicamente o processo de identificação narcísica estabelecida entre Maria Moura e o Pai. Como relação narcísica, os dois serrotes estabelecem um elo de reflexo e de cumplicidade mútua entre Pai e filha:

Narciso é a denúncia da clivagem e da divisão. É a ilusão da unidade e o ocultamento de uma cicatriz. É um ser perfeito como o andrógino. Sobre tudo esse narciso composto de masculino e feminino, na versão de Pausânias. (...)
(SANT'ANNA, 1985, p. 272)

Um sagrado que é sustentado pelo caráter épico, pela paisagem que ostenta no percurso de imagens bipolares, a falsa idéia de conjunto desarmônico, revisto pelos pares contrários e complementares: cerrado/mata, serra/campos; catinga/alagados; inverno/verão, pequeno/alto; baixo/comprido; dois rios e dois serrotes como pai e filho. A natureza assim apresentada revela no contraste, uma dialética harmoniosa, uma espécie de metonímia da figura pai/filha. O universo

bipolar parece, antes a organização de pares, que, ao serem descritos, estabelecem o momento de conexão entre partes opostas que se completam, como ciclo contínuo da existência, como expressão da vida, como o verão e o inverno, como o fogo e água, como Pai e filha.



CAPÍTULO IV

NA MORTE A MARCA DO SACRIFICIO

*'O sentido' de sua vida
só se manifesta a partir
da morte*

Walter Benjamin

O romance brasileiro do início do século XIX, na série iniciada por Macedo e Alencar, desenvolverá a máxima do final feliz como consagração de seus personagens³³. A narrativa ao contemplar singelos e insipientes conflitos, explora na ordem dos desencontros amorosos, o caminho seguro que levará ao desfecho que restaure, no anseio do leitor, a necessidade da felicidade. Antonio Candido, avaliando o período romântico de produção do romance brasileiro, denomina tal final de *felicidade estática*, muito próximo, nesse aspecto, do conto maravilhoso que ao começar com *era uma vez* termina em *foram felizes para sempre*.

Mas não cabe aqui uma análise do discurso construído ou dos recursos narrativos selecionados a fim de garantir o efeito de *felicidade estática*, ou ainda, a

³³ Nesse aspecto muito coerente enquanto gênero burguês que vai, nesse período romântico, sustentar uma apologia ao casamento e ao ideário feminino burguês. Ver Affonso Romano Sant'Anna. *O Canibalismo Amoroso*.

avaliação das consequências no plano da recepção diante do uso desse efeito narrativo — que vem servindo de prato cheio à psicanálise. Antes, nosso interesse tenta seguir o caminho percorrido desde o romantismo pela narrativa de amor romântico, até o momento que a narrativa, em substituição ao comportamento *felicidade estática*, encontra na morte um outro modelo de tratamento dado ao desfecho da história.

Enquanto símbolo, *a morte é o aspecto perecível e destrutivo da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdução aos mundos desconhecidos dos infernos ou dos paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a sua aproximação, de certa forma aos ritos de passagem. Ela é a revelação e a introdução.* (CHEVALIER, 1998)

A morte no romantismo³⁴ terá tons diferenciados segundo a linha de intenção e tratamento de cada autor/narrador. O caráter lendário e mitológico de narrativas indianistas de Alencar, como *O Guarani* e *Iracema*, permitem uma relação com a morte que foge ao desenlace dramático ou mesmo chocante. Não prevalece a imagem de perda como elemento destrutivo, imperativo e definitivo; ao contrário, a morte reproduz o ciclo da vida; ela garante e sustenta o início de uma nova fase, de uma nova geração.

Vejamos a descrição de Iracema:

A jovem mãe suspendeu o filho à teta, mas a boca infantil não enudeceu.

O leite escasso não apoiara o peito.

³⁴ Affonso Romano de Sant'Anna ao tratar da *história do desejo* em *O canibalismo amoroso*, discute a presença ou a imagem da donzela morta na poesia brasileira, como muito mais recorrente, segundo o crítico, no Simbolismo que no Romantismo, Barroco e ainda a Idade Média.



(...) Põe no regaço os filhos da irara; e lhes abandona os seios mimosos, cuja teta rubra como a pitanga ungem do mel da abelha. Os cachorrinhos famintos sugam os peitos avores de leite.

(...) Iracema curte dor, como nunca sentiu; parece-lhe que exaurem a vida: mas os seios vão-se instrumescendo; apojaram afinal, e o leite, ainda rubro do sangue de que se formou, esguicha.

(...) A feliz mãe arroga a si os cachorrinhos, e cheia de júbilo mata a fome ao filho. Ele é agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido.

(...) A filha de Araquém sentiu afinal que suas veias se estacavam; e contudo o lábio amargo de tristeza recusava o alimento que devia restaurar-lhe as forças. O gemido e o suspiro tinham atestado o sorriso e o sabor em sua boca formosa.

Descamba o sol. (134)

(...)

Segundo o dicionário de Símbolos , todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e liberta as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar (...) (CHEVALIER, 1998).

A personagem percebe a morte e a vive com a sensação do dever cumprido. Não é pela fraqueza que a morte visita Iracema, mas como confirmação de sua força, sua coragem; a morte torna-se o trunfo narrativo que desvenda e mitifica

a natureza sobrenatural do herói. Tal afirmativa à luz da Antropologia parece contraditória, mas é preciso lembrar que não estamos analisando seres normais, mas sim, um herói que revestido de harmonia e perfeição – uma espécie de semideus – ostenta o compromisso missionário. Assim é *Iracema*, assim ... A morte resgata na perspectiva de recomeço, o ciclo da vida.

Não será apenas a narrativa indianista que irá contemplar esse final “desarmônico”; a literatura regionalista ou sertaneja – como preferem alguns críticos – apresenta, em alguns textos, esse desfecho sob uma nova ótica. É o caso por exemplo do romance *Inocência* e *O Seminarista*. Em ambos a impossibilidade amorosa, no primeiro entre uma moça do sertão e um falso médico da cidade, e, neste último, entre um seminarista e sua amada de infância, inaugura através da morte o caráter trágico do desenlace amoroso. Mais do que nunca temperada pela visão romântica, a morte estabelece-se como o mais ininterrupto e abrupto escapismo alcançado pelos protagonistas. Mas vale observar que a intensidade do amor e a constatação de sua não realização, é que leva o herói, nestes dois romances, a consagrar a morte como instrumento para reduzir o sofrimento.³⁵

Com advento do Realismo o rito da morte continua sendo imposto a algumas das personagens protagonistas, assegurando, desta feita, uma nova reflexão que explora, através da culpabilidade, o caráter de punição. *Lucíola*, romance urbano de Alencar, ainda no romantismo, parece apresentar indícios dessa reflexão. Entretanto, tal análise sob a ótica de uma outra personagem que dialoga em muitos aspectos com a personagem de Alencar, Luísa de Eça de Queirós, parece explorar essa

³⁵ Nessa perspectiva, um romance que explora intensamente essa compreensão da morte, como única forma de compensação e fuga, é o romance *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco.



variante com perfeição. Vejamos um fragmento da narrativa:

Quando entrou na alcova, Luísa falava com uma voz extinta; sentia muito vagamente os sinapismos, mas a dor de cabeça não cessava. Começou a agitar-se e o delírio daí a pouco voltou. (p.315)

(...) E Luísa entanto estava imóvel; uma cor macilenta ia-lhe dando às faces tons cavados e rígidos. (p.315)

(...) A face lívida cavava-se; o lenço que lhe envolvia a cabeça desarranjara-se, via-se o crânio rapado, de uma cor ligeiramente amarelada. Pôs-lhe então a mão na testa hesitando com medo; pareceu-lhe que estava fria (...) (p.316)

(...) Luísa morria: os seus braços tão bonitos, que ele costumava acariciar diante de espelho, estavam já paralisados; os seus olhos a que a paixão dera chamas e a voluptuosidade lágrimas, embaciavam-se como sob a camada ligeira de uma pulverização muito fria. (...) (p. 317)

O crepúsculo triste descia; parecia trazer um silêncio funerário (...) (p.317)

A culpa pelo adultério cometido, desencadeada pela repressão social, leva Luísa a uma atitude de auto-punição que encontra a Morte. Nesse sentido a morte designa o fim absoluto ou a eliminação de um ente que transgrediu, de alguma forma, a organização das coisas, segundo uma consagração social e moral de comportamento humano. Da mesma maneira será a força da morte que trazendo o cunho de punição, permite a retomada do curso das leis, a retomada da “harmonia”.

Esse remate ideológico desnuda, no conflito interior, uma brusca avaliação dos valores morais e sociais da época, que restaura no indivíduo a sinopse de procedimentos consagrados e permitidos.



Na fase Naturalista, a morte além de ganhar a vertente clínica, como em *A carne* de Júlio Ribeiro, estabelece-se em alguns casos, como na fase regionalista³⁶, pela necessidade de vingança.

A mesma vingança é o que parecer mover a ação da donzela-guerreira nas suas narrativas de coragem e destreza, geralmente o desejo de vingança nasce da morte do pai. Uma vingança que, não raro, será a responsável pela morte dessa personagem no final da narrativa.

Colocada sempre em condição de teste e confronto, as atitudes calculadas refletem, no percurso dessa personagem, a sina de cumprir um dever transcendente. Dialogando com a força da tradição, a falsa transgressão (mulher que invade o mundo masculino) insinua uma perpetuação do poder estabelecido e consagrado. Em nome do

³⁶ Até então a morte, consagrada às personagens femininas, nas histórias que comportam esse desfecho narrativo, encontrará em Dona Guidinha do Poço uma postura diferenciada. Não avaliando sob a perspectiva da coerência histórica, mas ao contrário dos entrelaçamentos construídos internamente na estrutura do romance, a análise se sustenta nos elementos constitutivos da personagem Guida que permite a ela alterar o universo das relações estabelecidas - contrapondo aos modelos femininos da época.

Temos em *Dona Guidinha do Poço* a ação que desloca para a personagem Guida a perspectiva de inversão do universo patriarcal. Isso ocorre a medida que Guida antecipa ao seu marido e encomenda-lhe a morte após Ter sido vítima da suspeita de traição.

Era pois verdade tudo que vieram trazer a respeito do marido! Bastavam aqueles bons officios do vigário para prova de que o Sr. Quim andava fora das estribeiras. Mesquinho, mentiroso e infame! Ir à capital, com partes de doente, para queixar-se à polícia que Secundino o queria matar e para pôr na lama a honra de sua mulher! Intentar divórcio contra ela? ... por adultério... Que estava sendo ela então para todo o Ceará, para todo o mundo, que a ruim fama corre mais que o pensamento senão uma morixaba? Era mister uma desafronta capital de semelhante injúria. Questão de ponto de honra.

Assim gerou-lhe uma idéia sinistra. Não era mais a mulher, nem o marido, nem o homem, senão o indivíduo, independente de sexo e condição, o espírito do bárbaro sertanejo antigo, que queria vingança à luz do sol. (124)

Na contramão, Guida, ao levantar aspectos como honra e vingança, articulação dos seus motivos, delega-se uma circulação no universo da ação coerente com os mesmos motivos que, não raro, norteiam o universo patriarcal.

