

Valdete Belon Basaglia

Memorial de Maria Moura, um "épico"
do Sertão Brasileiro

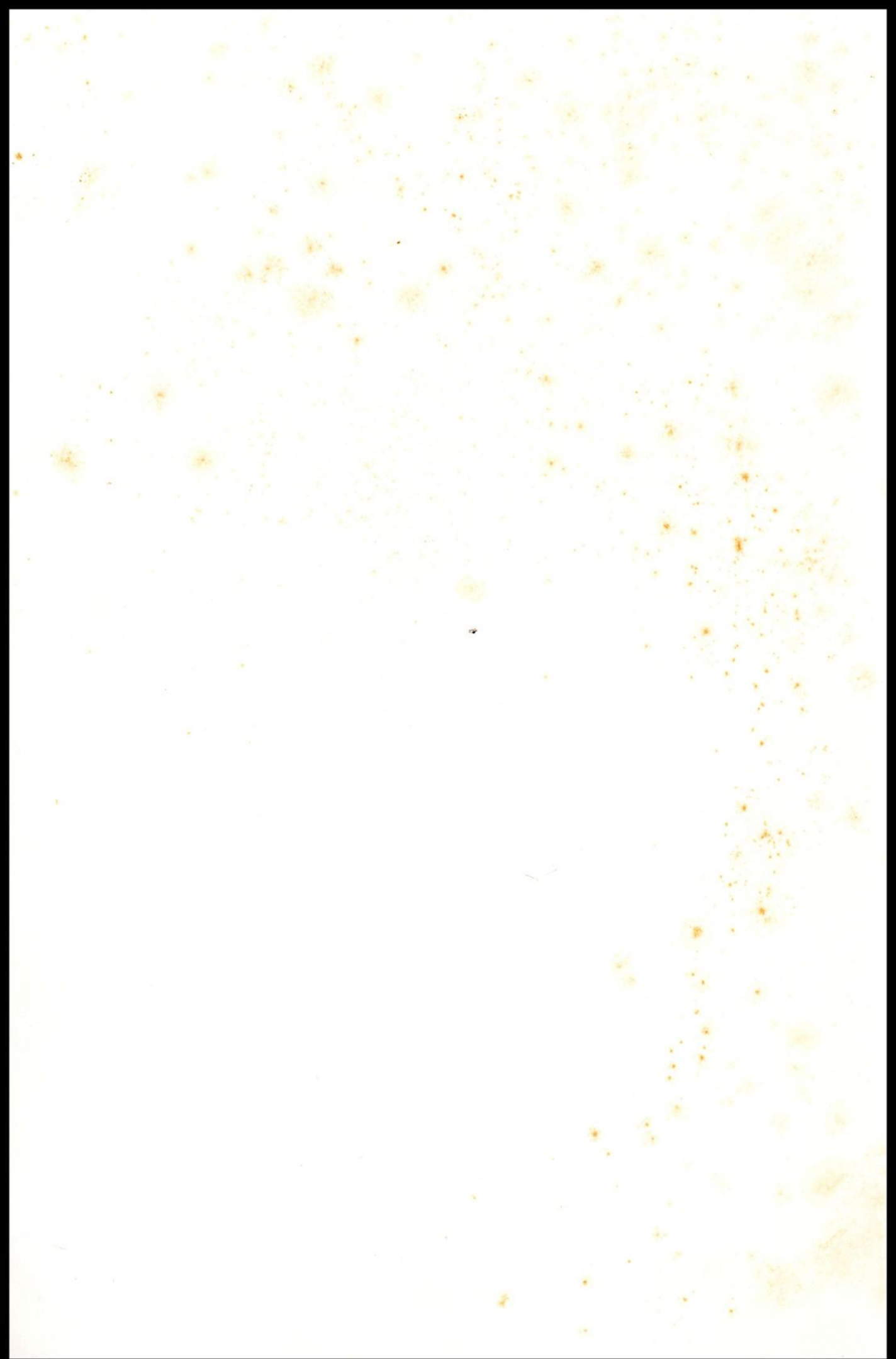
São José do Rio Preto
1999



*

1910000892





Valdete Belon Basaglia

***Memorial de Maria Moura, um “épico”
do Sertão Brasileiro***

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Letras, Área de Concentração em Literatura
Brasileira, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências
Exatas da Universidade Estadual Paulista (UNESP),
para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Gottardi



892/00

São José do Rio Preto

1999

A todos que me apoiaram, incentivaram e acreditaram em mim: meus pais.

Deus lhes pague!



A todos que me apoiaram, incentivaram e, principalmente, não me deixaram desistir, fazendo com que eu acreditasse em mim:

Deus lhes pague!

T. Carlyle



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
1 ASPECTOS INTERTEXTUAIS ENTRE <i>Eneida</i> , DE VIRGÍLIO E <i>Memorial de Maria Moura</i> , de RACHEL DE QUEIROZ	11
1.1 A evolução dos gêneros literários	12
1.2 O herói épico	19
1.3 A fábula	23
1.4 A estrutura do poema épico	31
1.5 O dialogismo entre os textos	36
2 A DICOTOMIA EM <i>Memorial de Maria Moura</i>	56
2.1 A duplicidade em Maria Moura	64
2.2 A duplicidade no Beato Romano	74
2.3 O Complexo de Electra	84
3 DE QUEM É A VOZ EM <i>Memorial de Maria Moura?</i>	90
4 CONCLUSÃO	
5 REFERÊNCIA	
Resumo.....	
Abstract.....	

“A história universal, a história daquilo que o homem tem feito neste mundo, substancialmente não é outra coisa senão a história dos grandes homens que trabalharam nesta terra. Foram estes grandes os líderes da humanidade, os inspiradores, os campeões, e, *latu sensu*, os artífices de tudo aquilo que a multidão coletiva dos homens cumpriu e conseguiu”.

T. Carlyle

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1 ASPECTOS INTERTEXTUAIS ENTRE <i>Eneida</i> , DE VIRGÍLIO E <i>Memorial de Maria Moura</i> , de RACHEL DE QUEIROZ	11
1.1 A evolução dos gêneros literários	12
1.2 O herói épico	19
1.3 A fábula.....	23
1.4 A estrutura do poema épico	31
1.5 O dialogismo entre os textos	36
2 A DICOTOMIA EM <i>Memorial de Maria Moura</i>	56
2.1 A duplicidade em Maria Moura.....	64
2.2 A duplicidade no Beato Romano.....	74
2.3 O Complexo de Electra	84
3 DE QUEM É A VOZ EM <i>Memorial de Maria Moura?</i>	90
4 CONCLUSÃO.....	118
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124
Resumo.....	132
Abstract.....	133

Rachel de Queiroz estreia na literatura brasileira em 1930 no romance de estreia *regionalista*, na segunda fase do Modernismo Brasileiro. O regionalismo encontra no Romantismo, não era, portanto, uma novidade. Porém, esta nova vaga trazia uma diferença, os escritores tinham liberdade para utilizar uma linguagem mais próxima da fala brasileira.

O período compreendido entre 1930 e 1945 foi extremamente rico, tanto em termos de produção poética, quanto de prosa e refletiu um conturbado momento histórico: no plano internacional viveu-se a depressão econômica, o avanço do nazi-fascismo e a Segunda Guerra Mundial; no plano interno, Getúlio Vargas ascendeu ao poder e se consolidou como ditador no Estado-Novo, longo período antidemocrático, anticomunista, baseado num nacionalismo conservador e na idolatria de um chefe único. Essa situação se prolongou até 29 de outubro de 1945, quando, pressionado, Getúlio renunciou.

Introdução

A queda do velho regime propiciou um clima favorável à renovação, trazendo como resultado um desejo cada vez maior de pesquisar a realidade social e espiritual do país. A busca dos traços peculiares da realidade brasileira encontrou, no romance regionalista, o seu porta-voz mais eficaz. O *Quinze* (1930), primeiro romance regionalista de Rachel de Queiroz, retrata o Ceará, sua gente, sua terra e suas seções numa linguagem fluente e de fácil entendimento. Em seus primeiros romances *O Quinze* e *João Miguel* (1932), coexistem os

Rachel de Queiroz estréia na literatura brasileira em 1930, no romance de prosa regionalista, na segunda fase do Modernismo Brasileiro. O regionalismo ocorrera no Romantismo, não era, portanto, uma novidade. Porém, esta nova vaga trazia uma diferença, os escritores tinham liberdade para utilizar uma linguagem mais próxima da fala brasileira.

O período compreendido entre 1930 e 1945 foi extremamente rico, tanto em termos de produção poética, quanto de prosa e refletiu um conturbado momento histórico: no plano internacional, viveu-se a depressão econômica, o avanço do nazi-fascismo e a II Guerra Mundial; no plano interno, Getúlio Vargas ascendeu ao poder e se consolidou como ditador no Estado-Novo, longo período antidemocrático, anticomunista, baseado num nacionalismo conservador e na idolatria de um chefe único. Essa situação se prolongou até 29 de outubro de 1945, quando, pressionado, Getúlio renunciou.

A queda do velho regime propiciou um clima favorável à renovação, trazendo como resultado um desejo cada vez maior de pesquisar a realidade social e espiritual do país. A busca dos traços peculiares da realidade brasileira encontrou, no romance regionalista, o seu porta-voz mais eficaz. O *Quinze* (1930), primeiro romance regionalista de Rachel de Queiroz, retrata o Ceará, sua gente, sua terra e suas secas numa linguagem fluente e de fácil entendimento. Em seus primeiros romances *O Quinze* e *João Miguel* (1932), coexistem os

aspectos social e psicológico, embora o primeiro superponha-se ao segundo.

Já seu terceiro romance, *Caminhos de Pedra* (1937), é de cunho político e coincide com o exacerbar-se das correntes ideológicas no Brasil à beira do Estado-Novo. Os problemas psicológicos que já tendiam a ocupar o primeiro plano, em *Caminhos de Pedra*, surgem bem pronunciados em *As Três Marias* (1939).

A curva ideológica da escritora oscila do socialismo libertário de *Caminhos de Pedra* às crônicas de espírito conservador.

Em *Memorial de Maria Moura*, seu mais recente romance, publicado em 1992, e nosso objeto de estudo, observa-se como tema a volta ao mito do cangaço, na sua figura máxima, Lampião, representado por uma protagonista feminina, a quem são atribuídos valores e decisões característicos de um herói do sertão. Aqui a autora se renova exibindo um romance complexo, realista e despojado de concessões à moral religiosa e econômica dominante. Rachel de Queiroz cria uma história de aventura, onde se mesclam o bem e o mal e contam-se nos dedos os caracteres capazes de despertar no leitor sentimentos de simpatia ou de solidariedade. Com certo ceticismo, gesta uma coleção de personagens aptas a testemunhar o lado torpe e egoístico do ser humano.

A sobrepujança da heroína, sua trajetória, a luta pelo "poder" e o gosto pela aventura, a semelham a um herói épico.

capítulo, sob o

As relações intertextuais de *Memorial de Maria Moura*, com a *Eneida* de Virgílio, serão observadas, especialmente, no primeiro capítulo deste trabalho, quando tentaremos demonstrar que há um resgate de textos, que a ficção de Rachel de Queiroz absorve e transforma. Assentaremos nossos estudos acompanhando a evolução dos gêneros literários, passando pelos conceitos ao termo intertextualidade, até Júlia Kristeva, conceitos aos quais Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982, p.7) chama de transtextualidade (aquilo que um texto coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros) e ramifica em cinco tipos de vínculo: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a architextualidade e a hipertextualidade.

omiscência e

Outro fato relevante que demonstraremos é a identidade com o épico que se apresenta em *Eneida* e repete-se em *Memorial de Maria Moura*, desde a formação híbrida do herói, passando pela fábula calcada em lendas e mitos, a estrutura com *exórdio* e narrativa *in medias res*, até a intertextualidade, em vários textos de ambos, numa demonstração de repetição (paráfrase) e, ao mesmo tempo, negação (paródia).

esquemas explicando o seu funcionamento na narrativa.

A dicotomia marcante em três personagens (Enéias, Maria Moura, Beato), como a presença do híbrido, herói e anti-herói, masculino e feminino, num revezamento ambíguo entre o dia e a noite, alterando o caráter das personagens, levou-nos a suspeitar de distúrbios de personalidade, daí nosso interesse em analisá-los, no segundo

capítulo, sob o prisma psicológico de Carl Jung, embasados em sua teoria sobre o conceito dos opostos. (ar implícito)

A fixação da personagem Maria Moura pelas figuras do avô, do pai, depois pelo padrasto, bem como sua necessidade de ocupar o lugar da mãe, a quem se referia apenas com desdém, e, finalmente, quando se traveste com as roupas do pai, assumindo, desse modo, o seu lado masculino e transformando-se em líder do bando, esse comportamento levou-nos à teoria de Freud sobre o Complexo de Édipo.

E para finalizarmos, trabalharemos um aspecto que diferencia as duas obras em estudo: o foco narrativo. Enquanto em *Eneida* o narrador se apresenta com uma visão objetiva, dotado de onisciência e onipresença, em *Memorial de Maria Moura*, reincide o ambíguo, a fragmentação, não só da personagem, mas também da narrativa, que vem multiplicada por várias personagens, revezando-se e relatando em primeira pessoa. Cada capítulo é explicitado com o nome da personagem que tem a “voz” naquele momento. Mostraremos de quem é a voz “predominante” em *Memorial de Maria Moura*, e o porquê, através de esquemas explicando o seu funcionamento na narrativa.