A morte do marido, preparada pela esposa adúltera, encerra, no universo das relações, presentes no texto, uma perspectiva bastante ampla e antagonica ao universo feminino até então representado.

Entretanto, a morte não amplia para uma perspectiva que se distancie da naturalidade do fato. Conduzindo o plano com tamanha eficiência, Guida age como se matar o marido não passasse de consequência natural das ações cometidas por ele, ou seja, ter ele planejado separar-se dela, matá-la e ainda ficar com sua herança, a resguarda da certeza de que ele não merecia outro futuro senão a morte. Essa clara consciência dos fatos, a distancia de qualquer possibilidade de conflito, gerado pela culpabilidade, coloca Guida numa esfera vertical e mais densa das atitudes humanas.

Então o Nairu caminhou pra ele, e, por detrás, cravou-lhe o punhal no vão do pescoço, da banda esquerda... sem bulha, nem matizada!... Chega o punhal era grande como nunca viram! De cabo de prata e ouro, uma lingua deste tamanho, chega brilhava... Elas viram esse punhal mais tarde, na mão do Seu Vigário, e ainda lhes arrepiavam as carnes(....) (134)

pai, restaura-se de um poder (ausente) que a desloca para a missão de defesa da fonte originária de seus dotes: o universo masculino. O que diríamos ser o papel da donzela-guerreira: vingar a morte do pai? (como Diadorim) ou reconquistar a terra paterna? (como Maria Moura).

Apresentada como força de seu próprio desejo, ilude-se na imagem do pai, constituindo a metamorfose do desejo sob a expressão da censura³⁷ - *Eu sei que sou diferente. Mas como já lhe disse só faço mal a quem me faz mal primeiro ... (p.380)* - Como metamorfose sintetiza uma falsa recompensa ao recompor uma cresça de unidade de força. Essa crença na unidade da força, que aparece como inerente a ela, é que vai guiá-la na segurança da ação de vingança e conquista.

(...) agora afinal tinha chegado a vez de se cumprir o meu grande sonho. As terras da Serra dos Padres (...) Pai falava tanto (...) (p.79)

Para entendermos porque o cunho da morte é tão recorrente no final da narrativa da donzela-guerreira é preciso avaliarmos a condição de missão, assumida por essa protagonista.

Ao apresentar Maria Moura seu novo plano após a destruição do Limoeiro, a Serra dos Padres se constitui como objeto de desejo que esteve presente em tempos muito anterior ao seu:

O avô de Pai comprou justamente a parte que subia pela Serra dos Padres. Botou lá um morador; mas, num ano de seca, se acoitaram na terra uns

³⁷ Tal efeito é percebido pelo recurso do elemento externo a ela, ou seja, a donzela-guerreira só se percebe andrógino, quando colocada sob olhar do outro. Vejamos:

Maria Moura:

meu deus, eu que pensava ir encontrar uma fera – encontrei o quê? Chefe de bando, um comandante, uma sinhá governando sua senzala? (p.15)

Luzia-homem:

(...) avessa a homens, deveria ser um desses erros da natureza, marcados com o estigma dos desvios monstruosos do ventre maldito que os concebera. (...) (p.21)

negros fugidos e armaram uma espécie de quilombo. O morador teve medo, foi-se embora, mas os quilombos não aguentaram muito tempo, também. Deu um mal neles, morria de um em um, secando, devia ser de tísica. Quando os negros se acabaram, ficou a terra a terra vaga anos e anos. As pessoas tinham medo do mal lugar.

A Avó contava que, num ano bom de inverno, o Avô arrumou, no Limoeiro, uma tropa de animais que carregou de mantimento, enxada, machado, facão e algumas armas de tiro. E partiu para situar a fazenda na serra. (...)

O Avô tinha mandado na frente uns espias, que lhe trouxeram as más notícias. Ele deixou então a tropa arranchada no mato e foi em pessoa ver o que havia.

Tinha lá mais de cinquenta índios, sem contar mulher e criança. (...)

E assim de lá voltou como foi – danado da vida. Mas que havia de fazer? Índio é pra se respeitar. (...)

Mas o Avô nunca deu por esquecida a Serra dos Padres. A história daquele haver sempre aparecia nas conversas da família e os homens faziam planos de chegar lá e botar pra correr o Sandoval com índio e tudo. Mas nunca ninguém foi lá. (80)

A força da Serra dos Padres é construída pela força do tempo, pela força da terra que passou de geração a geração, e que precisa ser recuperada como objetivo transcendente. É daí que nasce na narrativa o compromisso de Maria Moura e que vai mover a ação. É esse desejo transcendente que justifica mais que a transformação, mas a existência de Maria Moura, ao delegar a ela a missão exclusiva. Como um deus, onipotente e onipresente, o Pai é o ser que lhe restitui o direito a vida e o direito à morte.

A conquista da Serra dos Padres esgota a fonte de vida da personagem, por isso a morte aparece como punição que, na narrativa, é sentida por Maria Moura:

(...) diferente de todas as Mouras passadas, capaz de me meter numa aventura louca, quem sabe sem retorno, quem sabe sem fim. (p.473)

— Mas um dia vem um imprevisto e aí vai-se tudo por água abaixo! E não é só uma parelha metida no fogo: é a sua vida que está arriscando, Sinhá! (p.479)

A narrativa chega a um ponto em que a guerreira não tem mais razão de ser, já que o objetivo foi alcançado, e a possibilidade de continuidade parece nula, na medida em que tal protagonista existe apenas enquanto guardiã de um objeto de desejo.

A morte, portanto, consagra-se, em Maria Moura, com a marca do sacrifício. A personagem, ao cumprir o desejo paterno, transborda em força hereditária ao mesmo tempo que, castrando sua potencialidade biológica, reduz sua existência.

Como ser estranho e híbrido após cumprir sua função Maria Moura é sacrificada em nome da “ordem natural das coisas”. O uno e individual sacrifica-se em nome do social e coletivo ; por isso a morte encerra a narrativa da donzela guerreira, foi assim com Diadorim, Luzia e é também assim com Maria Moura.

A morte, ao restaurar a ordem natural, expelle o estranho e monstruoso³⁸, que, ao cumprir o seu papel no ciclo da vida, é devorado pela mesma força que o constitui. Maria Moura ao sustentar o cunho da hereditariedade é, contraditoriamente,

³⁸ O monstro simboliza o guardião de um tesouro, (...) enquanto guardião do tesouro, o monstro é também sinal de sagrado. Poder-se-ia dizer: ali onde está um monstro, está o tesouro. (...) na tradição bíblica, o monstro simboliza as forças irracionais: ele possui as características do disforme, do caótico, do tenebroso, do abissal.(...) ver melhor outras simbologias do monstro no dicionário de Símbolos.

impelida ao direito de continuar a viver - *Se eu tivesse um irmão tudo seria diferente.*

Mas nunca tive irmão, nem um companheiro da minha idade (...) (p. 88)

Diferente do desfecho narrativo em *Grande Sertão: Veredas* e *Luzia-Homem*, Diadorim e Luzia são colocadas em combate direto com o inimigo, possibilitando, na imagem guerreira, uma perfeita e “grandiosa” fôrma de destituir-lhes a vida; Maria Moura planeja o seu fim.

Embora ao leitor desavisado, pareça ser o amor por Cirino que a leva a planejar essa ação, na realidade a importância desse personagem centra-se no ponto em que desencadeia uma situação que traz à tona uma outra natureza de Maria Moura, bem diferente da guerreira. É interessante observarmos que contraditoriamente (ou não), será nesse momento narrativo que ocorre o conflito da narrativa. Não são as peripécias de guerreira que vão criar maior conflito na narrativa, mas o seu deslocamento, ao universo feminino, que vai significar a relação com Cirino.

Na realidade num primeiro momento é através de Cirino que se encerra tal consequência narrativa. Entretanto, percebemos um pouco antes o “adormecimento” da guerreira. Essa ruptura de ação ocorre após a chegada a Serra dos Padres, uma espécie de harmonia transcorre, pois o processo de melhoramento chegou ao seu fim. Impõe-se o equilíbrio, começa o processo de degradação:

A gente está em paz, levando a vida, rolando pedra de morro acima, como diz João Rufo, pensando que o mais difícil já se enfrentou (...)

É a partir desse capítulo que começamos a perceber que a guerreira concluiu sua busca. Perguntaríamos, então, terminou a narrativa? Sim, terminou a narrativa de feitos guerreiros, instaura-se uma nova personagem que trará outra face ao caminho de Maria Moura.

Segundo Bremond a realização da tarefa impõe à narrativa, caso o narrador opte pela continuidade, ao processo de degradação. Portanto, chegando ao fim o processo de melhoramento e a obtenção do objeto de desejo, a ação ou a inclusão de novas forças de tensão instauram um quadro de oposição a situação presente inicialmente na narrativa. O que era antes objeto de desejo torna-se obstáculo a obtenção de um novo estado.

Esse processo de degradação é instaurado na narrativa pela chegada de Cirino a Serra dos Padres que irrompe com o equilíbrio.

Surge Cirino, filho de fazendeiro poderoso (o *Seu Tibúrcio*), jovem com 25 anos, *de riso torto - Diz o povo que é sinal de falsidade* – fugido e precisando de pouso. Cirino entra na casa de Maria Moura pela mão do pai, que paga pela segura estada do filho na Casa Forte - nesse aspecto percebemos que a casa de Maria Moura torna-se refúgio para as pessoas desgarradas, procuradas pela lei, ou sem rumo na vida; nesse sentido a Casa Forte consagra-se como boa fonte de renda. São assim acolhidos Beato Romano, o Valentim com Marialva, Rubina, Antonio Muxió, Peba Preta e Cirino.

A presença de Cirino na Serra dos Padres expõe Maria Moura a uma nova situação, e será esta nova situação que articulará o novo núcleo conflitante na narrativa. Finda o tempo de guerrilha, Maria Moura mantém a Serra dos Padres com a cobrança pelo refúgio de procurados e pelas ações das parelhas – *Continuava o grupo de Antonio Muxió se saindo melhor do que o esperado. Eu até me arrependia de ter antipasado com o cabra. Junto com o Roque, ele fazia uma parelha levada do diabo. Passavam uns quinze dias, três semanas por fora, e não voltavam nunca de mão*

abanando. Ou era dinheiro, ou alguma jóia, sempre mais de uma arma. Vez por outra chegavam tangendo algumas cabeças de gado. (330).

As atividades das parselhas não tinham a participação atuante de Maria Moura; esta agora era uma espécie de administradora da ordem e segurança da Casa Forte – é bem verdade que Duarte concentrava boa parte das funções. O pulso forte, a atenção com os detalhes que iam desde a cozinha até as empreitadas, ocupavam o tempo de Maria Moura. Arriscar-se, fazer parte das emboscadas, não era mais para ela. É nessa situação de equilíbrio e calma que Maria Moura é obrigada a descansar a guerreira.