Por ser este um trabalho que não se preocupa em testar ou discutir uma teoria, mas que dela se socorrerá quando se fizer necessário, adotaremos alguns recursos referentes à enunciação com base nos estudos de Benveniste, tão bem demonstrados por José Luiz Fiorin, e para os conceitos sobre narrador e ponto de vista, adotaremos

terminologias de Gérard Genette (narrador autodiegético e homodiegético) e de Booth (autor implícito).

Na busca de fazer a acareação entre as duas obras em estudo, mostrando suas aproximações e distanciamentos, pretendemos comprovar o trabalho de intertextualidade, renovação e criação realizado pela escritora Rachel de Queiroz, que construiu a musculatura de um épico do sertão brasileiro.

1 Aspectos Intertextuais entre *Eneida*, de Virgílio e *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz



1.1 A Evolução dos Gêneros Literários

A história das teorias e doutrinas acerca dos gêneros literários confunde-se, sobretudo em seus primórdios, com a história da estética, da filosofia e da própria crítica literária, o que explica, em parte, a enorme confusão existente em torno do problema.

Em 405 a.C., *As Rãs*, de Aristófanes, já apresentava o mais antigo traço de pensamento acerca dos gêneros, embora sem o rótulo pelo qual vieram a ser conhecidos. Em Platão, *República*, aparece

1 Aspectos Intertextuais entre *Eneida*, de Virgílio e

Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz

epopeia, a tragédia, a comédia, o ditirampo, a aulética e a citarística como expressões poéticas. Demore no exame da comédia e da tragédia, consideradas segundo o meio de imitação, o objeto de imitação, e o modo de imitação.

Entre os romanos, a questão ressurge, sem a intensidade aristotélica. Durante a Idade Média, o problema dos gêneros entra em declínio, devido a várias circunstâncias históricas; mas, com o Renascimento, e seu afã de reviver o espírito greco-latino, os teóricos antigos, especialmente Aristóteles e Horácio, volta o assunto à baila.

Com o Romantismo, já na segunda metade do século XVIII, na Alemanha e Inglaterra, os gêneros caem por terra e a distinção clássica é substituída por uma noção de gêneros "impuros", mistos ou

1.1 A Evolução dos Gêneros Literários

A história das teorias e doutrinas acerca dos gêneros literários confunde-se, sobretudo em seus primórdios, com a história da estética, da filosofia e da própria crítica literária, o que explica, em parte, a enorme confusão existente em torno do problema.

Em 405 a.C., *As Rãs*, de Aristófanes, já apresentava o mais antigo traço de pensamento acerca dos gêneros, embora sem o rótulo pelo qual vieram a ser conhecidos. Em Platão, *República*, aparece pela primeira vez uma divisão, que fala sobre tragédia, comédia e epopéia. Aristóteles, mais tarde, na *Poética*, refere-se à epopéia, à tragédia, à comédia, ao ditirambo, à aulética e à citarística como expressões poéticas. Demora no exame da comédia e da tragédia, consideradas segundo o *meio* de imitação, o *objeto* de imitação, e o *modo* de imitação.

Entre os romanos, a questão ressurge, sem a intensidade aristotélica. Durante a Idade Média, o problema dos gêneros entra em declínio, devido a várias circunstâncias históricas; mas, com o Renascimento, e seu afã de reviver o espírito greco-latino, os teóricos antigos, especialmente Aristóteles e Horácio, volta o assunto à baila.

Com o Romantismo, já na segunda metade do século XVIII, na Alemanha e Inglaterra, os gêneros caem por terra e a distinção clássica é substituída por uma noção de gêneros "impuros", mistos ou

comunicantes, nascendo o drama (fusão de tragédia e comédia) e o romance.

Ao longo de todas as alterações históricas e ideológicas por que passou o problema dos gêneros literários, dois aspectos foram ganhando relevo e significação. O primeiro diz respeito ao fato de que, até meados do século XVIII, predominou uma específica concepção do que seria sua classificação, sentido, limites; e da segunda metade do Setecentos até hoje, o panorama mudou completamente, inclusive no modo como é encarado esse capítulo da problemática literária.

A teoria clássica é normativa e preceptiva e crê que um gênero difere de outro em natureza e em hierarquia, além de que devem manter-se separados. A moderna teoria dos gêneros é descritiva, não limita o número de possíveis gêneros e nem dita regras aos autores.

A discussão em torno do problema dos gêneros é milenar e mascara divergências entre várias e opostas direções filosóficas e estéticas, e tal aspecto não escapou ao III Congresso Internacional de História Literária, reunido em Lyon (França) em 1939, que, ao repor a velha questão dos gêneros em debate, evidenciou-lhe a atualidade e pertinência:

O problema dos gêneros é o problema dos universais, o mesmo problema das idéias Platônicas; problemas que todos os filósofos não fazem se não reavivar. E da mesma forma que não é crítico quem não se coloca o problema dos gêneros, não é filósofo quem não se coloca o problema das idéias.¹

1 Apud MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1984. p.55



Se examinarmos por este prisma, a questão dos gêneros literários dá margem a duas alternativas: uma realista, para quem os gêneros, assim como as idéias platônicas, constituem uma realidade única, eterna e preexistente ao escritor; e a outra nominalista, que encara os gêneros apenas como simples denominações da realidade concreta.

O que é indiscutível, para nós, é sua existência real ou nominal, que caberia às Ciências questionar. Podemos encontrar três etapas no processo evolutivo dos gêneros: primeiro antes da tomada de consciência, os gêneros existem *de fato*, como resposta à tendência imanente do homem para a repetição; segundo, por indução, processa-se a tomada de consciência de sua existência; terceiro, por dedução, os gêneros são classificados e passam a preexistir aos escritores.

A evolução histórica dos gêneros preexiste aos escritores desde que sua existência foi verificada e posta em código. A preexistência não obriga a qualquer sujeição, apenas significa que existe por trás do autor uma tradição já codificada, da qual pode ele partir para repeti-la ou modificá-la, sem pensar em criar gêneros novos: "o gênio não perde seu tempo criando gêneros, mas se esforça sobretudo em exprimir sua personalidade no quadro dos gêneros que existem e que lhe são dados de antemão".²

2 Ibidem, p.63

Para o leitor, os gêneros agem como uma espécie de captação da realidade, ou seja, servem para investigar e mostrar o mundo. A intercessão entre o leitor e a realidade vem através do texto criado pelo escritor. O leitor interessado nesta mediação estará em busca da cadeia de significações armadas pelo escritor com seu universo verbal. Se o leitor obtiver êxito, é porque conhece o módulo empregado pelo escritor. Portanto, o gênero nada mais é do que uma soma de artifícios estéticos à disposição do escritor e já inteligíveis para o leitor; é uma espécie de código cifrado entre o literato e o leitor. Desse modo, compreende-se que os grandes escritores, de modo geral, não inventaram os gêneros literários, apenas percorreram caminhos abertos por outros.

A epopéia, objeto de nosso estudo, era, na Antigüidade, um gênero que servia para apresentar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, porque os gêneros literários eram estratificados tanto quanto as classes sociais.

Aristóteles, em sua *Poética*, faz um comentário a respeito do que ocorreu a Hegemon de Thaso (século 5 a.C.), que usou o estilo épico, não para representar os homens como superiores, mas como são na vida diária, inferiores. A esta inversão de valores, Aristóteles atribuiu a origem do termo paródia, ou seja, ocorreu uma interpretação diferente à que estavam habituados. A paródia é o lado novo, diferente, inaugurador, que constrói, de avanço em avanço, a evolução de um

³ apud CARVALHAL, T.F. *Literatura comparada*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992. p.47

discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. É uma intertextualidade das diferenças, o que comprova que a invenção não está vinculada à idéia do "novo", e que as idéias e as formas também são elementos fixos e invariáveis, mas que se cruzam continuamente. Essa noção de intertextualidade, de "diálogo" entre os textos, de resgatar um texto ou outros textos, reescrevendo, recriando, abre um campo novo e sugere modos de atuação diferentes ao comparativista que persegue um tema ou uma imagem ao longo de diferentes textos.

Iuri Tynianov³ alerta que "um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes", isto é, o que é analisado não é o elemento em si, mas a função que exerce em cada contexto. Tal dedução também contradiz a do comparativista que rastreava o mesmo elemento através de diversificados textos. Também com Tynianov fica claro que a obra literária se constrói como uma rede de "relações diferenciais" entre os textos literários ou sistemas não-literários.

Mikhail Bakhtin tem procedimento semelhante a Tynianov, pois vê o texto literário como uma construção polifônica, um jogo dialógico de várias ideologias.

Foi seguindo os caminhos de Tynianov e Bakhtin que Júlia Kristeva chegou à noção de intertextualidade (1969), termo usado para designar o processo de produtividade do texto literário. Essa

³ apud CARVALHAL, T.F. *Literatura comparada*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992. p.47

produtividade existe, porque, como ela diz "todo texto é absorção e transformação de outro texto"⁴.

A produção do texto é vista, portanto, como um processo de leitura de um *corpus* literário anterior, resultando em absorção e réplica de outro texto.

A análise dessa produtividade leva ao exame das relações que os textos tramam entre si, para verificar, como quer Genette⁵, a presença efetiva de um texto em outro, através de imitação, cópia, apropriação parafrástica, paródia, etc.

A obra não deve ser vista como algo acabado a deslocar-se no tempo e no espaço, mas como alguma coisa mutável pelo efeito das leituras que a transformam. Toda obra sofre um deslocamento, isto é, uma migração da tradição original de onde surgiu para incluir-se em outra contemporaneidade que se fundamenta em uma tradição diferente, ganhando outras conotações lingüísticas. É necessário identificar de onde este texto foi resgatado; se foi reescrito, recriado, enfim, que novo sentido lhe foi dado neste deslocamento, ou seja, num meio literário no qual agora se inscreve.

Existem inúmeras posições que o autor pode assumir no momento em que decide dialogar com uma obra já existente que pode conter os mesmos elementos, mas usados de maneira diferente. Um exemplo de imitação de poemas preexistentes é o que ocorre em *Eneida*,

⁴ Apud CARVALHAL, T.F. *Literatura comparada*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992. p.50

⁵ GENETTE, G. *Palimpsestes* (La littérature au seconde degré) Paris: Seuil, 1982.

assim como n'Os *Lusíadas*, chamadas de epopéias reflexas. Camões imitou Virgílio, que imitou Homero. Os clássicos sabiam que a imitação é um procedimento de criação literária, por isso estimulavam-na como prática necessária, e até a cometeram.

O autor também pode prolongar a obra do precursor, objetivando atingir um ponto que o outro não atingiu, inventar ou suprir um fragmento, que lhe permitirá criar um novo conjunto, até mesmo, às vezes, pode surgir uma intertextualidade inconscientemente, sem que o autor perceba.

Baseados na afirmação de Júlia Kristeva quando diz que “todo texto é absorção e transformação de outro texto”, procuramos identificar os vários elementos intertextuais que interligam *Eneida* e *Memorial de Maria Moura*.

Aristóteles, em sua *Poética*, divide os gêneros literários em maiores (epopéia e tragédia) e menores (comédia e sátira menipéia), porque a epopéia e a tragédia clássicas tratam de aristocratas, enquanto na comédia aparecem as pessoas do povo. O herói épico é um ser híbrido dotado de prerrogativas divinas e representa o elo de ligação entre o humano e o divino, simboliza o sonho da humanidade de superar sua natureza contingente e de aproximar-se do absoluto. A trajetória desse herói é longa e acidentada, porque o interesse do poeta vai além da narração das aventuras de um homem. Por epopéia, entende-se a obra épica de alcance nacional e universal. Cada povo teria uma epopéia, por

exemplo, *Os Lusíadas* constituem a "Epopéia da Raça", porque expressam a grandeza histórica de Portugal no século XVI. Simultaneamente, contêm a saga do homem moderno, que vence os elementos da Natureza, descobrindo novos mundos e descortinador de novas dimensões filosóficas e científicas. A sua preocupação é a de descrever toda uma civilização; daí o conceito de épico significar grandiosidade.

1.2 O Herói Épico

No que concerne às personagens Enéias e Maria Moura, há uma inter-relação pelo fato de ambos serem híbridos.