— O senhor fique aqui em liberdade, conversando com Seu Cirino. Eu vou lá dentro, dar as ordens para o nosso almoço. Explique a ele tudo que nós combinamos, por favor. (p.341)

A situação de calma presente após a solidificação da Casa Forte não ocorre por acaso, na narrativa, mas como reflexo de que Maria Moura cumpriu com a missão posta a ela. A Serra dos Padres pertencia novamente a sua família.

É diante desse cenário que Cirino chega sob a vestimenta de um incorrigível sedutor que logo enxerga em Maria Moura seu próximo alvo.

— Mas o fato é que, com a ausência de Duarte, Cirino foi se comportando de maneira diferente. Mudança, contudo, procedia tão de pouco, que eu só notava porque estava prevenida.

Depois da ceia, quando se despedia – isso foi na segunda noite -, ele me beijou a mão. E como eu levantasse a sobrancelha, admirada, ele riu-se

-Estou tentando lhe fazer a corte! (...) (p.356)

Um sedutor que encontra na imagem destoante da guerreira , a mulher inexperiente para os ritos da conquista. Maria Moura, nas duas situações vividas com Liberato e Duarte, manipulou a relação como quem poderia tirar benefício maior que a do simples prazer.

Então aparece Cirino, jogando com galanteios que, se por um lado, o classificam como um eficiente conquistador, por outro, deslocam o núcleo da ação em sua direção ao manobrar obliquamente Maria Moura. Na relação com Duarte, sempre foi Maria Moura quem deu o sinal,- *O fato é que, comigo, quando se tratasse de homem, tinha que ser sempre eu quem dava o sinal* - com Liberato, inicialmente, foi levada pela descoberta da sexualidade, mas logo passa a administrar a situação. Desta feita, a postura de Cirino se revela com *uma conduta que se propõe intencionalmente ao dano*, isto é, suscita Maria Moura, através da sedução, ao erro. O erro consagra-se, na narrativa, pela imagem dissimulada ou ainda pela cilada, expressa pela composição do caráter de Cirino.

— *Foi ele mesmo, o Seu Cirino. Ele disse pra nós que a Dona Moura tinha emprestado nós pra ele, pra fazer um trabalho muito especial. Mas só ia dizer o que era, quando chegasse a hora. (...) (p.407)*

— *Um dia antes da gente sair. E na noite seguinte ele apareceu com as armas e a gente conheceu que era as da fazenda, o Muxió já tinha até andando com uma delas. Mostrou também a munição que a Sinhá Dona tinha dado. (p. 407)*

— (...) *“Não é pelo menino que eu me dano, já sei que ele não presta. (...) (p.414)*

(...) Era mesmo bem capaz que Cirino conseguisse enrolar o velho. Não havia de ser a primeira vez. E, em todo o acontecido, quem acabava ficando desmoralizada era eu; quem perdia a fama da sua segurança era a Casa Forte. (p.416)

E agora – eu tinha que enfrentar aquela traição. Não de amor que se pode perdoar, mas de fé. Traição à Maria Moura, à mulher a quem Cirino se gabava, na casa de raparigas, que comia na palma da mão dele. (...) (p.418)

Ao seduzi-la, Cirino tira de Maria Moura o poder de manipulação da situação. Segundo Bremond, o erro desencadeia o efeito de tarefa cumprida ao contrário: (...) o agente põe em ação os meios que são precisos para atingir o resultado oposto ao seu objetivo, ou para destruir as vantagens que quer conservar (p.128).

Ficou uma semana nessas galantezas. Pescava peixe especial para mim, trazia caça delicada. De um mascate que passou, comprou um lenço de seda e um frasco de água-de-cheiro que veio me trazer. (p.358)

Na noite que completou uma semana da partida de Duarte, Cirino não apareceu para a ceia. Perguntei a Rubina o que havia, ela explicou:

— Ele está muito incomodado. Uma dor atravessada no peito, parece que é no coração. Eu dei a ele um chá (...) Sinhá não quer dar uma olhada no moço? (...)

— Esse mocinho é meio adiantado.

(...) E se agora o rapaz me morre, sozinho naquele quarto, com uma dor no coração?

Peguei uma vela de sebo que acendi na candeia do meu quarto, vesti um roupão grosso que eu usava depois do banho no açude, calcei as chinelas e fui pelo

corredor até a ala dos homens (...) A porta seguinte era a do cirino. Ia bater, quando vi que estava só encostada. Empurrei a porta até me dar passagem. À luz da vela, vi que Cirino se embuçava todo no lençol, ao sentir minha presença. E eu falei (...)

— A Rubina me disse que você está doente.

Ele continuava calado (...)

— Está com febre?

E de repente o Cirino se sentou na cama, nu da cintura para cima; segurou o braço estendido, me puxou com força, me derrubou no colchão. E num pulo, como se fosse um gato, saltou por cima de mim, prendeu minhas pernas entre os joelhos. (...) (pp. 358-359)

A configuração do erro dá-se pela permissão de Maria Moura em envolver-se com Cirino; essa postura deslinda a ilusão, criada pela personagem, na tentativa de violar o compromisso assumido com o Pai. Essa tentativa de transgressão é sustentada pela crença, apresentada por Maria Moura, de buscar outro curso de vida, através da relação com Cirino.

A Serra dos Padres torna-se, na nova rede de tensão narrativa, o obstáculo, recria-se um novo jogo no qual o núcleo narrativo é a relação Maria Moura e Cirino.

Perguntaríamos porque Maria Moura ao estar rodeada por homens, desde o início de sua jornada, opta por manter um caso somente com Duarte e posteriormente por Cirino?

Ambos vão ter contato com Maria Moura somente depois da Serra dos Padres ter sido conquistada. Duarte, logo depois da construção da Casa Forte, e Cirino quando a Casa Forte já estava solidificada. O primeiro, mantém com Maria Moura

um relacionamento muito mais de grande amizade do que de paixão; o segundo configura-se como uma paixão insólita. A necessidade do prazer ganha espaço no momento em que o objetivo (Serra dos Padres) consolida-se alcançado.

O pacto estabelecido com o bando, no início da jornada, marca uma imagem masculina que, resgata no mundo paterno a justificativa para existir e sacrificar sua natureza (biológica); por isso Maria Moura não se permite a entrega ao prazer. Tal procedimento de Maria Moura, durante o percurso de busca, corrobora a existência de um estado celebático que, de maneira simbólica, dialoga com o estado casto mantido pelas donzelas-guerreiras.³⁹

Embora o exercício de sua sexualidade não seja o objeto de análise deste capítulo, remetemos a ele pela sua complexidade diante do perfil de donzela-guerreira assumido por Maria Moura.

A virgindade discutida em outro momento como característica marcante da donzela-guerreira não é explorada em Maria Moura como uma condição física definitiva e absoluta da personagem. Percebemos que essa posição é mantida, em Maria Moura, pelo caráter de celibato assumido - quando em estado de busca, isto é, quando instaura-se no mundo masculino.

Chamaríamos essa ocorrência narrativa de virgindade simbólica ao ser resgatada no momento de pacto com o bando e anulada com a conquista da Serra dos Padres.

Por isso da facilidade de Cirino em conquistar Maria Moura. A eficiência desse personagem é acentuada pela condição de equilíbrio expressa pelo adormecimento da guerreira, que ocorre em virtude da conquista da Serra dos Padres.

³⁹. Ver melhor essa questão em Walnice Nogueira Galvão *Donzela-guerreira: uma questão de gênero*.

A relação com Cirino restitui a Maria Moura uma sexualidade que marca nela o limite do dever, ratificando-a como ser missionário. Em outras palavras, se por um lado a paixão a desloca para a origem de seu ser, uma consolidação no plano da sexualidade, por outro, expõe a marca do dever cumprido.

As características que vão definir Cirino, ao longo da narrativa, – uma espécie de Vadinho⁴⁰ - apontam um relacionamento improfícuo, sem perspectiva de comunhão - a começar pelo motivo que leva o pai a escondê-lo na Casa Forte.

— O caso é desses que acontecem. Foi com meu filho, o Cirino. Ele se meteu com uma moça noiva, acabou roubando a menina. O noivo e os irmãos saíram atrás e alcançaram os dois. O noivo matou a moça quando ela contou que já estava desonrada pelo Cirino. Meu filho conseguiu escapar na confusão da morte da menina, porque os irmãos dela se voltaram contra o assassino. E Cirino só me apareceu em casa três dias depois. (...) (p.338)

Cirino sorriu e eu reparei então que ele tinha o riso torto. Diz o povo que é sinal de falsidade. (p.341)

O caráter de Cirino, moldado com traços de falsidade, covardia e mentira, é desvendado na narrativa antes de ele iniciar o relacionamento com Maria Moura, o que abre uma perspectiva previsível tanto do envolvimento de Maria Moura com Cirino quanto do desfecho desse relacionamento. Sob outra ótica o caráter de Cirino, apresentado na narrativa, recebe o efeito a que Bremond vai classificar de advertência cujo objetivo é o de prevenir o erro.

E o pior é que, com todo aquele meu desadorno por ele, eu não conseguia negar a mim mesma que os nossos amores não podiam ter nenhum futuro.

⁴⁰ Personagem do romance *Dona Flor e seu dois maridos* de Jorge Amado.



A passagem de Cirino pela Casa Forte tinha que ser só isso: uma passagem. Qualquer hora ia dar alguma loucura maior naquela cabeça sem juízo e adeus, Cirino. (p.394)

A traição de Cirino detecta menos a ausência de sentimento por Maria Moura, e muito mais da inviabilidade de Maria Moura retomar um curso de vida diferente do traçado quando da saída do Limoeiro. Pensarmos que Maria Moura poderia perdoar Cirino ou ainda, casar-se com ele e ficar na Serra dos Padres, é uma conclusão improvável já prevista na narrativa, pela disposição dos fatos. A traição de Cirino é um processo de ação que tem a função, segundo Bremond, de *cinismo*, isto é, ocorrência narrativa que gera um processo de eliminação do erro.

E agora – eu tinha de enfrentar aquela traição. Não de amor, que se pode perdoar, mas de fé. Traição à Maria Moura, à mulher de quem Cirino se gabava, na casa de raparigas, que comia na palma da mão dele. Qual, e eu me imaginando tão forte, tão brava... (p. 418)

Ao concluir a jornada até a Serra dos Padres, Maria Moura não pode cortar o cordão umbilical, e retomar o curso da vida. Mesmo porque sua vida se restringe a missão assumida em nome do pai. Por isso Maria Moura mata Cirino, essa atitude presente na narrativa elimina o “erro” e prepara para a punição: a morte do agente transgressor.