Enéias, herói épico de *Eneida*, assemelha-se a Moisés, herói bíblico. Maria Moura é um herói épico moderno, sem ascendência divina, mas que traz o híbrido em si mesma, sendo ao mesmo tempo o "masculino" e o "feminino", e guardando as devidas proporções, será aquele herói aristotélico meio-homem, meio-deus. Maria Moura constrói o seu próprio processo de ascensão, a partir do seu querer, realizando o destino do herói épico, o sonho de o homem fazer a sua própria história. Maria Moura tinha consciência disso:

Eu queria era coisa grande; era poder na minha mão. Eu sentia (e sinto ainda) que não nasci pra coisa pequena... Quero ter riquezas! A minha casa, o meu gado, as minhas terras largas... Quero que ninguém diga alto o nome de Maria Moura sem guardar respeito... 'Pois eu quero lidar com mill!'. (Queiroz, p.124-125)

Ainda que o herói épico passe por grandes dificuldades e provações, ainda que constitua boa parte de sua grandeza através de uma série de vilanias como: matar, mentir e enganar, a narrativa épica clássica, adotando o ponto de vista do herói, metamorfoseia a negatividade em positividade. Todo grande personagem é uma união de contrários, ou seja, é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o alto que cai e readquire grandeza na queda, ou é o baixo que se eleva e se mostra grandioso apesar dos pesares. Vejamos, Moisés se vale do cajado e dos poderes concedidos por Deus para levar várias pragas e pestes ao Egito, com o intuito de fazer com que o Faraó libertasse os Hebreus. Assim, para atingir seu objetivo, Moisés matou milhares de pessoas inocentes.

Por seu lado, Enéias envolveu-se emocionalmente com Dido, abandonando-a repentinamente, sem nenhuma explicação, levando-a ao suicídio. Nada podia fazer, tinha que prosseguir a viagem para chegar ao Lácio e casar-se com Lavínia.

No romance de Rachel de Queiroz, Maria Moura, para atingir seus propósitos, comete matricídio, indiretamente assassina o padrasto e Jardimino, rouba, mente, e vai passando por cima de tudo e de

* MACHIAVELLI, Niccolò. O príncipe. Trad. Livio Xavier. Rio de Janeiro: Tecnopont, 1993.

todos até atingir sua meta final: ser poderosa e respeitada por todo sertão.

Enéias aspira ao poder, mas ao poder de um homem sagrado, cuja missão está em salvar os Penates da cidade, ou seja, ele é um instrumento dos deuses. Maria Moura quer o poder, mas o poder real do domínio, da posse, e esta forma diversa de poder remeteu-nos a Machiavelli⁶ (1513), que, no primeiro tratado político, *Il Principe*, expõe “Das razões por que os homens e, especialmente os príncipes são louvados ou vituperados”. Machiavelli descreve, de maneira realista, quais deverão ser os dotes de um homem de poder:

... é necessário a um príncipe, para se manter, que aprenda a poder ser mau e que se valha ou deixe de valer-se disso segundo a necessidade. (Machiavelli, p.77)

Deve, portanto, o príncipe fazer-se temer de maneira que, se não se fizer amado, pelo menos evite o ódio, pois é fácil ser ao mesmo tempo temido e não odiado. (Machiavelli, p.85)

Deve ele procurar que em suas ações se reconheça grandeza, coragem, gravidade e fortaleza. (Machiavelli, p.91)

Ainda comentando sobre o herói e o “poder” temos, no plano da religião, o herói épico Moisés, que tinha uma missão a cumprir: conduzir os hebreus à terra prometida. Se observarmos as citações

⁶ MACHIAVELLI, Niccolò. *O príncipe*. Trad. Lívio Xavier. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

abaixo, referentes ao *Êxodus*, *Eneida* e *Memorial de Maria Moura*, verificaremos que há semelhanças entre elas, pois todas falam das mesmas coisas: procurar a terra prometida onde nada faltará, água, área para o plantio, fartura, liberdade para iniciar uma nova civilização.

Então disse o Senhor: De fato tenho visto a aflição do meu povo, que está no Egito, e tenho ouvido o seu clamor por causa dos seus opressores, e conheço os seus sofrimentos. Por isso desci para livrá-lo das mãos dos egípcios e para fazê-lo subir daquela terra para uma terra boa e espaçosa, para uma terra que mana leite e mel... Vem, agora, e eu te enviarei ao Faraó, para que tires do Egito o meu povo, os filhos de Israel. (*Êxodus*, p.42)

Espera-te um longo exílio, e terás de sulcar a vasta planície marítima, e chegarás à terra da Hespéria, onde o lídio Tibre corre, calmo, entre campos férteis e povoados. (Virgílio, p.49)

... agora tinha chegado a vez de se cumprir o meu grande sonho. As terras da Serra dos Padres, tudo fresco, olho d'água correndo entre as pedras... Muita terra, boa de criação, de planta, de tudo. (Queiroz, p.74, 82)

1.3 Fábula

Há, portanto, uma semelhança, um aparente diálogo entre os textos. Moisés não é um herói épico criado ficcionalmente, mas faz parte da história da civilização, sobretudo da religião; Enéias é uma criação pessoal de Virgílio, concebida com o intuito de mostrar a soberania do herói romano; Maria Moura é a recriação do mito do cangaço nordestino; mas todos tinham uma missão em comum: chegar à terra prometida.

Outro ponto fundamental em relação à delegação de poderes, é que, se examinarmos a fundo, perceberemos outra inter-

relação entre os heróis Enéias e Maria Moura: a ambos o poder foi delegado. Vejamos: Enéias, como homem, tinha o dever de conduzir o fogo sagrado e os deuses através dos mares à procura de um local para estabelecer-se (Lácio). Maria Moura era mulher, mas filha única e criada como “um homem”, e preparada pelos seus ancestrais (avô, pai) para encontrar as terras da Serra dos Padres. A diferença entre eles é que Enéias é o chefe do culto, um homem sagrado, portanto um “instrumento” dos deuses, no cumprimento de seus deveres. Maria Moura decide por si mesma sair em busca das terras, não só porque o avô e pai queriam, mas também por sua sede de poder, de conquistar, de possuir, como observamos em sua fala: “Eu queria era coisa grande; era poder na minha mão.” (Queiroz, p.124)

1.3 Fábula

Uma epopéia nasce através das lendas sobre os heróis ou mitos que vão sofrendo transformações pela fantasia do povo. Não foi o que ocorreu com *Eneida*, pois Virgílio aceitou o convite do próprio Otávio para que escrevesse uma vasta epopéia patriótica destinada a legitimar, pela evolução de suas origens ilustres, as altas aspirações de Roma.

A tradição fazia dos romanos descendentes dos troianos e Otávio apontava como o fundador da sua estirpe Enéias, um dos heróis da *Ilíada*. Virgílio vai à lenda de Enéias, já existente nos poemas de Nêvio⁷ e nas guerras de Ênio, e retoma estas lendas primitivas, conciliando os dois gêneros literários de epopéia em uso: a epopéia histórica e a mitológica.

Embora se tratasse de acontecimentos, que caso fossem verdadeiros, deveriam ter ocorrido muitos séculos antes da fundação de Roma; era necessário dar consistência a essa lenda, fundamentá-la na história e na mitologia. Conhecedor da cultura grega, e principalmente, dos poemas de Homero, Virgílio mostra a influência da *Ilíada*, quando o assunto é a guerra; ou da *Odisséia*, quando o assunto é uma viagem marítima. *Eneida* é, portanto, a fusão das duas, contando as aventuras de Enéias, fugitivo de Tróia, à procura de uma nova pátria, Lácio.

Virgílio soube fazer, desses acontecimentos, os motivos de um poema nacional, apontando os antepassados de seu povo nos troianos, que conseguiram escapar da destruição de Tróia.

Enéias, além de seu lado heróico, atrai pela grandeza, bondade e dote superiores, pela virtude romana. É piedoso, o que o diferencia dos heróis de Homero, que não possuem esta qualidade

⁷ Nêvio- 275-202 a.C. - mais patriótico e mais original - escreveu a primeira Epopéia Latina em versos saturninos "Bellum Poenicum". Caráter religioso e patriótico.

espiritual. Enéias, nos cinco primeiros livros, é posto à prova; nos últimos, torna-se sábio e bom.

Em *Eneida*, fica evidente o pensamento estoicista: as personagens pretendem realizar tudo que podem com a finalidade de alcançar a verdadeira glória pelos atos difíceis e penosos, almejando um fim que eles próprios não compreendem totalmente. Virgílio nos apresenta um novo ideal de heroísmo e diz como se manifesta: a principal vitória do homem não é no combate e no perigo físico, mas sim na derrota de sua própria fraqueza.

Vejamos: Virgílio tomou o conteúdo da *Odisséia*, epopéia do mar, quando narra a viagem marítima de Enéias; o conteúdo de *Ilíada*, epopéia da guerra, ao descrever as lutas pela conquista do Lácio e a fundação do reino latino. Transforma tudo em outra história: *Eneida*. Portanto, o que o autor quer transmitir, através de sua obra, traduz-se por “pensamento” ou expressão relacionada a um conteúdo. Se tomarmos este conceito, transformando em uma sigla ERC, significa tomar o conteúdo e transformá-lo em outra história.

Um mesmo conteúdo pode ser recontado várias vezes, de maneiras diversas, surgindo histórias inéditas, como ocorreu em *Eneida*, valendo-se de dois conteúdos (*Odisséia* e *Ilíada*), para criá-la.

Rachel de Queiroz, para criar sua epopéia, recorreu à mesma estratégia; resgatou o mito do “cangaço”, na figura lendária de Lampião, pois o povo o transformou num Robin Hood brasileiro. O

surgimento do cangaço decorre da modificação do cenário econômico, em fins do século XIX, estreitando as possibilidades de emprego para muitos e as possibilidades de ascensão sócio-econômica para outros. O caminho mais fácil para superar esses problemas foi através do cangaço independente, onde Lampião não exprimiu nenhum espírito de revolta, mas teve atitude de acomodação, ao aliar-se a alguns coronéis do Sertão para sobreviver. Lampião passou a ser o cangaceiro símbolo, cavaleiro andante, defensor dos injustiçados, generoso, protetor dos fracos e dos perseguidos pelos volantes.

Durante 40 anos, a partir de 1900, três bandos de cangaceiros assolaram o Nordeste seco, procurando manter-se livres tanto do jugo dos chefes políticos locais apoiados nas grandes parentelas⁸, quanto das autoridades que eram auxiliadas pela polícia.

A liberdade de ação apregoada pelos bandos era encarada como perigosa para a manutenção de sua própria soberania, pelos chefes locais e pelas autoridades, pois pressentiam que um "novo poder", com base na força, os ameaçava. Procuram formar alianças até de compadrio com os cangaceiros, pressupondo um auxílio mútuo. Mas qualquer "deslize" no relacionamento era considerado "traição", passando os aliados de véspera a inimigos mortais.

⁸ parentela – relação de parentesco, de aliança matrimonial, de compadrio, de prestações de serviços, de gratidão, uniam todos os habitantes entre si, compondo grandes grupos de parentelas, circundados por famílias de rendeiros e de moradores (Queiroz, M.I. Pereira de. *História do cangaço*. 4.ed. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 1986. p.25)



Os relatos de crueldade dos cangaceiros, quando eram traídos, são inúmeros e a punição revertia-se para toda família ou até mesmo ao povoado onde vivessem.

O povo reagia à ação dos cangaceiros de dois modos: primeiro, com simpatia, eram os jovens e adolescentes que buscavam os bandos atraídos pela aventura, vida fácil, roupas bonitas, dinheiro, já que não existiam empregos. Segundo, aqueles movidos pela vingança, porque tiveram alguém de sua família maltratado pelo bando; ingressavam então na polícia, perseguindo-os continuamente pelo sertão adentro. Cangaceiros e volantes continuavam, portanto, um prosseguimento das disputas infinitas entre Conservadores e Liberais, que vigoravam durante o Império, ou seja, brigavam pelo "poder".

O surgimento do cangaço, assim como a formação dos volantes para combatê-los, tem a mesma motivação: ambos precisavam de dinheiro devido à falta de trabalho no início do século XX. Mas a partir de 1940, o cangaço independente desapareceu, com a possibilidade de salários e enriquecimento nas regiões sulinas do país, onde se acreditava haver abundância, atraindo, assim, milhares de sertanejos em busca de melhoria de vida.

Muitos acreditam que o cangaço foi formado por indivíduos que se agrupavam para defender as camadas inferiores, sob o domínio dos coronéis, e que lutavam contra a exploração, roubando a fim de ajudar aos necessitados, procurando abalar a estrutura social,

econômica e política. Com esse conceito, operou-se a transformação do cangaço em mito.

Na década de 50 é difundido nas artes a utilização do tema do cangaço na pintura, gravura, literatura, cinema e teatro, transformando-os em heróis humanos e justiceiros. Surgiu, também, o interesse pelo estudo do tema, alargando-se além dos limites da sua existência, com múltiplos significados, não pertencentes à sua origem, nem à sua vigência real. Até Lampião, que sempre fora tratado como um bandido pela literatura de cordel, adquiriu a fama de herói social justiceiro, Robin Hood.

A partir de então, o Nordeste passa a ser representado por um mito, um cangaceiro de chapéu cheio de estrelas, cartucheiras enfeitadas de bordados e penduricalhos, alpercatas rangentes. A aceitação do cangaço em mito ou símbolo afastou-o de sua existência efetiva registrada nas documentações e documentos existentes. O símbolo acrescentou ao real traços positivos (cavaleiro andante, defensor dos pobres e oprimidos), sem que se perdessem os traços negativos (crueldade, perversidade). Todos esses traços contraditórios coexistem, sendo que os negativos se justificam na própria perspectiva do mito, ou seja, o cangaceiro era sangüinário e cruel, porque a sociedade era injusta.

Memorial de Maria Moura mostra, sutilmente, como era constituída a sociedade nordestina, resgatando o mito de Lampião,



transformando-o numa heroína de saias através de Maria Moura, mulher destemida, apaixonada pela aventura, seduzida pelo apelo da estrada, amante da conquista de novas posses, segundo o princípio da força e da violência, sob a regência da cobiça.

Observamos também em *Memorial de Maria Moura*, as personagens vivendo numa região do Ceará, mais ou menos despovoada, em que os vazios são enormes e onde, tardiamente, ou nunca, espera-se a chegada do braço da lei. Quem governa o ambiente é a lei selvagem do mais forte, e a autora atinge o núcleo social, penetrando em aspectos do problema nordestino: o cangaço e o fanatismo religioso. O mito de padre Cícero e Antônio Conselheiro continuam vivos na personagem O Beato Romano, mas sem relevância, no momento, para nosso estudo.

Virgílio não criaria uma heroína, porque a descrição dos costumes das cortes evidencia o ideal aristocrático de vida de sua época, onde a mulher assumia um papel importante na vida social, pois sua virtude estava relacionada com sua beleza física e a sua capacidade de dirigir o lar. Quem se sobressaía nas cortes era a mulher, como: Helena (em Esparta), Penélope (em Ítaca), e outras, que são apresentadas como verdadeiras rainhas e exímias anfitriãs. São elas quem regem o andamento da corte, recebem os forasteiros e, mesmo sendo consideradas indefesas, aconselham seus maridos na tomada de decisões importantes.



Maria Moura foge a esse padrão de mulher: não é bonita, é masculinizada, não tem marido, enfrenta qualquer um que a desafia. Não veio para complementar esse ideário de feminilidade e beleza apregoados, mas mostrar o novo conceito da mulher atual: trabalhadora, independente, toma as próprias decisões, podendo transformar-se em líder.

Quem escreve *Memorial de Maria Moura* é a escritora Rachel de Queiroz, uma mulher, que assim como a heroína Maria Moura, enfrentou vários desafios para conquistar o seu espaço como escritora, jornalista, contista e teve a ousadia de afrontar a sociedade nordestina, machista e patriarcal, retomando o mito de Lampião, mas transformando-o num Lampião de saias, demonstrando que a mulher, na sociedade contemporânea, conquistou o seu espaço, ultrapassando barreiras, tornando-se, portanto, uma heroína.

Rachel usa o mesmo artifício que Virgílio, pois retoma o “conteúdo” do mito do cangaço, mais especificamente Lampião e transforma-o em outra história: *Memorial de Maria Moura*. Novamente o uso da sigla ERC, ou seja, o conteúdo transformado em outra história:

Outro ponto de inter-relação entre as obras reside na divisão das fábulas, pois Eneida está distribuída em doze livros ou cantos, podendo ser “dividida” em duas partes: a primeira, que contém os primeiros seis livros, imita o assunto da *Odisséia*, narrando a viagem

marítima de *Enéias*; a segunda, composta dos últimos seis livros, imita a *Ilíada* e a conquista do Lácio.

A fábula de *Memorial de Maria Moura* pode ser “dividida”, também, em duas partes. A primeira narra a disputa pelas terras do Limoeiro, a luta entre familiares e a queima da casa. A segunda, após o incêndio da casa, inicia-se com a formação do bando de Maria Moura, os assaltos e pilhagens praticadas pelas estradas e fazendas, o encontro de suas terras na Serra dos Padres, a construção da Casa Forte e a consagração da heroína como líder e protetora.

1.4 A Estrutura do Poema Épico

A estrutura do poema épico caracteriza-se por duas partes: o exórdio (*proposição, invocação e dedicatória*, esta facultativa) e a narrativa *in medias res*.

Com exceção da *dedicatória*, vemos que tanto a *Eneida* como *Memorial de Maria Moura*, possuem os elementos que integram aquela estrutura.

Os primeiros versos de *Eneida*, contêm a *proposição*, ou seja, a antecipação do assunto que será tratado:



Eu canto as armas e o herói que, primeiro, proscrito pelos fados, veio da costa de Tróia para a Itália e as praias de Lavínio. Ele muito sofreu em terra e em mar... guerreou... para fundar Lavínio e transportar ao Lácio os seus Penates. (Canto I, p.21)

Narra em primeira pessoa (eu), no tempo presente "canto", que acusa o tempo da enunciação, o ato da locução.

A *invocação* manifesta-se quando o narrador dirige-se à deusa da poesia, em primeira pessoa, pedindo-lhe que lhe lembre os fatos míticos e lendários, que envolvem a fuga do herói:

Musa, lembra-me as causas deste fato: em qual dos seus desígnios divinos a rainha dos deuses sentiu-se lesada... para que ela impelisse um homem... a sofrer tantas desventuras... Pode acaso existir tanta ira nas almas divinas? (Canto I, p.21)

Neste momento, o poeta apresenta-se como um ser humano e pede ajuda divina para poder narrar compreendendo, assim, os desígnios do destino e a grandeza do sofrimento humano.

Em *Eneida* não há *dedicatória* (ou oferecimento).

Como a *Odisséia*, *Eneida* também começa *in medias res* (no meio dos acontecimentos) significa que na epopéia há um processo deliberado de alterar a ordem dos acontecimentos. O narrador inicia o relato retroagindo no tempo, recuperando os fatos anteriores.

Calaram-se todos e, atentos, o encararam. Então, de seu alto assento, assim falou o patriarca Enéias: Mandas, ó rainha renovar uma indizível dor, como os gregos destruíram o poderio de Tróia e seu lastimável reino; desgraças que eu próprio vi e das quais foi grande parte... Se tão grande, porém, é o teu desejo de conhecer as nossas desgraças e ouvir, em poucas palavras, as supremas provações de Tróia, começarei, muito embora o coração se horrorize com a lembrança e procure se esquivar de tanta tristeza. Esgotados pela guerra, repelidos pelo destino, os chefes dos gregos, após tantos anos já passados, constroem, com a divina ajuda de Palas, um cavalo semelhante a uma montanha... Colocam em seu tenebroso flanco homens de escol, escolhidos pela sorte... os gregos se transportam e se escondem na praia deserta. Nós os acreditávamos partidos... abrem-se as portas. (Virgílio, Livro II, p.35)

Enéias, o herói, encontra-se em Cartago, quando, a pedido da rainha Dido, relembra e narra como se deu a destruição de Tróia e suas peregrinações até ali chegarem. É quando inicia a trama.

Memorial de Maria Moura exibe estrutura semelhante, contando com a *proposição* quando tomamos conhecimento dos fatos, ou seja, em rápidas pinceladas as personagens, Maria Moura e o Padre, são delineadas e fazem um resumo do que virá:

Ouvindo o tiro, eu me apeei do cavalo... tinha chegado o lugar... aí peço... para falar com a Dona... ela deve se lembrar da confissão... tem que se lembrar... creio que me lembro dessa cara... não sei do que está falando... o assunto era sério... mataram o homem... não vim ameaçar ninguém... vim pedir proteção... um padre? ... também fiz uma morte... ando fugido. (Queiroz, p.7, 11-12)

Predomina a primeira pessoa na fala das duas personagens “eu me apeei”, “me lembro dessa cara”.

Na *invocação* em *Eneida*, temos o poeta referindo-se à deusa, pedindo-lhe para lembrá-lo dos fatos míticos e lendários que envolvem a vida do herói troiano.

Em *Memorial de Maria Moura*, a *invocação* se dá quando o padre “invoca” um segredo de confissão, proferido por Maria Moura, na juventude:

Queria saber se a senhora se recorda de uma confissão. Faz tempo, se lembra? (Queiroz, p.11)

O reencontro com o padre e a evocação de um segredo de seu passado, fazem com que ela retroaja e narre os fatos *in medias res*.

Quantos anos eu tinha... Dezessete... Mãe amanheceu morta... eu descobri... Me trouxeram um chá, me arrastaram à força para fora do quarto... o padre veio dar o perdão e se fez o enterro... Foi a primeira vez que eu vi aquele padre. Padre José Maria. (Queiroz, p.17-19)

Demonstramos os pontos em comum entre os textos, desde a presença do herói híbrido, meio humano e meio Deus, com uma missão a cumprir. O significado do épico em recorrer às lendas criadas pela fantasia do povo, ao longo do tempo, servindo de fonte de inspiração aos autores como Virgílio, que busca na lenda de Ênio seu herói Enéias, e Rachel, que reaviva o mito de Lampião, na sua heroína Maria Moura.

Outro aspecto que os une é a estrutura do poema épico: *proposição, invocação e dedicatória* e a narrativa *in medias res*, deixando-nos entrever, em *Memorial de Maria Moura*, uma epopéia contemporânea em prosa.

Em *Eneida*, excluindo o *exórdio* “eu canto”, “lembra-me” e mais algumas passagens ao longo do poema, em que o narrador se faz presente pelo uso dos pronomes em primeira pessoa, pelo presente da enunciação ou por algumas formas modais, que implicam julgamentos de valor, é possível também que as personagens façam o uso dos pronomes em primeira pessoa, como por exemplo ocorre com Enéias:

Ó deusa se eu fosse começar... Sou o piedoso
Enéias, que trago comigo... Eis o que procuras, aqui estou.
(Virgílio, L.I., p.28,31)

Quando o narrador fala em terceira pessoa, apresenta-se com uma visão objetiva, dotado de onisciência e onipresença, características do enunciador épico, aquele que transfere para a narrativa seus critérios de valor e sentimentos:

Euríolo, surpreso, é tomado de grande amor à glória... Comovidos, derramaram lágrimas... mais do que todos lulo que sentiu um aperto no coração. (Virgílio, L.IX, p.146,148)

Já em *Memorial de Maria Moura*, a narração é em primeira pessoa, contando com outro subterfúgio, vários outros

narradores, também em primeira pessoa, que esclareceremos no último capítulo.

1.5 Dialogismo entre os Textos

Texto do Memorial:

Julgamos ter sido *Eneida* uma das “fontes” de inspiração do *Memorial de Maria Moura*, e nossa intenção é continuar mostrando o diálogo entre os textos. Assim, cotejaremos trechos que, em nossa opinião, inter-relacionam-se comentando-os conjuntamente.

No texto fonte⁹, *Eneida*, o herói Enéias é avisado através do “sonho” que deverá fugir de Tróia levando os objetos sagrados e Penates:

... em sonhos vi diante de meus olhos Heitor...
Vamos! fuge filho da deusa e escapa destas chamas. O inimigo alcançou as muralhas; Tróia desmorona-se de alto a baixo... Tróia recomenda-te seus objetos sagrados e seus Penates; toma-os como companheiros de teu destino, procura para eles muralhas soberbas que construirás depois de teres vagado sem rumo pelo mar... A casa tornou-se presa em chamas... Fora de mim, pego as armas... O interior do palácio é teatro de lamentações... As amendrontadas matronas vagam pelas salas imensas, abraçam e beijam os humbrais... veio-me à lembrança de meu querido pai... Vamos, pois, querido pai, coloca-te sobre a minha cerviz, levar-te-ei em meus ombros e esta carga não me será pesada... Voz, servos... Fora da cidade, há um outeiro e um antigo templo... ao seu lado, um velho cipreste... é lá que nos reuniremos... Assim dizendo, estendo sobre meus largos ombros as dobras da veste e a pele fulva de um leão e curvo-me sob este fardo; o pequeno lulo agarra-se à minha mão direita... Espera-te um longo exílio, e terás de sulcar ... E encontro,

⁹ O termo *texto fonte* será usado sempre que nos referirmos a uma citação de *Eneida*.

surpreso, um grande número de novos companheiros... gente reunida para o exílio... Deixo lacrimoso as praias da minha pátria. (Virgílio, Livro II, p.40-50)

Já *Memorial de Maria Moura* tem uma premonição de que deve abandonar o Limoeiro:

Texto do Memorial:

Eu sentia que tinha chegado a uma encruzilhada na minha vida e era hora de escolher o caminho novo... Vou procurar as terras da Serra dos Padres - e lá pode ser para mim outro começo de vida. Mas garantida pelos meus cabras... À Chiquinha, que era a mais cuidadosa, entreguei... a santinha que Mãe tinha no quarto... Eu enfiei uma calça que tinha sido de Pai... o papo-de-ema que Pai, quando viajava usava... Vesti em cima o casaco de Pai... Espalhei pelos cantos da casa uns canudos de pólvora... Derramei pelo chão e pelas paredes todo pote de azeite... Mande... espalhar os tições de fogo... me benzi... Abri os braços, abracei e beijei as paredes de minha casa, me despedindo para sempre... Saí pela mão de João Rufo... Só fomos olhar para trás quando chegamos ao nosso ponto de encontro, ao pé do Juazeiro caído... Vendo a minha casa transformada em um fogaréu, desabei em pranto... Nós vamos para muito longe. (Queiroz, p.40, 63-66)

Enéias é jovem, inexperiente, enfim, não possui meios próprios para superar os obstáculos que surgem. Não escolheu ser herói, foi escolhido, por isso é indispensável que seja ajudado por uma força superior, a mesma que o destinou a essa árdua tarefa. Para que isso ocorra, a divindade entra em comunicação direta com a sua psique, adentra-lhe a vida do seu subconsciente e comunica-lhe quais atitudes deverá tomar por sonhos, visões, ou por meio de intermediários, através de oráculos.