A possibilidade da morte de Maria Moura é insinuada, pela primeira vez, quando sofre pela perda de Cirino:

Não era dor propriamente que eu sentia; era mais um estupor que me deixava dormente, numa espécie de meia morte. O corpo não me doía em lugar certo, mas tudo me doía. Principalmente a cabeça. (p. 463)

Assim, a desgraça que foi para mim a traição de Cirino, o horror que se seguiu, o que eu padeci durante toda aquela maldita viagem do Sumidouro à Casa Forte, e a mais maldita ainda prisão dele no cubico, tudo me marcou como um corte de faca, fundo e feio (...) (p.467)

A marca deixada pela relação/ traição com Cirino, *como um corte de faca, fundo e feio*, transfigura-se como a marca do estigma, que permite reconhecer nela a função para qual foi destinada. Consolidando-se como a marca do sacrifício. Segundo Propp, o herói é reconhecido graças a esta marca (ou estigma) que simboliza a realização de uma tarefa difícil. Para Bremond o *sacrifício é uma conduta voluntária em vista de um mérito ou a contrapartida do credor* (Maria Moura) *diante do pacto* (com o pai). O *sacrifício*, conforme observa Bremond, *apresenta assim o duplo caráter de excluir a proteção e pedir uma reparação*. Desta feita, a presença dessa condição norteando a relação Pai/filha é expressa na narrativa pela disposição “natural”, “voluntária” (ou “desobrigada”) com que Maria Moura presta-se a ir ao encontro do desejo paterno: a Serra dos Padres; pela natureza dos meios de que dispõe, Maria Moura apresenta um caminho sem volta.

É nesse sentido que a morte ocorre no percurso natural, da narrativa, mas como mais uma etapa previsível a qual a protagonista é obrigada a enfrentar - é chegado o tempo de pagamento da dívida.

Percebemos desde o momento em que Maria Moura manifesta interesse em realizar uma parelha que esta traz um risco muito maior que as outras; A morte é insinuada a partir de uma lógica narrativa como necessária ao estado de manutenção da recompensa (Serra dos Padres).

A conversa do seu Francelino tinha, de certa forma, acordado a velha

Maria Moura. Ou antes, uma Maria Moura nova, diferente de todas as Mouras passadas, capaz de se meter numa aventura louca, quem sabe sem retorno, quem sabe sem fim . (p.473)

(...)

Chamei Duarte para sair andando um pouco comigo, fomos até para além do pátio – eu queria conversar sem testemunha.

— Duarte, eu quero aquele dinheiro dos marchantes. A gente não pode deixar passar por fora tanto dinheiro assim.

Duarte nem entendia direito:

—A sinhá está falando é nos tais dos marchantes que vão comprar gado no Piauí?

— Deles mesmo. O que você acha?

— Impossível. Loucura. Os homens vêm a bem dizer num bando, com escolta poderosa de capanga, tudo armado até os dentes. (...)

(...)

— Duarte você passou na vila e pegou o papel do testamento, para eu assinar, como lhe pedi?

(...)

Passei os olhos pelo escrito do testamento. Estava direito, segundo me pareceu. A letra do escrivão era cheia de floreados. Eu deixava as minhas posses, 'imóveis e semoventes, para o menino Alexandre, filho de minha prima Marialva e do seu legítimo esposo, Valentim de Barros Oliveira. Duarte a menoridade do herdeiro, ficava como administrador do espólio Duarte Rubino do Nascimento, tio natural do

menor. Por ocasião maioridade do herdeiro receberia o dito Duarte um terço dos meus bens em dinheiro, ou o equivalente em outros valores' (p.480)

— O que permite Maria Moura distoar de Diadorim e Luzia parece ser o fato de expressar consciência de sua condição, subjacente a sua fala percebemos uma realidade que concerne um fato inquestionável. Confirma-se, através da morte, o rito de transformação dotado do caráter de predestinação que contempla início e fim do compromisso missionário, assumido por Maria Moura⁴¹.

— Numa metamorfose que integra Maria Moura no espaço do outro, ocorre a sua restauração, no final da busca, ao sentido de responsabilidade e dever cumprido. A infração presente na escala de sucessão dos fatos justifica a morte da personagem, embora a narrativa não exponha, como em Luzia e Diadorim essa cena, antes fica insinuada. Vejamos o final da narrativa:

— *Duarte tomou as rédeas do cavalo das mãos de Pagão, esperou que eu me aproximasse para montar. E antes que eu botasse o pé no estribo, rogou mais uma vez:*

— *Ainda está na hora de mudar de idéia, Sinhá. Vai ser uma luta muito dura, com esses homens traquejados pra matar.(...)*

— *Se tiver de morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando aqui eu morro muito mais.*

⁴¹ Parece-nos que em vários aspectos a narrativa de Raquel de Queiroz dialoga com a tradição e com o imaginário popular. A expressividade de sua personagem cravada pelo cunho do sacrifício remete-nos a imagem do boi (presente em várias culturas sua simbologia é rica); detemo-nos, entretanto, a imagem presente no texto *Travessia do Araguaí: Naquele estradão deserto a boiada descia para banda do Araguaia para fazer a travessia (...) Deu a ordem o ponteio/ enquanto as piranhas comem temos que passar ligeiro/ toque logo este boi velho que vale pouco dinheiro /já roído pelos anos o coitado não sabia do seu destino tirano (...)* É possível associarmos o sacrifício presente na narrativa de Maria Moura com a imagem que a tradição difunde da figura do boi e do bode – uma espécie de bode expiatório. O levítico menciona pela primeira vez, na Bíblia, o bode expiatório, O Grande sacerdote recebia dois bodes oferecidos pelos personagens mais importantes. De acordo com o resultado de um sorteio, um deles era imolado e o outro recuperava sua liberdade – mas essa liberdade era onerada com todos os pecados do povo. (CHEVALIER, 1998)

Sai na frente, num trote largo. Só mais adiante, segurei as rédeas, diminuí o passo do cavalo, para os homens poderem me acompanhar (p.482)

É nesse sentido que a morte apresenta o fim do ato missionário, um fim que é expreso no final da narrativa sem o ponto final, como se ainda não tivesse chegado o fim, como se por faltar a cena da morte, o narrador induzisse, através da ausência do ponto, que o final de Maria Moura ainda estava por vir. Uma morte solitária que se constitui como desejo individual. O desejo da morte é a recusa da vida que nasce pela procura. Como guerreira, Maria Moura é um ser solitário *ser-para-a-morte*.

A narrativa opta pela ausência dessa cena; se por um lado, tal recurso impede a força do trágico, como ocorre em Luzia e Diadorim, por outro tinge esse fim de uma carga épica, quiçá bem mais expressiva que em outros momentos da donzela-guerreira.

CAPITULO V

O PACTO NARRATIVO EM *MEMORIAL DE MARIA MOURA*.

Que olho pode ver-se a si mesmo?
Stendhal

Falar sobre o pacto narrativo em *Memorial de Maria Moura* instiga-nos de tal maneira que buscamos encontrar a sedimentação do caráter memorial delegado a narrativa. Segundo o dicionário Aurélio memorial vem do latim *memoriale*, *designa escrito que relata fatos memoráveis, memoriais* (1986); em consonância com essa definição percebemos que o *Memorial de Maria Moura* traz a história de Maria Moura, contada pela Maria Moura.

Reconhecer o perfil de personagens femininas que ocupam a posição de heroínas/protagonistas, atuando em diversas frentes, de diferentes narrativas, que vão desde a Moreninha, passando por Clara, Capitu indo até Diadorim, Madalena (etc) torna-se notório. Agora, reconhecer que, em algumas das personagens citadas, conhecemos, ainda que horizontalmente, a versão de cada uma delas na narrativa da qual fizeram parte, é uma inverdade.



Chama-nos a atenção a construção de um memorial que traz como protagonista uma personagem feminina, e que concentra ou opta por uma narrativa que apresenta a versão de Maria Moura dos fatos. Essa perspectiva narrativa não nos parece muito comum nas narrativas da Literatura Brasileira. Não raro, as narrativas da donzela-guerreira são apresentadas por narrador-testemunha (homodieético) que, deslumbrado pela donzela-guerreira, relata os feitos e a saga dessa personagem, é o caso de Luzia narrada por um viajante francês, e Diadorim a qual só tomamos conhecimento pelas histórias de Riobaldo.

Memorial de Maria Moura é uma narrativa que instaura duas perspectivas novas: a primeira, já mencionada, conta a versão de uma personagem feminina sobre a sua história; e, a segunda, traz o cunho memorável, não apenas por se tratar de memórias, mas principalmente pelo teor heróico e épico de uma narrativa que é movimentada na íntegra por uma personagem “feminina”.

Perguntaríamos, entretanto, se esse perfil épico expresso no universo da donzela-guerreira é garantido pelo universo masculino que ela integra? O caráter épico está comprometido com o guerreiro?

Antes de simplesmente trazer uma resposta monossílaba, do tipo **não** ou **sim**, interessa-nos entrar pela estrutura narrativa e perceber sua composição e unidade que aponte para um caminho de construção da personagem, tendo como base o foco narrativo que se sustenta em duas esferas: o primeiro, extradiegético, com narrador autodieético, Maria Moura conta sua história; e segundo nível que traz a narrativa hipodieética, através de personagens como Irineu, Beato Romano, Marialva, Tonho.



Maria Moura fala sobre Maria Moura

A narrativa inicia-se com Maria Moura já na Casa Forte, estabelecida, exercendo o quinhão de Dona Moura; a cena apresenta Maria Moura diante do Beato Romano que chega à Casa para pedir guarita e, por pertencer ao passado de Maria Moura, vai justificar a dinâmica retrospectiva da narrativa:

Ah, daquele tempo para cá, eu mudei muito. Imagine se agora eu ia me ajoelhar aos pés daquele padre! Me confiei no tal segredo de confissão, de que Mãe falava com tanta fé. (...) (p.17)

(...) Naquele tempo eu pensava que o padre ia achar o pior de tudo o pecado da carne. O pecado da carne com meu próprio padrasto! – que aliás nem padrasto era, já que nunca se casou com Mãe. Só era mesmo amigado com ela, como o povo dizia! (...) (p.17)

(...) Quantos eu tinha naquele, naquele tempo? Dezessete? Era. Minha Mãe amanheceu morta, enforcada, perto da cama (...) (p.17)

O aparecimento do Beato Romano na Casa Forte, solicitando a ajuda de Maria Moura, permitirá uma retrospectiva que está distribuída em 13 capítulos em que narram Maria Moura (nove capítulos), Irineu (um capítulo) e Tonho (três capítulos).

Nessa retrospectiva, Maria Moura apresenta fatos desde a morte de sua mãe, a saída do Limoeiro e todo o percurso à Serra dos Padres. Somente na saída do Limoeiro é que teremos, aparentemente, duas versões para a mesma cena. É o que ocorre com a cena do incêndio na casa do Limoeiro; diante dessa cena, nos deparamos, primeiro com a narrativa de Maria Moura e, posteriormente, tomamos conhecimento dos fatos através de Irineu. Entretanto, embora o foco narrativo tenha se

alterado de Maria Moura para Irineu, há uma comunhão entre as duas versões. O que nos parece em especial, nesse momento único da narrativa, é que temos a cena de dentro da casa através de Maria Moura e de fora através de Irineu, como duas câmeras bem localizadas aptas a captar os mínimos detalhes.

Irineu:

Os pontos de fogo da casa estavam se virando numa fogueira só, com uma rapidez pavorosa. Quando a labareda grande subiu, deu-se um grande estado na cumeeira, mas ninguém gritou lá dentro.

Que diabo estava se passando com aquelas mulheres?

Parecendo até resposta à nossa pergunta, de repente pipocou um tiro, logo outro. Como é que eles aguentavam ficar dentro daquele inferno, seriam raça de saramanta? Outro pipoco de tiro. E continuava sem se ouvir um grito. Mas deus, o diacho da mulher teria mesmo pauta com o cão?

(...) (p.67)

A casa toda virou aquela fogueira sem tamanho. Voou caco de telha pra todos os lados; aí, o oitão esquerdo, ainda armado na taipa, desabou inteiriço para dentro.(p.68)

Se fosse casa de tijolo não resistia tanto, mas o madeirame era de aroeira curtida pelo tempo, enfrentava até fogo. (p.68)

Maria Moura:

Botei a tiracolo o saco da munição; tinha ali o chumbo, e o polvarim grande de chifre, as pedras de isca e o artifício de fazer fogo. Tudo herança de Pai.

Peguei também a faca que era dele, uma pajeú linda, com cabo de rodela de osso e prata, na sua bainha bordada. Apertei bem as correias que atavam o papo-de-ema, me benzi, senti os olhos ardendo, aquele aperto horrível no coração. Fui até o quarto, beijei as paredes da minha casa, me despedindo para sempre. Determinei aos rapazes que, assim que o fogo pegasse mesmo, fazendo labareda alta, eles aproveitassem o susto dos cabras do cerco, e fugissem também, pelo mesmo caminho nosso. (p.65)

Entre a narrativa de Irineu e Maria Moura a distância que se estabelece envolve uma natureza de sentidos diferenciados: Irineu obtém o conhecimento pela visão da casa queimando; Maria Moura explora no tato a imagem dolorida da casa sendo destruída. Essa perspectiva de tato presente na narrativa de Maria Moura absorve uma densidade discursiva que nos remete mais ao estado emocional de Maria Moura do que a imagem da casa em chamas. Tal efeito discursivo é alcançado em virtude da seleção e disposição dos verbos (*botei, peguei, apertei, senti, fui*) desnudando um processo de ação que se hierarquiza segundo uma ordem; e será essa ordem a responsável pela instauração do sacrifício na narrativa. Um sacrifício que é presentificado pela “escolha” posta a Maria Moura no início da narrativa:

(...) eu sentia que tinha chegado a uma encruzilhada na minha vida e era a hora de escolher o caminho novo. (p.40).

Embora a narrativa nos conduza a acreditar na possibilidade de escolha feita por Maria Moura, os fatos estão dispostos numa sequência que comanda uma lógica de ações. Nesse sentido, a perda da mãe, a ganância dos primos pela terra do Limoeiro, levam Maria Moura a seguir(escolher) outro destino. A situação de escolha é apresentada pela perspectiva narrativa de Irineu que apresenta a intenção de casar-se com a prima Maria Moura - *O melhor mesmo é passar a mão na prima, dizer que eu*

roubei a moça pra casar – e com o consentimento dela. (...) Ela pode chorar e reclamar nos primeiros dias, mas caba se dando por feliz. (p.50)

Há sacrifício sempre que se presta serviço sem ser obrigado, e se torna credor, que um pacto estipula a contrapartida esperada, ou que seja deixada à descrição de um retribuidor. (1971, p.130). Portanto, a cena que explora a destruição da casa no Limoeiro torna-se, na narrativa, a identidade do pacto selado entre Pai e filha. Diz Maria Moura: (...) *eu sangue e carne dele.*

Com a saída do Limoeiro, as peripécias, que contemplam situações distintas, são narradas exclusivamente por Maria Moura. É nesse caminho narrativo que nos interessa perceber como Maria Moura fala de si mesma.

A narrativa de Maria Moura, restaurada pela lembrança *_ eu me lembro,* ou ainda, *Tudo herança de Pai _* consegue articular nos detalhes a construção de situações com a mais perfeita sincronia. A distancia temporal parece não existir, tamanha é a força da lembrança de Maria Moura; como se o passado distante tivesse acabado de acontecer, justificando os pormenores.

Hoje, dessas horas, eu me lembro mais do medo do que da dor. Medo, sim, maior que a dor. Mãe se matar por ela mesma e escolher aquela morte horrível. E por que, Minha Nossa Senhora, meus santos do céu, por que?

Ou vindo os meus gritos, o pessoal da casa correu. Chiquinha e Zita, as meninas da cozinha, se puseram a gritar também, até que João Rufo chegou e amainou a gritaria e a prantina.

Ele puxou a faca e cortou o cordão do enforcamento. Eu já estava caída no chão, de joelhos, gritando sempre, batendo com a cabeça nos ladrilhos (...)

(...) Me trouxeram um chá, me arrastaram à força para fora do quarto, me deitaram no banguê de couro da sala.

João Rufo e as meninas ajeitaram a roupa de mãe, cobriram o corpo e o rosto com uma colcha, acenderam duas velas.(...) (p.18)

Preocupada muito mais em descrever como as situações são sentidas por ela, a narrativa não fica apenas no relato de fatos passados, mas ganham a expressividade de fatos marcantes que foram determinantes na formação do perfil de uma mulher que conseguiu o que queria. Nessa conquista, marcas de dor e sofrimento figuram o rito de sacrifício de Maria Moura.

Após a morte da mãe:

Fiquei trancada no quarto chorando, no escuro, me sustentando com chá e caldo, até que o Liberato apareceu.

Eu aí ficando muito assustada com aquelas charadas do Liberato, e acho que qualquer pessoa ia também(...) (p.23).

Comecei a pensar de novo naquele horror todo, procurando na minha cabeça algum ponto esquecido, mas importante, do acontecimento.(...) (p.23)

Da fragilidade irrompe a força bruta:

Pois veio a força bruta. Quinze dias depois da visita dos primos, quando eu dava já o caso por terminado, me aparece João Rufo, afobadíssimo, correndo me dizer que estavam me esperando no alpendre dois soldados da polícia da vargem da Cruz, a mando do delegado. (...)

(...)

Debruçada na meia porta, sem sair para o alpendre, eu falei aborrecida:

—Aqui ninguém chamou soldado. Hoje ninguém cometeu crime nenhum neste sítio.

Eu tinha resolvido sair na malcriação. Se os primos me atacavam de soldado, achei que não devia mostrar que tinha medo deles (...) (p.37)

A narração dos fatos pelo foco da emoção transmitida, fica patente em Maria Moura. Há um enfoque que paralelamente prioriza o universo externo narrado (a história) e o universo interno da personagem (como cada fato foi sentido por Maria Moura). Esses dois universos enfatizam na dualidade de Maria Moura, a distância existente entre a sinhazinha do Limoeiro e a guerreira que surgia; essa linha limítrofe se estabelece em Maria Moura pela dicotomia entre *ser*, expressa pela onisciência, e *parecer*, a postura que empreende diante das outras personagens. Tentar não mostrar medo aos policiais que vão até a sua casa é um claro exemplo dessa relação.

Todavia, Maria Moura tinha consciência de que havia uma situação de jogo e de exigida perspicácia, e que o momento era singular, e iria exigir dela uma decisão definitiva.

Eu sentia que tinha chegado a uma encruzilhada na minha vida e era a hora de escolher o caminho novo. (p.40).

(...)

Fui me deitar, como disse. Me estirei na rede, fiquei me balançando no escuro. Em que é mesmo que eu estava me metendo? Não tinha levado em consideração a visita dos primos ou a imaginação do delegado. Queria ver no que ia dar tudo. Podia jurar que o Tonho e o Irineu iam vir mesmo, com os soldados, dispostos a brigar? (...) (p.41)

No relato da fase em que Maria Moura se vê sozinha e tendo que tomar uma decisão que mudaria os rumos de sua vida, a narrativa é movida mais pelo monólogo da personagem:

Voltei para o quarto, para a rede. Àquela altura, já estava começando a ter medo da confusão em que tinha me metido. Mas a raiva ainda era maior do que o medo. (...) (p.43)

Voltei a fazer as minhas contas: foi bobagem eu pensar que os primos iam vir de noite, atacar a casa. Principalmente porque eles andavam acompanhados pela polícia (...) (p.43)

Continuei me balançando na rede. O tempo escorria tão devagar que até me ataca o nervoso. (...) (p.44)

Após a saída do Limoeiro estabelecemos dois horizontes de avaliação da personagem-narrador: o momento antes de Cirino, ou antes de chegar a Casa Forte, e após a conquista da Casa Forte, após conhecer Cirino: vejamos como a personagem-narrador se comporta na expressiva dualidade (masculino/ feminino) como matiz do seu discurso.

A Maria Moura do início da jornada é apresentada como uma figura livre que trazia na decisão o cunho de rumo traçado para sua busca: Eu sentia (e sinto ainda) que não nasci pra coisa pequena. Quero ser grande. Quero falar sobre os grandes de igual para igual. Quero Ter riqueza. A minha casa, o meu gado, as minhas terras largas. A minha cabroeira me garantindo (...) (grifo nosso,p.125)

O emprego da primeira pessoa do singular denota ao texto uma convicção egocêntrica, na qual a repetição, dessa mesma expressão, expõe a face

determinada de Maria Moura diante da necessidade de poder. Um poder estabelecido no horizonte das possibilidades masculinas: mando e riqueza.

Essa perspectiva de atuação de Maria Moura não anula a sinhazinha filha única que vivia no Limoeiro. Quiça reside nesse ponto, um dos aspectos mais singulares da narrativa de Maria Moura ao falar dela mesma, na sua fase iniciática no mundo da guerreira. O que estamos tentando avaliar é a distância existente entre sinhazinha e Maria Moura, a jornada empreendida até a Serra dos Padres, que permite no esquecimento de uma (sinhazinha) a predominância do outro (a Moura), essa face dual exige, da narradora, uma intensa carga de justificativa nas cenas de embate que Maria Moura enfrenta.

Isso se deve, sobremaneira, pela posição de desconhecimento do mundo externo (ou da guerrilha) legado a sinhazinha.

Enquanto a gente combinava as coisas, parecia fácil, mas na verdade foi uma consumação. Eu sempre tinha vivido trancada em casa, as cunhãs me trazendo tudo na mão, preparando meu banho, levantando e passando minha roupa (...)

Diante dessa ‘origem’ de sinhá que a personagem apresenta, a narradora mune seu discurso com elementos que dão verossimilhança/sustentação a transformação ocorrida com a personagem, transferindo-a ao universo antagônico e masculino. Portanto, para encontrar fundamentação na ação de liderança frutífera de Maria Moura, principalmente nas cenas de empreitada do bando, a narradora traz o conhecimento paterno (herdado), para justificar a origem do conhecimento de Maria Moura e sua instauração no universo masculino. Como se explica Maria Moura conhecer o percurso da Serra dos Padres sem nunca ter ido lá antes:

Como se vê, eu tinha aquele roteiro na cabeça. Aprendi como quem aprende reza, ensinado pelo Avô. Que o velho, no desgosto de não Ter um neto macho, me obrigava a aprender tudo dos nossos direitos na terra da Serra dos Padres, para eu fazer o meu marido, ou um filho, um dia, recuperar aquele chão que valia mais do que ouro, com a sua água perene, com suas terras frescas (p.226).