Na epopéia, os sonhos eram tidos como antecipações do que iria acontecer, ou seja, o pré-conhecimento para que o herói não seja pego de surpresa e possa, desse modo, suportar com serenidade o que o destino lhe reservou.

Maria Moura também é jovem, mas pelos atos cometidos mostrou-nos que é capaz de superar qualquer obstáculo, afinal não foi escolhida para ser líder, fez-se um. Ela tem o pressentimento, ou melhor, um oráculo dentro de si, o coração: "o meu coração me pedia para sair dali".

Tróia foi destruída e incendiada para que Enéias cumprisse o seu destino, levando os deuses e Penates, e conduzindo o seu povo à terra prometida, Lácio, para fundar uma nova nação. O Limoeiro fora queimado pela própria heroína, Maria Moura, cortando seus vínculos com o lugar, obrigando-a a realizar os sonhos do avô e do pai, e agora dela: procurar as terras da Serra dos Padres.

Enéias abandona o palácio em chamas com o pai às costas, segurando o filho lulo pela mão: quem carrega os objetos sagrados e os Penates é o velho pai, pois Enéias tinha as mãos impuras pela guerra, só poderia tocá-los após lavá-las em água corrente.

Maria Moura "simbolicamente" leva o pai às costas, pois, além de vestir a calça do pai e carregar todos os objetos que pertenceram a ele, "veste o paletó", dá a santinha à Chiquinha "que era mais cuidadosa", e sai da casa em chamas segurando a mão de João Rufo.

Enéias descreve o desespero das pessoas abraçando e beijando os umbrais num ato de despedida. Maria Moura repete a cena, também abraçando e beijando as paredes de sua casa antes de partir.

Enéias marca um ponto de encontro com os seus servos: "... num velho cipreste" e deixa Tróia "lacrimoso". Maria Moura encontra os seus cabras "... ao pé do juazeiro caído" e ao ver a destruição de sua casa desaba em pranto.

Enéias foi escolhido pelos deuses para cumprir esta missão; ela, escolhida e preparada pelos ancestrais (o avô e o pai).

O culto, aos ancestrais mortos e ao fogo, era praticado pelas gerações mais antigas, de cuja raça se originaram os gregos e os romanos que tiravam seus deuses do próprio homem. A religião tinha uma estrutura doméstica e cada família tinha que prestar cultos e homenagens a seus mortos através do descendente masculino, o filho, que, assim como o pai, era o gerador, por isso era tido como "divino". Maria Moura foi criada como "homem" para ser a responsável por seus ancestrais (avô, pai) e é a seus ensinamentos que recorrerá sempre que estiver em dificuldades. Eles serão seus deuses e guias. Partindo deste princípio de formação das gerações antigas, vimos que ambos foram escolhidos pelos ancestrais, deuses domésticos, para cumprirem sua missão.

Observemos, nos trechos a seguir, fatos coincidentes ocorridos na viagem dos dois heróis.



Texto Fonte:

Os fatigados companheiros de Enéias procuram alcançar o litoral mais próximo... De ambos os lados a vastos rochedos... em cima ergue-se uma escura floresta... Para lá se dirige Enéias, com sete dos navios salvos... retiram o trigo... se apressam a secar nas chamas e moer na pedra o cereal que se salvará. Enéias... vê ... veados... pega o arco e as velozes setas... abate sete dos grandes.... faz a distribuição entre os companheiros... divide o vinho... e consola seus corações aflitos: Companheiros... Através de muitas desgraças... dirigimo-nos ao Lácio, onde os fados reservam tranqüila morada... Assim fala, e entre as cruéis preocupações que o consomem simula no rosto a esperança e esconde no coração ingente dor. (Virgílio, Livro I, p.23-25)

Texto do Memorial:

Dormimos dentro do mato, naquela primeira noite, fugindo da beira dos caminhos. Amarramos os cavalos... Os homens fizeram um limpo maior no mato... Podiam acender um foguinho... Botaram na caneca um pouco de água... Derreteram ... uma banda de rapadura... A caneca passou de mão em mão e cada um bebeu um gole de garapa quente... Passarinho já estava cantando... os rapazes conseguiram matar uns quatro, na pedrada... E nas brasas e no borralho assamos os bichinhos... e reuniu os homens para dar as minhas ordens... tenho um plano na cabeça... É uma idéia que trago comigo desde os tempos do finado meu Avô... terras da Serra dos Padres... Muita terra, boa criação, de planta, de tudo... Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês... Não sei que é que tinha na voz, na minha cara, mas eles concordaram sem parar para pensar. (Queiroz, p.81-84)

É interessante observar como alguns elementos se repetem nos dois textos:

Eneida:**Memorial:**

- | | |
|---|--|
| 1. floresta | mata |
| 2. chamas..... | foguinho |
| 3. matam 7 veados..... | matam 4 passarinhos |
| 4. viajam de navio | viajam a cavalo |
| 5. Estão viajando em busca das terras | estão viajando em busca das terras |
| 6. dividem o vinho | dividem água com rapadura |
| 7. Enéias fala sobre o Lácio | M.M. fala sobre as terras da Serra dos Padres. |

A cena é praticamente a mesma, diferenciando-se época, costumes e espaço físico. O único ponto discordante entre os dois textos é que Enéias, quando fala aos companheiros tentando incutir-lhes ânimo, tenta dissimular a tristeza que sente pela destruição de Tróia, pois não foi uma escolha sua, mas dos deuses a quem deve obedecer. Já Maria Moura, ao contrário do herói troiano, foi quem escolheu deliberadamente a destruição da casa e a procura das suas terras, e demonstra tanta firmeza e determinação no que diz que os rapazes concordaram em obedecê-la e segui-la de imediato: "não sei que é que tinha na voz, na minha cara, mas eles concordaram sem parar para pensar". Só em fitá-la,

só em ouvir sua voz, sentiam que ela era a líder determinada, firme e segura, que os levaria a uma nova vida.

Nos textos a seguir, os dois surgem protegidos pela névoa, como seres fantásticos:

Texto Fonte:

... obscurece o ar em torno deles e os envolve de um véu de névoa... Enéias admira a grandeza das construções onde antes só havia choças... Caminha cercado pela nuvem... Havia um bosque sagrado no meio da cidade... ali a sidônia Dido erguia um templo a Juno... chega a belíssima rainha Dido acompanhada por grande séquito de jovens... Dido... falou... Quereis ficar comigo neste reino? A cidade que fundei e construo é vossa... Enéias se dirige à rainha... conduziu Enéias ao palácio real... Enéias... ordena ... que sejam trazidos presentes ... conta-nos, meu hóspede, desde o princípio as ciladas dos gregos, e as desgraças dos teus e tuas peripetias... Calaram-se todos... assim falou o patriarca Enéias. (Livro III, p.28-34)

Texto do Memorial:

Numa manhã bem cedo, ainda com névoa no ar, a gente descobriu o que queria... uma espécie de quintalzinho com restos de palha de milho e moitas secas de feijão... dois ranchos de barro, meio tombados, coberto de palha, e um deles era fechado com porta de vara. Em pé, junto dos ranchos, dois negros velhos - um homem e uma mulher. Perto do chiqueiro... uns molecotes já crescidos... Dava para ver quanto a velha estava assustada com a nossa aparição... O velho ... Foi buscar no rancho dois tamboretes de pau, onde nos sentamos... em vez de tomar a morada dos negros velhos, eu podia muito bem fazer deles uma espécie de moradores, ou caseiros, da gente... E inventei a minha história para contar ao velho, de um jeito que ele pudesse entender... Mande tirar do saco uma cuia de feijão, outra de farinha. Chamei os meninos... fui quebrando as quinas de uma rapadura. (Queiroz, p.114-117)

Da mesma maneira que Enéias, Maria Moura chega à casa dos velhos envolta por “névoa”, deixando-os assustados com a “aparição”, ou seja, aquela gente humilde a identifica a um ser dotado de poderes divinos. Enéias admira “a grandeza das construções”; ela, “dois ranchos”. Ele vê a “belíssima rainha Dido acompanhada de um séquito de jovens”; ela, um casal de pretos acompanhados de uns “molecotes já crescidos”. A rainha Dido convida: “Quereis ficar comigo neste reino?” e Maria Moura diz: “podia muito bem fazer deles... caseiros”. Enéias “ordena ... que sejam trazidos presentes”, e Maria Moura “Mandei tirar ... uma cuia de feijão, outra de farinha. Chamei os meninos... fui quebrando as quinas de uma rapadura”. Pela descrição feita no início do texto de Rachel de Queiroz: “quintalzinho com restos de palha de milho e moitas secas de feijão”, fica bem claro que eles não têm o que comer; portanto, o alimento oferecido é um verdadeiro presente.

Enéias narra em *flashback*, desde os acontecimentos que precederam à destruição de Tróia até sua chegada a Cartago. Este canto (IV) é chamado também de “romance dramático”, é uma parada na ação épica, um descanso do herói na sua dificultosa viagem. Maria Moura também usa o mesmo artifício, narrando em *flashback* ao casal, o seu passado, só que de modo mais sucinto para que eles possam compreendê-la. Assim como o herói troiano, em Cartago, Maria Moura ficará um bom tempo no rancho, como que descansando e se preparando para seguir viagem. Há, portanto, coincidência de atitudes e situações,

ainda que de maneira diversa, pois enquanto na *Eneida* predominam a ostentação e a riqueza, em *Memorial de Maria Moura* ressaltam a simplicidade e a humildade.

Mais uma aproximação entre eles, a referência ao que cada herói deverá reconhecer para identificar a sua busca:

Texto Fonte:

Andrômica oferecia um sacrifício solene... Ao ver-me aproximar... desmaiou e somente depois de prolongado silêncio me disse: -'És tu realmente que vejo... Indicar-te-ei os sinais; guarda-os bem em tua mente. Quando, inquieto, encontrares às margens de um rio distante sob azinheiras, uma enorme porca branca, estendida no chão com trinta leitõezinhos brancos, em torno das tetas da mãe, neste lugar será a cidade, e ali descansarás de teus trabalhos'. (Virgílio, Livro III, 57)

Texto do Memorial:

... 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. Essa é que era a referência importante...Então já está nas próprias quebradas da serra. E o local especial onde fica a fuma é onde o mato está sempre verde, de verão a inverno; lá fica a nascente, o olho d'água. Nesse canto devem estar os restos da tapera de que falava o Avô...Como se vê, eu tinha todo aquele roteiro na cabeça. Aprendi como quem aprende reza, ensinada pelo Avô. (Queiroz, p.225-226)

Os dois textos trazem uma marca de identificação para que os heróis reconheçam a terra prometida. Enéias recebe a ajuda

divina, pois através do “oráculo” ouve a profecia de Andrômaca; e nossa heroína traz em si o conhecimento do caminho: “eu tinha todo aquele roteiro na cabeça . Aprendi como quem aprende reza, ensinada pelo Avô”. Enéias deve estar atento “...quando encontrares às margens de um rio distante... uma enorme porca branca... com trinta leitõezinhos em torno das tetas da Mãe, neste lugar será a cidade”. E Maria Moura relembra “... depois que se atravessa o rio... dois serrotes juntos... que se chamam o Pai e o Filho... Nesse canto devem estar os restos da tapera de que falava o Avô.” Ambos falam em “rio”: foi à margem dos grandes rios que surgiram, por volta de 3000 a .C. as grandes civilizações do mundo antigo. Também, simbolicamente, o rio é aquela água que não é estática como a do mar, mas flui calmamente simbolizando a vida, ou seja, a nova vida que ambos buscavam.

Enéias encontrará uma “porca, que nas culturas antigas simboliza a fecundidade, a “mãe universal”, ou seja, ele, Enéias, é o pai de uma grande nação: Itália. Maria Moura encontrará “dois serrotes juntos... o Pai e o Filho”, ou seja, reencontra o próprio pai e o avô formando assim uma “Trindade”, isto é, a unidade dos sonhos realizados, os três sempre comungaram as mesmas idealizações, agora concretizadas.

Na acepção da escola psicológica de Jung, a Trindade é um símbolo masculino e o que temos é exatamente isso, pois não é a mulher Maria Moura quem encontra as terras, mas o macho, o líder que

teve coragem suficiente para queimar a própria casa e fugir perseguindo um sonho guiado pela intuição.

Observaremos, mais algumas aproximações, agora referentes ao triângulo amoroso:

Texto Fonte:

O rei... vai procurar o oráculo de Fauno... De súbito, uma voz lhe chega das profundezas do bosque: 'meu Filho, não lighes tua filha por matrimônio aos latinos... Virá um genro estrangeiro... a furiosa esposa de Júpiter... ser-me-á permitido, porém, dificultar e retardar a execução desses grandes designios... anuncia o casamento da filha com Turno... Alecto... assume as feições de uma velha... torna-se Calibe, a velha sacerdotisa... e apresenta-se... dizendo-lhe ... Turno, resignar-te-ás que tantos esforços tenham sido feitos em vão e que teu cetro passe a colônios dardânios? O rei recusa-te um consórcio e um dote... procura para seu reinado um herdeiro estrangeiro... (Virgílio, Livro VII, p.113-121)

Eu não teria vindo a estes lugares, se os fados não tivessem marcado aqui a minha morada; não faço a guerra a uma nação... Não me era lícito casar minha filha com qualquer dos antigos precedentes, e isto me anunciavam todos os deuses e os homens... peguei em armas contra a vontade divina... Turno, quantas desgraças se seguiram ... o amor perturba a Turno, que prende os olhos na virgem; aumenta o seu ardor para o combate e diz... decidiremos a guerra com o nosso sangue. (Virgílio, Livro XI, p.180 e Livro XII, p.195-6)

O próprio Latino espanta-se de ver os dois gigantes varões, vindos das partes opostas do orbe, enfrentarem-se de armas na mão... Enéias brande o dardo fatal, procurando o momento oportuno, e o atira de longe, com toda a força do corpo... Ferido, o gigantesco Turno tomba por terra, vergando os joelhos... Enéias... crava, impetuoso, a espada no peito. O frio da morte gela o corpo de Turno e, com um gemido, a vida indignada foge para a morada das sombras. (Virgílio, Livro XII, p.207,212)

Os oráculos predizem a vinda do herói estrangeiro, o fundador da Itália, que deverá casar-se com Lavínia. Amata, esposa do rei Latino, não aceita a profecia e, a seu pedido, Alecto insinua o ciúme e o ódio no coração de Turno iniciando, uma guerra entre latinos e troianos. Forma-se um triângulo: Enéias, Turno e Lavínia. Enéias é o estrangeiro, que veio para cumprir os desígnios dos deuses: "Eu não teria vindo... se os fados não tivessem marcado aqui a minha morada". Turno não aceita ser preterido por um desconhecido, além de amar Lavínia: "o amor perturba Turno, que prende os olhos na virgem". Lavínia obedecerá aos propósitos dos deuses e à vontade de seu pai: "não me era lícito casar minha filha com qualquer dos antigos pretendentes... anunciavam todos os deuses e os homens... peguei em arma contra a vontade divina". Para que a profecia se cumpra, para que surja a terra prometida, a grande nação, Turno deve ser eliminado. Ele trai os desígnios dos deuses contrariando a vontade divina, portanto, deverá ser morto: "Enéias crava, impetuoso, a espada no peito".

Texto do Memorial:

Nunca tinha andado perto de mim nenhum rapaz como aquele - na força do homem, bonito de cara -, alto, forte, calmo, bom de riso... Vi que Duarte gostava de terra tanto quanto eu... Dona Moura, ... Vim foi lhe rogar uma esmola... que vocemecê tome conta do Cirino... chegou uma carta de Marialva para Duarte... com a ausência de Duarte, Cirino foi se portando de maneira diferente... Rubina me disse que você está doente... Cirino se sentou na cama, nu da cintura para cima; saltou por cima de mim, prendeu minhas pernas entre os joelhos... Eu poderia ter gritado... Amoleci o corpo, parei de resistir, deixei que

ele fizesse comigo o que queria... ouviu-se bem de longe um alvoroço de cachorro latindo... Depois o estampido de um tiro... Debaixo do pequeno alpendre... o corpo do Zé Pretinho... levaram o Peba Preto... mataram o Luca... E marcado bem no chão, como se fosse um molde de barro o rastro do cavalo do seu Cirino... o cavalo tem a beira do casco facheada, na mão esquerda... E eu adorar um desgraçado desses, abrir para ele o meu quarto, a minha cama, o meu corpo. Foi humilhação demais... Tudo que eu já fiz na vida vejo agora arriscado pela traição de Cirino... Aquilo tem astúcia... ele tem que pagar com a vida... ou é ele, ou sou eu... olhei fito na cara de Valentim, quero que você mate o Cirino, compadre... pra ele não se apossar da herança de seu filho... E aí ouvi a voz de Valentim como se gritasse em meu lugar: Cirino! ... está morto. Acertou bem no coração... Deixei a faca enterrada nele. (Queiroz, p.299, 337, 344, 356, 359, 400-401, 419, 421, 451-452, 459)

A chegada de Duarte à Casa Forte vem amenizar a vida de Maria Moura que, até então, vivia só, trazendo-lhe calma, segurança. Comungavam o mesmo amor pela terra "Vi que Duarte gostava de terra tanto quanto eu". A presença de Cirino, trazido pelo pai, porque tinha problemas com a justiça, quebra esta harmonia, despertando a paixão em Maria Moura. Assim como em *Eneida*, aqui se repete o triângulo amoroso.

Quando Maria Moura se encontra em posição de desvantagem, recorre à sua forma de resolver o conflito: "ou é ele, ou sou eu", já praticada anteriormente, para excluir Liberato e Cirino. Sabemos que ela elimina pessoas indiretamente, pois sempre induz alguém a executar o serviço por ela. Decidiu-se por matar Cirino, mas deparou com outro obstáculo: quem iria persuadir a matá-lo? Qual estratégia usaria desta vez?

Maria Moura era uma raposa velha, sempre pensando nos mínimos detalhes e esperando o momento certo para atacar. Não foi

por misericórdia que trouxe a prima Marialva, com o marido e o filho, para viverem com ela na Casa Forte, mas por que sabia que era estéril:

Nos primeiros tempos, também, eu morria de medo de pegar filho. Mas com os meses se passando e nada acontecendo, tomei confiança. Afinal, no tempo do Liberato, também não peguei filho nenhum; a falta era de ser comigo mesma. (Queiroz, p.343)

Como poderia reinar sem um herdeiro? Maria Moura sentia-se uma verdadeira soberana em suas terras:

Você é a rainha desta terra aqui, tem a Casa Forte e tem senhoria, tem riqueza. (Queiroz, p.421)

Assim, trouxe Marialva para ir educando o menino Alexandre a seu modo. Teria o seu "rei". O nome do menino é muito sugestivo, é o nome de um rei da Macedônia, uma figura-símbolo de soberano audaz e conquistador. Era esse tipo de rei que Maria Moura procurava, por identificar-se com o seu próprio perfil. Nomeou seu sobrinho herdeiro universal:

Passei os olhos pelo escrito do testamento. Estava tudo direito, segundo me pareceu. A letra do escrivão era cheia de floreados. Eu deixava todas as minhas posses, "e móveis e semoventes, para o menino Alexandre, filho de minha prima Marialva e do seu legítimo esposo, Valentim de Barros Oliveira. (Queiroz, p.480)



Escritura pronta e assinada, hora de procurar Valentim e colocar sua estratégia em prática. Diz-lhe que tinha um assunto muito importante para falar e conta que Cirino havia abusado dela, da sua boa fé, das mortes do Zé Pretinho e do Mestre Luca, praticadas por ele e também do seqüestro do Peba Preto para incriminá-la. Ela narra de modo que Valentim fique escandalizado e com raiva de Cirino. Em poucas palavras, Valentim fica ciente de que seu filho, Alexandre, é o herdeiro universal de Maria Moura, mas se Cirino souber da doação, tanto a criança quanto Maria Moura, poderão ser mortos. Então é necessário que Valentim “elimine” Cirino. Mais uma vez ela encontrou quem executará a tarefa, e também, de que maneira:

O que me deu essa idéia... quando você matou o cachorro doido; de um golpe só... Reparou que quase não sangrou? ...e se a gente soltar o Cirino... quando ele já houver atravessado o portão, você, que está escondido na sombra da cerca, manda-lhe aquela facada – entre as costelas, pegando os bofes – ou, se der sorte, pegando até o coração... Vi como a faca é comprida: vai fundo. (Queiroz, p.452)

Mais uma vez ela atinge seus objetivos, quando conta a morte de Cirino:

Quando ia chegando ao portão... E aí ouvi a voz de Valentim como se gritasse em meu lugar: “Cirino!” ... Fechei os olhos, esperei um pouco deixando passar a tonteira... Valentim apareceu, com a cara branca como um papel, tremendo os cantos da boca... está morto. Acertou bem no coração. (Queiroz, p.459-60)



Em ambos os textos o triângulo foi desfeito. Em *Eneida*, triunfou a vontade dos deuses. Enéias eliminou Turno, casando-se com Lavínia, perpetuando sua espécie e fundando uma nação. Em *Memorial de Maria Moura*, Cirino foi morto, mas Maria Moura não se casa com Duarte; não há final feliz como em *Eneida*. Reafirmamos as diferenças entre os dois, lembrando que Enéias foi o escolhido, executou todas as tarefas que lhe impuseram e terminou como os deuses previram. Ele nunca teve ambição, só obediência. Maria Moura era movida pela ambição e sua sede pelo poder era inesgotável, nunca estava satisfeita, não nasceu para ser mandada, mas para dar ordem, comandar. Ela veio para ser o conquistador e não o conquistado. Assim como Enéias que terá filho com Lavínia, ela também almeja ter descendentes, mas não virão dela, não pode se prender, fixar raízes. Virão através do sobrinho Alexandre. A sobrevivência da Casa Forte, de suas terras, riquezas e conquistas estava protegida. Ela poderia acomodar-se como Enéias fez, mas não, ela queria mais, ou seja, era uma heróina "nômade"; precisa de outras aventuras e seu paradeiro é incerto:

... capaz de se meter numa aventura louca,
quem sabe sem retorno, quem sabe sem fim. (Queiroz, p.473)



Ela continuaria suas aventuras afogando-se, com seus cabras, nas ardentes catingas¹⁰ nordestinas, cenário de suas façanhas e de sua grandeza.

A propósito da intertextualidade, tentamos demonstrar, com esse confronto entre os textos, que ela funciona como espelho, onde a imagem original pode se refletir ampliada, reduzida ou invertida, portanto, uma escrita polifônica e plural.

Percebe-se entre *Eneida* e *Memorial de Maria Moura* um diálogo em que coexiste um misto de paródia e paráfrase, ou seja, cria-se uma ambivalência de negação e afirmação, de recusa e aceitação pela nova realidade textual. A paráfrase é um mecanismo intertextual que permite a aproximação do novo texto *Memorial de Maria Moura* com o original *Eneida*, reconhecendo-se o que procuramos demonstrar, enquanto a paródia mostra as diferenças entre um e outro.

Apesar de termos exibido, na análise entre os textos que fizemos, mais pontos que se assemelham, percebemos que existe, também, uma divergência pela presença do poder e da força tão próximas, e ao mesmo tempo, tão ambíguas em Enéias e Maria Moura: ambos são heróis, isto os coloca no mesmo patamar, mas distanciam-se no modo de agir. Enéias é conduzido pelos deuses, ou seja, eles pensam e decidem por ele, herói fraco. Maria Moura fez-se um líder, toma as próprias decisões, herói forte. Ficando, portanto, uma dicotomia:

¹⁰ variação de caatinga



herói/fraco (homem), herói/forte (mulher). Enéias inicia sua trajetória contra sua vontade, impelido e auxiliado pelos deuses, chegando muitas vezes a esquecer-se de sua missão. Exemplo disso é quando chega a Cartago e envolve-se com a rainha Dido. É necessário que Mercúrio o procure para lembrá-lo que tem um compromisso com a nação:

“És tu, agora, que lanças os alicerces da soberba Cartago e constróis uma cidade para uma bela mulher, esquecido, ah! - Do teu próprio reino e do teu próprio interesse! ... Que pretendes? ... Se não te move a glória de tantas grandezas, nem te esforças para conquistar o próprio renome”.
(Livro IV, p-69)

Essa citação explicita a apatia do herói “esquecido do próprio reino” que não se importava com conquistas, grandezas ou renome, e que nunca foi livre para tomar suas próprias decisões.

Em *Memorial de Maria Moura* ocorria o oposto, pois era uma heroína dinâmica, livre, em busca de fama, dinheiro, poder e grandeza, como ela mesma diz:

Eu queria ter força. Eu queria ter fama... Eu queria que muita gente soubesse quem era Maria Moura... [121]
... Eu queria era coisa grande... era poder na minha mão... Quero ter riqueza... viver em estrada aberta. (Queiroz, p.124-125)

Com o decorrer da fábula, Enéias vai se firmando a ponto de enfrentar sozinho o inimigo e rival Turno, matando-o impiedosamente.

Maria Moura faz sozinha a sua história, trazendo em si o germe da conquista, da força e da determinação. Cada um cumpre, a seu modo, o seu "destino", mas se relacionando como heróis épicos.

Virgílio, ao escrever *Eneida*, volta mais longe que Rômulo, que Alba, que Lavínio. Vai à lenda de Enéias, já existente nos poemas de Nêvio, e nas guerras de Ênio, retoma-a e a imortaliza numa obra síntese de tudo o que apareceu antes dele. É, portanto, mais que a obra de um homem, é a soma, uma enciclopédia e a essência de toda a antigüidade. De todos os pontos do poema percebe-se a visão de Roma Imperial. Os processos empregados por Virgílio deixam de ser simples artifícios. Servem para exprimir com mais força o sentimento, que anima o poema, para lhe dar o interesse nacional: o artista se faz auxiliar do patriota.

Rachel de Queiroz, por sua vez, apoiou-se em noticiário de jornal, e em tradições orais, em escritos relativos ao mais famoso dos nossos cangaceiros, o lendário Lampião, para homenagear esta figura tão amada e ao mesmo tempo odiada no sertão nordestino, fazendo uma demonstração sutil de como era o Nordeste nos idos de 1900.