Outros momentos que vislumbramos um conhecimento atribuído a personagem e justificado pelo narrador são as situações de empreitadas: *Me lembrei de uma história que Avô contava, dos tempos das Guerras do Cariri. Perguntei então se algum deles trazia lenço no bolso. Eu trazia! Um lenço encarnado de Alcobaça que encontrei, já em viagem, no bolso do casacão de Pai. (...)*

A cena da segunda emboscada traz a seguinte explicação ao mostrar que Maria Moura estava apta no uso da faca: primeiro a cena: *Cada um com a sua faca – até que nunca tinha pegado numa arma branca. Trouxe comigo a faca do barbudo da estrada (...)* -, posteriormente, para justificar que Maria Moura saberia utilizar a arma, a narradora interrompe a cena e explica: *Quando eu ensaiava o golpe, ainda no Socorro, a gente tinha dado com o monte de trapos da velha Libânia (...)* (p.146)

Essa perspectiva explicativa da narradora aponta duas preocupações: a primeira é de mostrar o percurso de preparação de Maria Moura, sua qualificação enquanto guerreira, sendo construída ao longo da jornada até a Serra dos Padres; a segunda, a verossimilhança, garantida pela experiência paterna (seja pela imagem direta do pai, ou do avô) que instaura o universo masculino, na narrativa, contemplando a força desse universo na determinação do caráter épico da história.

Deixa isso tudo pra lá. Agora o que eu tenho mesmo a fazer é cuidar da descoberta da Serra dos padres e procurar a parte que eu herdei da data da Fidalga Brites (p.227)

(...)

Um caráter épico que ganha expressividade, sobremaneira, nas memórias que resgatam as palavras do Avô e do Pai, através de Maria Moura, nesse sentido o elemento que permite essa retomada, da herança e da tradição, é a Terra prometida:

Desta vez não se tratava de enfrentar luta, arriscar briga; a gente estava querendo só ir conhecer o terreno, ver se tinha ainda alguém ocupando o lugar que era meu. Pai, quando saiu de lá, tinha deixado só o velho ruivo com o genro índio (...) (p.228)

Era isso, exatamente, que a gente ia descobrir. Pisar na terra, fazer visão do lugar, avaliar os recursos. Pai também contava que viu por lá uma sementinha de gado e cabra. Quem sabe tinha se formado um rebanho (...) (p.228) .

Roque e João Rufo, debaixo do meu comando – nós três dávamos o rumo. Minha idéia era seguir entre o norte e o poente, como ensinava o avô (...) (p.229).

É a construção da terra idílica, que irá motivar a transformação de Maria Moura sustentando sua eficiência de atuação. Primeiro o Avô depois o Pai, ambos sedimentando seu conhecimento. A narrativa de Maria Moura reflete a importância dessas duas imagens (Pai/Avô) como condutora de suas ações. Por isso, não raro, parece-nos a narrativa contar antes as memórias do avô e do Pai, do que de Maria Moura.

Primeiro juntei e dei revista no armamento. Os dois bacamartes e mais o Roque; a garruchinha velha, que era a minha arma pessoal. E as facas e o punhal do fazendeiro, também tomei pra mim (p.226)

É essa imagem guerreira que constitui o universo épico na narrativa de Maria Moura:

Me arrumei com o maior capricho como quem vai para outro mundo, sem volta. (...) (p.228).

Dizia o velho: No que se avistasse a serra, era procurar os serrotes do pai e do filho. Pelo menos a gente tinha essa referência, os tais serrotes de pedra que não mudavam de rumo, nem desabavam no chão, como casa velha . (p.229)

Antes de contemplar a história de Maria Moura, a narrativa parece trazer a história da tradição familiar e do poder da terra, como herança que deve ser passada de geração a geração. Essa força da tradição, refletida sob a imagem dos dois serrotes, Pai e filho, ao consolidarem em pedra, restauram, metaforicamente, as raízes sólidas em que tais valores estão sedimentados.

A marcha foi custosa. A cada hora se perdia o rumo, porque se tinha que andar ao capricho das trilhas e não se sabia bem onde botavam; e às vezes se afastavam demais do nosso rumo norte-poente (p.229)

Se nessa fase de caminhada até a Serra dos Padres tem-se o processo de maturação e qualificação de Maria Moura, centrando na narrativa, as explicações e referências ao universo paterno, por outro a narradora não deixa de explicitar uma emoção diante dos fatos narrados que parecem atenuar a distância entre o momento da narração e o tempo em que os fatos ocorreram.

Esse efeito de aproximação entre o tempo de ocorrência do fato com o tempo da narrativa, delegado pelo teor de envolvimento e emoção com que a narrativa é apresentada, permite uma relação de maior identificação do leitor com Maria Moura. O envolvimento, apresentado por Maria Moura em seu ato de narrar, transfere uma confiança e uma segurança a história. Será esse mesmo recurso da narradora que permitirá a fácil aceitação de Maria Moura; embora ela cometa assassinato e roubo, vem revestida de tamanha sinceridade (diálogos e monólogos deixam transparecer essa idéia), desnudando uma face íntegra ao leitor. Nesse jogo entre as ações empreendidas por Maria Moura e as suas reflexões somos levados a acreditar numa intenção de sobrevivência – *sempre foi eles ou eu* –, obrigando-a a agir de uma maneira e não de outra.

O respeito diante das vítimas, a não violência nas emboscadas que preparava, o respeito com os velhos que aparecem na narrativa – como é o caso do velhinho que encontrou habitando a Serra dos Padres –, com as crianças como *Pagão e Xando*, o carinho com os animais, o respeito e a maneira como tratava sua cabruada, são elementos apresentados pela narradora na caracterização da personalidade da personagem, elementos estes que vão deslocá-la ao universo de bondade e justiça – hospedar o Padre, mandar buscar a prima Marialva com marido e filho, são situações que comprovam esse perfil do caráter de Maria Moura.

Fizemos um banquete de carne seca, assada no caco, com pirão mole e molho de pimenta. A Velha Libânia sabia mesmo cozinhar (...) (p.149)

(...) Os meninos voltaram à história do caçador de onça.(...) (p.126)

Os dias felizes passavam depressa, os homens entretidos com o trabalho no trato dos animais, no reforço de cerca e até na construção; é que João Rufo, junto

com os outros meninos, levantou um pequeno copiar; em alpendrinho, na frente de meu barraco, para quebrar mais o calor do sol. (149).

— *A gente pode fazer de tudo, mas faça sem abusar. Está bem que se tome a farinha dos homens, mas não precisa pisar em cima deles. Perversidade eu não quero. A gente se meteu nessa vida, mas não precisa se encher de inimigo. Não precisa maltratar. (p. 259)*

— *Você e o Pagão tomem muito cuidado enquanto eu estiver de viagem. Cuidado com os bichos! Nessa mata tem onça mesmo, como a que comeu seu marido. E tem cachorro-do-mato, cobra... tome cuidado com o Pagão. Não deixe ele andar pelo mato sozinho, que ainda é muito pequeno. Quando eu chegar quero encontrar vocês dois bem gordos e bonitos. (p.239)*

A expressão, *meninos*, usada pela narradora para referir-se ao bando, ocorre em vários momentos da narrativa, e denota o carinho com que a personagem, Maria Moura, tratava-os. Se anteriormente o pacto foi fechado, entre bando e Maria Moura, pela restauração de uma terra que surgia sob a imagem de uma Canaã. Esse mesmo pacto é garantido pelo caráter de justiça, bondade e integridade com que Maria Moura administra a fazenda. A Canaã realmente se confirma, o equilíbrio se estabelece na Serra dos Padres, pelo menos até a chegada de Cirino.

Será dessa maneira que Maria Moura conseguirá manter as pessoas a sua volta sempre contentes com sua atitude, confirmando um equilíbrio nas relações ao estabelecer um elo de gratidão, dos outros para com ela. Nesse aspecto, Maria Moura coloca, as outras personagens, num inquestionável estado de servidão. É o caso por exemplo de Valentim que incapacitado de dizer não a Maria Moura depois de tudo que

ela fez por sua família, cumpre as ordens e mata o Cirino, mesmo indo de encontro aos seus princípios.

A apresentação da relação de Maria Moura com as demais personagens da narrativa não será o único dispositivo, embora possa ser o mais eficiente, a delegar ao discurso da narradora o efeito *apológico*. Tal recurso constrói uma cadeia de sinais dirigidos ao leitor que encaminha a uma interpretação: a integridade de Maria Moura. Essa situação garante o delineamento do perfil moral da personagem ao mesmo tempo que permite a aproximação dessa personagem com o leitor.

Essas situações narrativas é que desencadeiam o caráter aprovativo, do leitor, diante da imagem de Maria Moura. Um caráter aprovativo que é almejado pela amostra discreta efetuada pelo narrador sobre si mesmo; sobre esse aspecto, o efeito aprovador é bastante coerente com a intenção da narradora ao relatar fatos memoráveis de sua vida.

Em *Memorial de Maria Moura*, não raro, o efeito aprovativo é alcançado pela disposição dos diálogos que permitem o contato direto da personagem Maria Moura com os outros; portanto essa impressão não é passada explicitamente pelo discurso da narradora Maria Moura, mas camuflada na fala de Maria Moura diante e sobre os outros personagens ou, ao contrário, pela fala das outras personagens sobre Maria Moura:

Fala de Maria Moura:

— Olha, eu queria ser amigo de vocês. De vocês todos.

Um meninozinho, que não tinha se chegado mais perto, gritou de lá:

— Pru quê?

— *Por eu venho de longe, não conheço ninguém. A gente precisa de amigo.*(p. 275)

Outro personagem: Duarte conversando com Marialva e Valentim:

— *É dinheiro. Presente da Moura para vocês. E disse que era pra levar vocês comigo, quer conhecer o menino. E se ainda não foi batizado, quer ser a madrinha dele.* (p.350).

A narradora Maria Moura ao resolver contar sua história, mostra-se pela sua versão dos fatos. Como memorial trata de um narrador-personagem que divide ou faz o balanço da sua vida, retomando o passado. Sobre essa questão observa Roland Bourneuf e Real Ouellet (1976, p.115) *Nas obras de ficção que tomam a forma de Memórias, a personagem tenta reunir e dar um sentido a toda uma parte da sua vida, esforçando-se por destacar as suas linhas de força; ela conhece antecipadamente o ponto de partida e o ponto de chegada do itinerário.*

Não temos em Maria Moura a pluralidade de versão para o mesmo fato. Como narradora única Maria Moura parece tentar nos afirmar ser, somente ela, a autoridade para falar de si mesma. Sobre a autoridade observa Roland Bourbeuf *a tradição oral, recordama-lo, implica do mesmo modo que a literatura narrativa de caráter sagrado, a existência de um narrador cuja autoridade nunca é posta em dívida. Na tradição oral, o narrador apoia-se na tradição; na literatura sagrada, ele é o inspirado, aquele a quem deus ou seres superiores insuflam o conhecimento.* (1976, p. 108).

Uma autoridade que é legada a Maria Moura pela *experiência que passa de pessoa a pessoa, de pai para filha* – Segundo Walter Benjamin *a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os*

narradores . Esse conhecimento herdado é complementado pelo conhecimento adquirido durante o percurso de busca.

Walter Benjamin distingue dois grupos em que a figura do narrador se torna *plenamente tangível* : o marinheiro mercante e o lavrador sedentário: *quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo e imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as histórias e tradições de sua terra. (1983, p. 58)* É como narradora viajante que Maria Moura traz o conhecimento do passado; um passado que se mostra pela máxima precisão alcançada através da lembrança. É justamente essa lembrança a célula do caráter épico da narrativa. Afirma Walter Benjamim: *A memória é a capacidade épica por excelência.*

Entretanto, ainda que a memória de Maria Moura possa reconstruir o passado no presente com detalhes e pormenores, não consegue, a sua narrativa, manter uma neutralidade do contexto psicológico oferecido ao leitor. Sobre essa questão pondera Walter Benjamim: *O extraordinário, o maravilhoso, é narrado com a máxima precisão, mas o contexto psicológico do acontecimento não é impingido ao leitor. É-lhe facultado interpretar a coisa como ele a entende – e com isso o que é narrado alcança a amplitude de oscilação que falta à informação. (1983, p. 61) .*

No plano das ações que fazem surgir a guerreira, Maria Moura conquista a Serra dos Padres, no plano do desejo, que se instaura com o aparecimento de Cirino, Maria Moura é conquistada - é desnudada. Há uma dualidade presente na narrativa de Maria Moura que consagra os limites externos, como os limites dos feitos (universo masculino), e os limites internos, como os limites do desejo (femininos), nessa

perspectiva dual os dois mundos contemplam a complexidade do indivíduo, da existência de Maria Moura. Walter Benjamin observa que *a dualidade de mundo interno e externo pode ser superada pelo sujeito 'só' se ele vislumbra a unidade de sua vida inteira ... no fluxo da vida passada e concentrada na lembrança (...)* (1983, p. 67)

Ainda que a narrativa de Maria Moura apresente a perspectiva de vida inteira, concentrada na lembrança, o conflito exposto pela narradora ganha tamanha expressividade que não o percebemos como situação superada. Antes, aponta-se como algo ainda fortemente presente, isto é, não temos imagem dual deslocada para o passado; embora saibamos tratar-se de memória a intensidade discursiva de Maria Moura recria o conflito dos limites entre o interior e exterior como se acontecessem simultâneo ao ato de narrar. Nesse sentido, os detalhes das sensações absorvidas pelo narrador bem como a relação com Cirino, tornam-se elementos narrativos a contemplar essa experiência.

A invasão sofrida por Maria Moura parece ser apresentada pela narradora sem a preocupação de escamotear sensações, antes percebemos um derramamento de emoções que explicitam tamanho grau de interferência de Cirino no mundo erguido por Maria Moura.

Nem sei como consegui falar com aquela calma. O meu próprio coração batia desesperado, as mãos tremiam, as pernas tremiam ainda mais. Contudo me segurei. (457)

Descoberta a traição de Cirino, Maria Moura descobre que seu tempo também havia acabado. Essa compreensão fatalista da relação expõe a dimensão da

natureza improficua do relacionamento. Uma compreensão que expunha Maria Moura a mais intensa fragilidade - tanto quanto o sofrimento diante da morte da mãe.

Mas ali na cama vazia, vestida na minha camisola cheirosa a manjerição (...) eu não tinha vontade nenhuma de ser durona, tinha vontade era de abrir a boca e cair no berreiro; tal e qual o Xandó estava fazendo naquele instante mesmo. (p.438)

Cirino sintetiza o retorno de Maria Moura à sinhazinha. Se irrompe a sinhá com tanta força é porque a guerreira já estava adormecida, como no conto maravilhoso da *Bela adormecida* em que o sono suspende a história (da guerreira) para o plano do estático. Uma espécie de imagem congelada, pois simplesmente anular definitivamente a guerreira já não era mais possível. O caminho iniciado por Maria Moura era já sem volta.

A maneira calculista como Maria Moura prepara a morte de Cirino parece destoar da imagem frágil de sinhá. Entretanto, o mérito da narradora se expressa por essa natureza sempre complexa e metamorfoseada com que nos mostra a personagem, como se dissesse-nos *ela age assim por pensar assim* ou em outros momentos *ela age assim, mas pensa assim*. Como narrador autodiegético, não nos poupa de informações, por isso temos a ligeira impressão de Maria Moura despida pela totalidade de informações jogadas.

A ação meticulosa e premeditada (como a morte de Jardimino, Liberato e Cirino) se tivessem sido narradas apenas pela disposição das atitudes, nos pareceriam frias e desumanas. Entretanto, a narradora sempre nos coloca a par dos pensamentos ou das intenções de Maria Moura, antes, durante e depois da ação. Por isso a percebemos tão próxima, tão verdadeira, tão humana. A cena abaixo explora um

ângulo que traz a disposição externa da atitude de Maria Moura após ter resolvido matar Cirino:

Risquei num papel a planta da cadeia do Sumidouro, seguindo as explicações do Muxió. Marquei até a cela onde devia de estar o Cirino: a maior, depois da saleta do delegado, onde se podia armar uma boa rede, tinha um pote de água – Tudo regalias que os presos ordinários não tem. E era destinada só aos moços de família (...) (p. 429)

Vista apenas por esse ângulo, Maria Moura parece-nos ter o completo controle das atitudes e a perfeita harmonia interna. Entretanto um outro ângulo, este agora traz o foco do interior da personagem, nos informa:

Bati o alçapão com força. A mão me tremia tanto que eu mal pude dar a volta na fechadura. Me atirei no chão, encostei a testa no colchão da cama e então chegou a minha vez de desabar em soluços; um choro tão fundo e tão duro que me rasgava a carne do peito, lá dentro. Mas eu entendia, no meio daquele desadorno, que eu tinha mesmo que matar Cirino. (p.448)

Os pensamentos me roíam por dentro, me estrangulavam. E não podia nem chorar. Imagina a surpresa, o ódio, naquele coração. Ódio contra mim! Mesmo que fosse só um relâmpago, no instante em que a faca zunia, cortando o ar, e vinha lhe atravessar a arca do peito, até alcançar o coração. (p.460)

O mesmo homem que resolveu matar era quem Maria Moura resolvera poupar-lhe de saber que iria morrer, uma preocupação que nos parece no mínimo estranha, mas que dá conta dos caminhos desencontrados dos desejos conflitantes da personagem. Será nessa linha de focalização ora interna ora externa que percebemos Maria Moura desnudada à luz do leitor. E será essa ótica narrativa que permitirá a

sedimentação do discurso de apologia a Maria Moura, conseguindo como resultado a aproximação do leitor.

Tanto esforço que eu tinha feito pra ele não saber que ia ser morto naquela hora. A bem dizer, pela minha mão. Para isso inventei de usar o Valentim; mandar a faca pelas costas e ele cair, sem tempo de saber de nada. Aquele idiota do Valentim, que estragou tudo. Cadê a pontaria dele. Por que não fez como no dia do cachorro?

Foi-se o único consolo que podia me restar: ele ser morto sem saber que ia morrer e muito menos sabendo que morria pelo meu mando. (p.461)

Se a narradora tivesse apenas nos mostrado os planos e ainda a morte de Cirino, desconexos dos monólogos talvez tivéssemos outra personagem Maria Moura – faz-se mister observar que os momentos de monólogos de Maria Moura são bastante recorrentes na narrativa, como uma eficiente forma do narrador esconder-se ao mostrar-se diretamente pela personagem.

A postura narrativa parece ser a de alcançar no despojamento a forma, a essência totalitária da personagem, como se por saber de tudo, nada tivesse a esconder ou porque esconder. Uma narradora que opta pela exposição explicativa das cenas e pelos monólogos da personagem, consegue garantir-lhe uma identidade. Como se estabelecesse, com o leitor, o pacto da verdade sobre Maria Moura. Uma verdade que sabemos ser fragmentada, pois não transmite a pluralidade do acontecimento. Tal clareza nos permite indagar: Por que Maria Moura impede outros personagens de contar? Ou por que apenas Marialva, Beato Romano, Tonho e Irineu têm a palavra? Por que não permitir a João Rufo ou a Duarte participar da narrativa?

Essa opção pelo foco narrativo está muito comprometido com o *modo*

selecionado, segundo suas intenções de narrar a sua história. Além do comprometimento com o caráter épico que tenta dar a sua narrativa, permitir que João Rufo ou mesmo Duarte fale, é permitir que seja apresentada uma outra face dos fatos e de Maria Moura que não parece ser interessante segundo os objetivos da narradora.

Entretanto, se a esse fato se deve o silêncio de alguns personagens, como ficaria a narrativa dos outros. Qual seria o efeito dessas narrativas secundárias acopladas a narrativa de Maria Moura?

A intenção subjacente à permissão a eles concebida, contempla um interesse e um não comprometimento do objetivo consagrado pela narrativa de Maria Moura.

Ao permitir que Marialva, Beato, Irineu e Tonho falem, essa licança é concebida apenas por não terem nenhum deles participado do processo de busca de Maria Moura. Marialva conhece melhor a prima apenas após a Serra dos Padres ter sido conquistada; Irineu e Tonho fazem-se presente no momento de destruição do Limoeiro, e o Beato aparece somente após a morte da mãe de Maria Moura e posteriormente, quando a Serra dos Padres já estava conquistada. Diga-se, nenhum deles foi testemunha do período de busca de Maria Moura e sobre isso nada podem falar. Nesse aspecto suas narrativas, em estrutura hipodiegética, contemplam a experiência individual de cada um; nessas narrativas ficamos sabendo do percurso deles antes de se unirem a Maria Moura.

Se é essa a informação expressa nas narrativas de cada um deles, qual a importância que poderiam ter na estrutura do romance?

Se lessemos apenas os capítulos narrados por Maria Moura teríamos a história sem grandes prejuízos de informação. Entretanto, a disposição da narrativa de

Marialva, Beato, Tonho e Irineu, intercala a narrativa de Maria Moura, proporcionando uma ruptura no movimento da narrativa ao interpor, no curso da história de Maria Moura, os infortúnios de cada um deles.

Essas narrativas secundárias ao reduzir a velocidade da narrativa de Maria Moura, abrem espaço à expectativa do leitor. Vejamos, pois, como estão organizadas:

O primeiro a narrar é o Beato, contando sua chegada a Serra dos Padres. É ele que primeiro nos fornece informações sobre Maria Moura: *E então apareceu a Dona. Calçava botas de cano curto, trajava calças de homem, camisa de xadrez de manga arregaçada. O cabelo era aparado curto, junto ao ombro. (p. 10)*

Alta e esguia, podia parecer um rapaz, visto de mais longe. A cara fina seria mais bonita não fosse o ar antipático, a boca sem riso. (p. 10)

A chegada do Beato a Serra dos Padres que permitirá a digressão narrativa:

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

Meu Deus, eu creio que me lembro dessa cara ... (p. 11)

Iniciado o processo narrativo de digressão, Maria Moura começa a narrar os acontecimentos que a levaram a abandonar a casa do Limoeiro. Nesse início retrospectivo narram apenas o Irineu e o Tonho. A partir do momento que Maria Moura dispõe-se a narrar o percurso de busca da Serra dos Padres, narram apenas Marialva e Beato .