Nascida no Ceará e conhecendo de perto o ambiente físico e social que gerou e alimentou o banditismo nordestino, senhora de um instrumento literário já afinado em outras obras, traz em *Memorial de Maria Moura* uma heroína épica, vigorosa de personalidade inconfundível: Maria Moura.



Assim como Virgílio, Rachel de Queiroz também refez lendas e histórias anteriores a respeito do mito do cangaço. O que ambos fazem, já é, em si, intertextualidade.

Em Rachel de Queiroz, além deste procedimento, há também a intertextualidade com *Eneida*: a autora recorre a uma estrutura épica anterior, de modo que os elementos recorrentes não são coincidências, mas a atualização de formas preexistentes.

2 A dicotomia em *Memorial de Maria Moura*

Já falamos, no início do trabalho, sobre os heróis épicos serem híbridos, ou seja, homens e deuses, e que essas personagens vivem um conflito de dupla personalidade. Vejamos Virgílio, em *Eneida*, coloca Eneias como herói com a finalidade de salvar seu povo e os Penates. Mas Eneias não tem as características do herói, ou seja, não é poderoso, ambicioso e decidido. Então temos um herói masculino/feminino, masculino por ser homem, e feminino por sua fraqueza, por deixar-se conduzir pelos deuses. Age conforme as circunstâncias.

2 A dicotomia em *Memorial de Maria Moura*

Livro IV, quando Mercúrio diz a Eneias:

Se não o entusiasmo a glória de tantos feitos, e
se nenhum esforço faz em prol de seu renome... Que pretende?
Que esperança deposita em gente iníqua? (Livro IV, p. 68)

A fala de Mercúrio diz tudo: deram-lhe um nome e ele "nem se esforça" para criar um renome? Mostra claramente seu desinteresse, sua fraqueza, o que o desclassificaria como herói épico, pois o modelo de herói épico utilizado por Homero exigia qualificação específica, ou seja, ele deveria ser sábio, inteligente, astuto e prudente, enfim saber "agir" e "fazer" como o herói grego Ulisses.

Já Eneias representa as antigas virtudes nacionais: coragem, piedade e respeito, o que o classificaria mais como um virtuoso ou padre romano.

Já falamos, no início do trabalho, sobre os heróis épicos serem híbridos, ou seja, homens e deuses, e que essas personagens vivem um conflito de dupla personalidade. Vejamos: Virgílio, em *Eneida*, coloca Enéias como herói com a finalidade de salvar seu povo e os Penates. Mas Enéias não tem as características do herói, ou seja, não é poderoso, ambicioso e decidido. Então temos um herói masculino/feminino: masculino por ser homem, e feminino por sua fraqueza, por deixar-se conduzir pelos deuses. Age conforme as circunstâncias, nunca por iniciativa própria. Tomemos como exemplo o Livro IV, quando Mercúrio diz a Enéias:

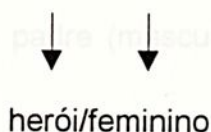
Se não o entusiasmo a glória de tantos feitos, e
se nenhum esforço faz em prol de seu renome... Que pretende?
Que esperança deposita em gente inimiga? (Livro IV, p.68)

A fala de Mercúrio diz tudo: deram-lhe um nome e ele “nem se esforça”, para criar um renome? Mostra claramente seu desinteresse, sua fraqueza, o que o desclassificaria como herói épico, pois o modelo de herói épico utilizado por Homero exigia qualificação específica, ou seja, ele deveria ser sábio, inteligente, astuto e prudente, enfim saber “agir” e “fazer” como o herói grego Ulisses.

Já Enéias representa as antigas virtudes nacionais: coragem, piedade e respeito, o que o classificaria mais como um virtuoso ou padre romano.

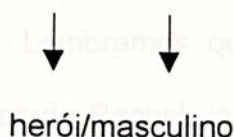
Eneida não é uma viagem de guerra como a *Odisséia*, mas de peregrinação, cruzada, em que Enéias não renuncia à sua missão, por que não quer privar seu filho Iulo de uma glória futura. Por sua descaracterização como herói em relação ao modelo de herói épico, julgamo-lo:

Enéias: homem/fraco – conduzido pelos deuses



De outro lado, a personagem Maria Moura caracteriza-se, justamente, pelas qualidades que faltam a Enéias, de modo que poderíamos inverter o esquema:

Maria Moura: mulher/forte



Numa análise mais detalhada a respeito do duplo ou dicotômico, diríamos que Maria Moura assume dupla personalidade, apresentando um comportamento diferente de dia e à noite. Assim, teríamos:

de dia – homem, o cabra macho, o líder, o herói

à noite – mulher – obedece aos seus instintos (desejo e sexo)

Ainda outra personagem, o Beato Romano, apresenta esta duplicidade, também agindo diferentemente conforme seja dia ou noite:

de dia – padre (masculino) obedece às leis de Deus e dos homens

à noite – feminino – obedece aos seus instintos (desejo e sexo)

Por esses motivos, julgamos interessante analisar o texto com uma aproximação de cunho psicológico, enfocando a problemática da dupla personalidade. Lembramos que Mário de Andrade, quando analisou as primeiras obras de Rachel, já assinalara alguns aspectos de ordem psicológica, governando as suas personagens.

A primeira forma de ler *Memorial de Maria Moura* seria pensar que o texto sugere a questão da dupla personalidade, isto é, dos casos em que, na mesma pessoa, se organizam “dois sistemas” de sentimentos, um dos quais estrutura as tendências condenáveis, enquanto outro reúne os aspectos totalmente aceitos.

Para que possamos compreender essa dicotomia, é preciso verificar como a psicologia contemporânea descreve o comportamento e a experiência interior da pessoa como resultantes de uma interação organismo-ambiente. Essa interação supera as anteriores que tendiam a pensar no comportamento como atividade espontânea do organismo, portanto, como uma ação inexplicável.

A psicologia contemporânea passou a supor a presença de aspectos racionais, afetivos e volitivos em qualquer comportamento, como também uma continuidade entre os diferentes graus de solução de problema e capacidade criadora, tentando descrever a vida inconsciente, não apenas através de palavras, mas de forças ou elementos dinâmicos, identificáveis na ação.

Carl Jung não pensa num conflito único entre organismo e ambiente, mas tende a pensar em forças vitais e obscuras que surgem no interior do indivíduo. Ele admite um impulso vital, denominado *libido*, que pode, de um lado, tomar direções fundamentais e determinar a *introversão* e a *extroversão*; de outro, a vida social não é, necessariamente, sempre antagônica ao indivíduo, e pode ser mais ou menos favorável ao desenvolvimento do indivíduo ou de algumas de suas tendências.

Para compreender o significado dessas palavras-chave (*extroversão* - *introversão*), basta estabelecer uma distinção entre duas outras palavras: *objetivo* e *subjetivo*. Objetivo diz respeito ao mundo fora

do indivíduo e que o cerca, o ambiente, meio circundante. Subjetivo designa o mundo interior e privado da psique, o que não é observado por quem está de fora. Embora complementares, essas duas atitudes se excluem mutuamente; elas não podem coexistir simultaneamente na consciência, embora possam alternar, e realmente o façam, uma com a outra.

O que Jung realizou em seus *Tipos psicológicos* (1921) teve uma dupla importância: ele identificou e descreveu um certo número de processos psicológicos básicos e mostrou de que maneira esses processos se ligam em várias combinações, para determinar o caráter de um indivíduo.

Na análise da literatura de ficção, a teoria da personalidade ocupa um lugar privilegiado, pois é evidente que o ficcionista e o psicólogo estão diante do mesmo problema: apresentar uma descrição convincente ou adequada de uma pessoa.

A literatura é vista como social se apresentar, preponderantemente, o aspecto superficial ou aparente de nossa vida coletiva; mas se o escritor exceder essa camada de aparências, vê-se a necessidade da perspectiva psicológica. A explicação psicológica da arte é apenas um caso, entre muitos outros, em que se procura uma forma de compreensão a partir de características do indivíduo que está sujeito às condições da vida social. Mesmo que se dêem explicações sociológicas

como origem das diferenças individuais, ainda remanesce o problema de explicar a passagem dos processos sociais para os psicológicos.

Adentrando a teoria de Jung para a explanação da dupla personalidade, vemos que ele apresenta os seguintes conceitos opostos: mundo exterior x mundo interior; consciência x inconsciência (individual e coletivo); *persona* x *animus* e *anima*; ego x sombra; admite, ainda, o eu, como conceito unitário e em permanente desenvolvimento.

O indivíduo está limitado por duas regiões antagônicas que determinam a orientação da mente consciente: a introversão, que orienta para o mundo interior, subjetivo; a extroversão, que orienta para o mundo externo, objetivo. Ou o indivíduo se ajusta aos dois ou se volta para um ou outro, com maior ou menor intensidade, e nesse processo de ajustamento, agem as diferentes partes da personalidade, que estão em contato contínuo e constante. A *persona* é a parte mais superficial e desenvolve-se como resposta às exigências ambientais. *Persona*, palavra latina, é usada para designar a máscara usada nos espetáculos teatrais, e Jung restabelece este conteúdo do termo indicando a possibilidade de a mesma pessoa ostentar várias máscaras publicamente, com a intenção de provocar uma impressão favorável, para que seja aceita socialmente. De outro lado, existe uma "outra máscara", interior, que pode despertar a qualquer momento, por algum estímulo.

No extremo oposto à *persona*, está o *animus*, no caso da mulher, que é a alma masculina que toda mulher tem no íntimo; a *anima*,

no caso do homem, é a alma feminina que existe em todo homem. As duas são inconscientes e ao homem cabe conquistar a aceitação dessas partes geralmente reprimidas.

Abaixo da *persona* está o *ego*, que corresponde a uma parte consciente da personalidade, isto é, corresponde ao que, na linguagem diária, descrevemos como *nós* ou *eu*. O *ego* é, até certo ponto, aquilo que o indivíduo aceita em si mesmo, e, por isso, constrói-se com o sacrifício das qualidades ou tendências opostas que são atiradas para o inconsciente individual e passam a constituir a *sombra*, que é a imagem oposta ao *ego*. Se o introvertido recusa as tendências de extroversão, estas podem surgir contra a vigilância do *ego*, e provocar mudanças de personalidade, através das quais o indivíduo revela exatamente o que até então se recusara a aceitar. O *eu*, já seria uma conquista, ou seja, resulta da capacidade de harmonizar os impulsos que vêm do mundo interior e os que são transmitidos pelo mundo externo.

Talvez fosse relevante apresentarmos, a partir deste momento, uma análise do texto de Rachel de Queiroz, entrando pela teoria da personalidade de Jung, pois ela apresenta uma relação direta com a literatura, sobretudo com a criação de personagens.

Para que entendamos “o como” e “o porquê” do aparecimento da dupla personalidade no romance *Memorial de Maria Moura*, é necessário atentar aos depoimentos da própria personagem ao relatar suas experiências desde a infância até a vida adulta.



2.1 A Duplicidade em Maria Moura

Deparamo-nos com uma menina sendo incentivada pelo pai a ter atitudes masculinas. Pelas declarações da personagem, percebe-se nela o hábito de montar como um homem, contando com a convivência paterna:

De menina eu já andava a cavalo e sempre escanchada. Pai, dizia que eu parecia um cabra macho. (Queiroz, p.87)

A mãe não permitia tal postura, não a deixava brincar com meninos, exigia dela uma postura de moça, uma postura feminina, orientação que ela nunca obedeceu:

Eu nunca andei com eles, os meninos do sítio. Mãe não deixava. E de andar com as meninas eu não fazia conta, eram muito bestalhonas e medrosas. (Queiroz, p.88)

O fato é que nunca na minha vida, eu tinha feito o que mãe queria de mim. (Queiroz, p.121)

Desde pequena considera o feminino como sinônimo de fraco, quando se refere às meninas como "medrosas".

Durante todo o romance não há uma alusão, sequer, de elogio à mãe; pelo contrário, quando se refere a ela, demonstra ressentimento, desprezo, pena ou mesmo sarcasmo:

(Queiroz, p.33)

Ela sempre foi falada, desde os tempos de Pai.

talvez eu só tivesse pena dela... quando ela vinha me exigir comportamento de mocinha de família, às vezes eu respondia que ela não tinha moral para me impor regra de vida. (Queiroz, p.121)

Mãe parecia uma índia velha, puxando fumaça. (Queiroz, p.44)

Maria Moura não se espelha na mãe. Implícita e explicitamente recusa-se a isto, pois a mãe não foi e não é um modelo de virtudes que possa ser copiado ou imitado e "sempre foi falada". Como ela pode ser mulher como a mãe queria, sem ser falada? Os outros sempre iriam fazer comparações, afinal: "tal mãe, tal filha". O pai é alguém que precisa dela e com quem se identifica:

Afinal, coitado, de todos os filhos que ele esperava, só vinguei eu - e mulher. (Queiroz, p.83)

Está implícita, na maneira como coloca, que a decepção do pai não foi por ter vingado só um filho, mas por este ser mulher.