Da saída do Limoeiro até a chegada a Serra dos Padres a ruptura na narrativa de Maria Moura ocorre oito vezes, cada uma delas progressivamente mais

extensa, proporcional ao momento de tensão presente na narrativa de Maria Moura:

A primeira ruptura é feita pela narrativa de Marialva que intercala os dois capítulos de ação de saída do Limoeiro, narrados por Maria Moura.

A segunda ruptura é mais longa, narram Marialva e Beato, e aparece separando a tensão criada pela destruição da casa do Limoeiro e o início da busca. A quebra de velocidade da ação aqui é brusca, pois quando Maria Moura termina de narrar a destruição da casa, somos levados a saber da demora do Valentim em procurar Marialva, e, posteriormente, o início da história do padre que se torna beato.

A terceira ruptura é narrada por Marialva e permite a quebra da primeira para a segunda atuação do bando de Maria Moura;

A quarta ruptura narra apenas o Beato, rompendo com a velocidade da segunda para a terceira atuação do bando;

Na quinta, narra o Beato interrompendo os fatos contados por Maria Moura que vão desde a terceira empreitada até a emboscada para Irineu;

Sexta ruptura (narram Beato e Marialva) e interrompe a ligação entre a emboscada para Irineu com o percurso para a Serra dos Padres.

A sétima ruptura é narrada apenas pelo Beato, interrompendo a narrativa de Maria Moura que conta a chegada à Serra dos Padres. E a oitava ruptura interrompe as informações sobre a construção da Casa Forte e a chegada de Duarte.

As situações de ruptura expostas acima refletem, pela disposição na composição do romance bem como pela extensão, a intensão de criar a expectativa do leitor diante das etapas de ação desempenhadas por Maria Moura. Esse mesmo recurso permite ainda uma noção de temporalidade, presente no romance de Raquel de Queiroz, marcada pelas narrativas de Marialva e Beato. Essa avaliação se faz possível

a medida que percebemos situações (gravidez da amante do padre, sua vida nômade, a fuga, o casamento de Marialva, e, posteriormente o nascimento de Xandó) permitindo uma noção de tempo decorrido, ao longo do processo de busca de Maria Moura.

Uma temporalidade que na narrativa de Maria Moura é suprimida pela expressão: *Foi duro e foi devagar. Mas agora estava eu no alpendre da minha Casa Forte, olhando o mundo ao redor: (p. 293)*



CONCLUSÃO

O sucesso na realização da tarefa de Maria Moura consagra-se pela repressão da natureza interior, à renúncia ao princípio do prazer. Nessa renúncia o sacrifício e a morte acham-se sob o imperativo do valor de troca estabelecido pelo pacto. Uma troca que traz subjacente uma produção de sujeito (filha) transformado em objeto ou instrumento para outro homem (Pai).

Não obstante, a magia dessa personagem parece remeter-nos à tentação contemplativa (o olhar do francês sobre Luzia; o olhar de Riobaldo sobre Diadorim, o olhar do interlocutor sobre Maria Moura e todas as outras), como se nos forçasse a ignorar “o que se passa ao redor”.

Esse espetáculo é proporcionado pelo “amortecimento e mortificação dos instintos” da donzela-guerreira; finda o descaminho de sua identidade, a despropriação de seu ser: surge um novo ente; este agora ambíguo e andrógino.

No lugar do outro, Maria Moura entrega-se, compartilhando afinidade que afirma existir entre Pai/filha. Nessa atitude da personagem, reconhecemos a irrevogável condição de ser capturado que, ao tornar-se o outro, acaba por enfrentar-se como maior inimigo.

A donzela Maria Moura ganha nome de guerreira, ou, antes a donzela inscreve-se no infortúnio da guerrilha, o mundo das guerras - *lê-se que a guerra é o atributo essencial do mundo masculino 'primitivo'* - encontrando o sentido máximo para sua existência.

Síntese dos limites masculinos e femininos quase sempre acaba por enfrentar-se solitária ao procurar a glória restauradora da tradição. Como ser híbrido, Maria Moura torna-se improficua no seu aspecto biológico pois, ao engendrar o mundo paterno, é impedida de procriar. Sobre esse aspecto Walnice Nogueira Galvão salienta que a donzela-guerreira *interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio de tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade. (1998, p. 11).*

O quinhão biológico parece remeter Maria Moura a reflexão ponderada por Walnice N. Galvão. Entretanto, será essa inviabilidade que permite a ocorrência do diálogo entre as gerações. Se por um lado, Maria Moura é impedida de procriar, esse processo ocorre como componente assegurador da instauração no universo masculino, ou em outras palavras, da substituição ao outro. E será justamente essa substituição que permitirá a perpetuação do conhecimento hereditário, da tradição.

Maria Moura ocupa o lugar do filho ausente e, portanto, é autorizada a resgatar a herança vinda desde o avô e transferida pelo pai. Nesse aspecto perde suas reservas de autonomia e converge para o ato missionário, acenando tragicamente à possibilidade da morte.

Parece-nos que a queda de Maria Moura abre duas perspectivas: a constatação da ordem estabelecida e o “princípio de rendimento”. “A promessa de felicidade” torna-se utopia ao transpor para o plano do desejo essa necessidade da personagem. Negada e suspensa à expropriação, Maria Moura afirma valores e

exigências sedimentados na organização social patriarcal e torna-se alegoria , no sentido literal, do caráter masculino da tradição. Resgata o imaginário social e consolida, através da memória e do passado (remontados pelos seus atos), a força condutora do indivíduo.

Seja como utopia ou pseudo-transgressão à ordem, Maria Moura concentra as expectativas masculinas (irrealizadas) numa dialética implícita e cruel de transfiguração de uma natureza a outra, de um ser a outro.



BIBLIOGRAFIA

A) OBRA DA AUTORA ESTUDADA

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

b) OBRAS SECUNDÁRIAS

ADORNO, T. W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In _____. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983

AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

BARTHES, B. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

_____. *Sur Racine* Paris: Éditions Du Seuil, 1963.

BASTIDE, R. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BRANCO, G. C. *O olhar e o amor: A antologia de Lacan*. Rio de Janeiro: Nau, 1995.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. 5.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BEIGUELMAN, P. *Viagem sentimental a Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Centro Universitário, 1990.

BENJAMIM, W. *O narrador*. In _____. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.



- BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORNEUF, R. et alii. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, A et alii. *A personagem de ficção*. 5.ed. São Paulo: perspectiva, 1972.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CARPEAX, O. M. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1963.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CASTELO, J. A. *Aspectos do romance brasileiro*. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura (serviço de documentação).
- CHABROL, C. *Semiótica Narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CINTRA, I. A. *Teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista*. In: Stylos 52, UNESP, São José do Rio Preto, 1981.
- D'ONOFRIO, S. *Literatura ocidental: Autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.
- DUWICK, J. M. *Sociedade e transição*. São Paulo: Difel, 1981.
- ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. O uso prático da personagem. In: _____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ELIAS, Z. Uma consciência do reflexo das secas. Stylos. (UNESP), 8, 1980, pp.14-1
- FELINTO, M. Raquel de Queiroz narra saga feminina do cangaço. Folha de São Paulo, São Paulo, 26 ago. 1992. Mais, p. 12-4.
- FILHO, A. Raquel 70 anos: discussão da recepção. Correio do Povo, Porto Alegre, 15



nov,1980. P. 10-1.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.

FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FREYRE, G. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

GALVÃO, W. N. *Almanaque 10: A mulher objeto ... de estudo*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. *A donzela-guerreira um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998.

GARCIA, F. C. Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa: duas visões da donzela guerreira.

Tempo Universitário, Natal, n1, jul/dez 1976. P.169-161

GOMES, E. *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia: progresso, 1958.

GRIECO, A. *A evolução da prosa brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

GULLÓN, G. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985

HAMILTON, E. *Mitologia*. São Paulo: Martins, 1992.

HOLLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

INGARDEM, R. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

KAISER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 6. ed. Coimbra: Armênio Amado, 1996.

KOLLONTAI, A. *A nova mulher e a moral sexual*. 5.ed. São Paulo: Global, 1978.

LINHARES, T. *Diálogo sobre o romance brasileira*. São Paulo: melhoramentos, 1978.

MACHADO, A. M. et alii. *Da Literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa:



Edições 70, 1988.

MANDATTO, J. *Rebuscamento popular e ditos populares em Luzia-homem*. Minas Gerais. Belo Horizonte, 20, 2 mar, 1985.

MEAD, M. *Macho e fêmea*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

MOISÉS, M. *A criação literária: prosa*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

MONTEIRO, A . C. *O romance (teoria e crítica)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

NORONHA, J. R. Raquel de Queiroz e o regionalismo. Letras de Hoje, Porto Alegre, dez, 1971. P. 74-52.

OLÍMPIO, D. *Luzia-Homem*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1983.

PACHECO, J. *O realismo: 1870-1900*. São Paulo: Cultrix, 1963.

PAIVA, M. de O . *Dona guidinha do poço*. São Paulo: Ática, 1981.

PEREIRA, L. M. *História da ficção brasileira: prosa de ficção de 1870 à 1920*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

QUEIROZ, T. J. *Preconceito de cor e a mulata na literatura*. São Paulo: Ática, 1982.

ROMERO, S. *O naturalismo em literatura*. São Paulo: tipografia da província, 1882.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. 32.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SÁFADY, N. *Domindos Olímpio e Luzia-Homem*. O Estado de São Paulo. São Paulo, 10 dez. 1962.

SAFFIOTI, H. I.B. *O poder do macho*. 7.ed. São Paulo: Moderna, 1993.

_____. *A exploração da mulher*. São Paulo: Hucitec, 1981

SANT'ANNA, A . R. *Canibalismo amoroso*. 2.ed. São Paulo: brasiliense, 1985

SEGOLIN, F. *Personagem anti-personagem*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

SILVERMAN, M. *Moderna ficção brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização



Brasileira, 1982.

SIMÕES, J. G. *Ensaio sobre a criação no romance*. Porto: educação Nacional, 1944.

SODRÉ, N. W. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SUSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TÁTI. M. *A propósito de Luzia-homem*. Estudos e notas críticas. Rio de Janeiro, INL, 1958.

____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins fontes, 1980.

XAVIER, A. *O romance*. Lisboa: Ferin, 1934.

ZÉRAFFA, M. *Romance e sociedade*. Lisboa: estúdios Cor, 1974.

a) **TEORIAS DE BASE**

BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. 4 ed. Rio De Janeiro Vozes,

FREUD, S. *Obras completas*. Madri: Biblioteca Nueva, 1956.

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

LACAN, J. *Seminário XI*. Paris: Seuil, 1973.

____. *O Seminário: mais, ainda*. 2.ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

____. *O estádio do espelho como formador do eu*. In _____. Mapa da ideologia (org. Zizek Slavoz) 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1996.

PROPP, V. I. *Morfologia do Conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

b) **DICIONÁRIOS**

BUARQUE, A. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro:



Nova Fronteira, 1986.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1967.

REIS, C. et. alii. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, J. C. *Vocabulário e fabulário da mitologia*. São Paulo: Martins, 1962.