Os assuntos relacionados com os problemas familiares contam sempre com a presença dela:

... lembrando as conversas do Avô... tantas vezes, tantas. Começou a contar quando eu era pequena... Depois, eu já mocinha, ouvia os mesmos casos repetidos já agora por Pai. (Queiroz, p.87)

... aprendi como quem reza, ensinada pelo Avô.
(Queiroz, p.226)

Sua experiência de vida, os ensinamentos que recebe, advêm de duas figuras masculinas: o avô e o pai, pois participava, desde menina, dos assuntos, que naquela época eram só pertinentes aos homens: posse de terras e latifúndio. Ela está entre dois pólos: ou demonstra seu lado feminino correndo o risco de ser "falada" como a mãe, ou tende para o lado masculino, já que estão acostumados a vê-la montar a cavalo, como um homem, desde criança.

Esta tentativa de identificação com o pai, com o avô, na verdade faz dela, Maria Moura, a personagem que se faz, que se coloca e que se identifica com o homem, o "cabra-macho". Aí o complexo aflora e aprofunda-se mais quando, com razão ou não, denigre e marginaliza a mãe. Ou seja, denigre e marginaliza a mulher.

A *persona* é um complicado sistema de relação entre a consciência individual e a sociedade. É uma espécie de máscara destinada, por um lado, a produzir efeito sobre os outros, e portanto, a ocultar a verdadeira natureza do ser. O meio em que vive Maria Moura exige este comportamento dela, ou seja, a construção de uma máscara adequada de cabra macho. Ela a coloca sabendo que, por uma parte, corresponde a seus propósitos e, por outra, às exigências e opiniões dos que a cercam. Através da *persona*, a pessoa quer parecer isto ou aquilo,



ou então se esconde atrás deste disfarce, ou até constrói uma máscara definida, a modo de muralha protetora. Maria Moura, sentindo-se intimidada pelo padrasto, Liberato, maquina como eliminá-lo sem sujar suas mãos e apela para sua sensualidade feminina, na tentativa de envolver o caboclo, criando, assim, uma *persona* que atende a seus desígnios:

Provoquei Jardimino a tomar algumas liberdades comigo ... me levantei para não parecer fácil demais ... deixei que me abraçasse, me desse uns cheiros no pescoço ... Me virei para ele me beijar na boca... lhe segurei o pulso e disse: - Agora não... Assim, só depois do casamento. (Queiroz, p.25)

Deparamo-nos com uma personagem "dupla" envolvendo o rapaz com arremedos de moça pura e donzela, e outra, fazendo os preparativos para a execução do padrasto:

Tem que ser uma morte bem pensada... Longe de casa, de noite... Aqui em casa tem um bacamarte velho... Quando você acabar... espere ... me devolva a arma. (Queiroz, p.28)

O surgimento de nova ameaça faz com que a personagem recorra a um estratégia diferente, demonstrando, uma vez mais, a face feminina de mocinha temerosa e desprotegida, opondo-se àquela masculina, que preparou a emboscada friamente:

Chamei João para o canto, me fazendo de muito assustada: - Eu ando com medo, João Rufo. Esta noite andou aqui um homem querendo arrambar a janela do meu quarto... Estou mesmo morrendo de medo. Depois de tudo que eu já passei... João Rufo saiu, chegou Jardimino... e combinei... Volte tarde da noite, e empurre a janela do meu quarto. (Queiroz, p.31)

Duas pessoas foram mortas e a protagonista não demonstra nenhum sentimento de culpa, além de comentar friamente o saldo positivo de suas ações:

O caboclo esperou escondido numa moita... Me contou depois que só precisou dar um tiro... O desgraçado... desabou no chão. (Queiroz, p.29)

De novo tudo se passou sem um erro. João Rufo... divisou o vulto do homem... O tiro pegou o caboclo pelas costas... Assim morreu Jardimino quase do mesmo jeito de que tinha morrido o outro, Liberato. (Queiroz, p.32)

Essa "não culpa", esse não sujar as suas mãos de sangue, mas levar outros a praticarem o ato por ela, demonstra a sobrepujança do lado masculino sobre o feminino quando afirma:

... resolvi me defender... Era ou ele, ou eu. (Queiroz, p.24)

Após as mortes citadas acima, os primos Tonho e Irineu, donos de dois terços das terras que ela ocupava, exigem a parte deles.

Seu lado masculino, totalmente fortalecido, reage e, expulsando-os à bala e queimando a própria casa, rompe totalmente com o passado. Não mais precisava fingir-se de frágil ou inocente, porque havia tomado uma decisão. Novamente avultam a figura do pai e a figura do avô: a personagem traveste-se com a roupa e os pertences do pai. Finalmente, agora, era o cabra macho que o avô e o pai tanto queriam. Foge levando consigo João Rufo e uma cabroeira armada. É o início de sua mitificação, sua transformação em "mulher-macho"; e lança-se numa aventura de conquistas, segundo o princípio da força e da violência para realizar os sonhos do avô e do pai, agora, também dela: encontrar e apossar-se das terras da Serra dos Padres:

Agora tinha chegado a vez de cumprir o meu grande sonho. As terras... tudo fresco, olho d'água correndo... Pai falava tanto, era o mesmo que eu já tivesse visto... o Avô nunca deu por esquecida a terra. (Queiroz, p.79-80)

A disputa pelas terras e as mortes cometidas contra os que ousaram apoderar-se de seus bens mostram claramente a tradição patriarcal latifundiária da qual Maria Moura era descendente. Pertence a uma região pouco povoada, com vazios enormes, onde quem governa é o mais poderoso, numa revitalização da lei selvagem do mais forte.

Esse alguém "mais forte" é o líder, aquele que guiará os cabras para esta terra prometida com "tudo fresco, o olho d'água correndo". Mas este líder tem que ser um homem, um ser dominante e

poderoso que saiba o momento exato de atacar, que conheça as estratégias para vencer o inimigo. Maria Moura preenchia todos os quesitos e tinha consciência disso; por isso, além de vestir-se como um homem, pediu a faca a João Rufo e cortou seus cabelos determinando:

Têm que esquecer de que eu sou uma mulher -
Para isso mesmo estou usando calças de homem... Se eu disser atire, vocês atirem; se eu disser morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro... Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês. (Queiroz, p.84)

O corte de seus cabelos é simbólico, representa a negação da sua identidade feminina, predominando, a partir de agora, apenas o masculino, buscando a semelhança física com o pai. Essa heroína, que se tipifica isoladamente no quadro patriarcal, lança-se em aventuras ousadas e ambiciosas e constrói tudo o que almeja. Já poderosa, deixa-se enlaçar por uma paixão pelo filho de um fazendeiro muito rico, bem mais jovem que ela: Cirino. Percebe-se certa semelhança física entre Cirino e seu pai, o que sugere que a paixão não era por Cirino, mas sobretudo pelo pai, quando ela diz:

Nos meus sonhos de menina, eu esperava que o meu noivo chegasse, todo vestido de branco, de bigode louro como o de Pai, montado no seu alazão. (Queiroz, p.227)

... claro, bigode louro arruivado, mais fino que o de Pai. Era uma beleza de moço. (Queiroz, p.336)



O modelo de homem para Maria Moura sempre fora o pai. A visão de Cirino, ou seja, a visão do seu arquétipo, despertou nela uma paixão avassaladora.

Como já foi dito anteriormente, no extremo oposto à *persona* está o *animus* e a *anima*. A primeira projeção da *anima* é feita sempre na mãe, assim como a primeira projeção do *animus* é feita no pai, justamente o que ocorre com Maria Moura. O papel da *persona* na personalidade pode ser prejudicial ou benéfico. Quando o indivíduo se deixa enleiar demais ou se preocupa excessivamente com o papel que está desempenhando, seu *ego* começa a se identificar unicamente com tal papel, colocando outros aspectos de sua personalidade de lado. Foi o que ocorreu com a personagem Maria Moura, que oscilava entre o masculino e o feminino e optou somente pelo masculino, transformando-se no líder, naquele que detém o poder.

Mas a paixão por Cirino fez sua sombra aflorar, isto é, o seu lado feminino reprimido até este momento, que volta com força total, deixando-a exposta aos olhos das outras personagens, pensando em ser "sua mulher", a fêmea, a dominada. Ela saíria da posição em que se encontrava, dominante (masculina), para a de dominada (feminina). O arquétipo da sombra confere à personalidade dela uma qualidade de plenitude, ou seja, sua realização como "mulher". Observemos o que diz:



... acho que não nasci para essa vida... Sozinha, sem um homem... toda mulher quer ter um homem seu... Mão de homem, braço de homem, boca de homem, corpo de homem. (Queiroz, p.201)

... chegava a pensar às vezes em entregar o que era meu a ele - a casa, a fazenda, os homens, o comando de tudo, ficar sendo só a mulher dele. (Queiroz, p.394)

E ladrão capaz de roubar da mulher que dormia com ele; da mulher que o adorava... Mas da mulher que era capaz de dar a vida por ele. (Queiroz, p.436)

É marcante o antagonismo que se instaura neste período do seu enleio com Cirino. De dia o masculino, e à noite o feminino, numa alternância sucessiva:

Me abraçou, foi me beijando, me agarrando. Eu ainda tentei me soltar: - Deixa disso, tem gente vendo... estamos no escuro... Não podem ver nada... Cirino foi me empurrando direto para o meu quarto. (Queiroz, p.386)

Só de noite eu me soltava e me entregava. E ele se atrevia tanto comigo, que ainda sinto o rosto quente, só de lembrar... No outro dia, à luz do sol, tudo mudava. (Queiroz, p.393)

Cirino rapta um homem que estava sob a proteção de Maria Moura e executa outros dois. Esta traição fez com que ela se sentisse "ameaçada". Oscila entre o desejo de matá-lo (seu lado masculino) e fraqueja (seu lado feminino): "e se eu me matasse com ele?" Até que, num momento de lucidez, decide-se por eliminá-lo, reavendo seu equilíbrio:



2.2 A Duplicidade no Beato Romano

Estes anos todos você lutou, sua louca, pra fazer o que Pai nem o Avô fizeram, recuperar a Serra dos Padres, situar sua fazenda, levantar a Casa Forte. E você fez muito mais do que eles jamais sonharam. (Queiroz, p.421)

Essa experiência fez com que se decidisse por qual caminho seguiria. Na verdade, é esta a tarefa mais árdua que enfrentou na sua vida, e que exigirá dela uma disciplina constante, “não mais se apaixonar”, apenas ser a Maria Moura, a responsável por todos, a Dona da Casa Forte, conhecida e temida por todo o sertão. É o encontro de sua totalidade, do seu eu, aquele que tem a capacidade de regular ou governar, e de influenciar a personalidade, tornando-a capaz de amadurecer e de aumentar a sua perceptibilidade e o rumo da própria vida.

O final do romance *Memorial de Maria Moura* não se dá como uma cena terminal, mas com o espírito da aventura, tão latente nela que a seduz, novamente num desafio para a conquista de novas posses, segundo suas próprias regras de força e da violência, sob a regência da cobiça. Cobiça essa que se põe no espírito, em substituição ao amor, aquele amor que não encontrou guarida na sua prática do mundo.

2.2 A Duplicidade no Beato Romano

Outra personagem que pode ser analisada sob o mesmo prisma é o Padre, que relata seu passado quando era um vigário num arruado que só tinha a Igreja como o lugar mais importante. Não era um Padre santo, mas que lutava com a tentação assaltando-o por todos os lados, porque a vida das pessoas simples é muito aberta, especialmente a das mulheres. Dentre elas, havia uma, nova e bonita, que deu para confessar-se com muita frequência, assustando-o. O marido andava longe há meses. Ela só vinha ali para tentá-lo:

Padre, eu amo e desejo um homem... se
esconde atrás dessas grades. (Queiroz, p.107)

A vila inteira vivia de olho na assiduidade de Bela ao confessionário, mas ele não ia à casa dela e ela não tinha como vir a dele. O encontro só ocorria na Igreja, perante a comunidade.

O indivíduo funde-se aos cargos e títulos, ficando reduzido a uma impermeável casca de revestimento. Era Padre diante da comunidade, vestia-se como Padre, agia portanto como tal. Só que a simples presença dela, deixava-o com medo de que as pessoas descobrissem que era um homem e sentia desejos, porque seria desacreditado como sacerdote:

Minha vida tinha se tornado um tormento... tinha impressão de que os olhares sobre mim estavam mais esquivos e mais curiosos. Qualquer palavrinha, talvez inocente, me deixava suspeito e irritado. (Queiroz, p.153)

Bela e a sogra moravam juntas e esta a mantinha sob forte vigilância. Com sua morte, Bela sentiu-se livre. Uma noite, o Padre fora repousar e um leve ruído o fez abrir os olhos e viu de pé, junto à sua rede, uma mulher enrolada num xale preto. Ele estava deitado semidespido e ela se jogou em seus braços.

No dia seguinte ela voltou, por uma semana inteira ela veio e o guiava, conduzia-o ao deslumbramento de um amor desconhecido por ele. Pela manhã, mal dormido, acabava de despertar com um banho frio, vestia a "batina", gaguejava as orações e chamava o Padre que havia dentro de si, ajoelhava na Igreja e rezava pedindo perdão. Novamente se incorporava como o Padre e ia à Igreja com a máscara do sacerdote, o cumpridor de suas obrigações. Como se vê, quanto mais a *persona* aderir à pele do ator, tanto mais dolorosa será a operação psicológica para despi-la.

Inventou uma fórmula que possibilitava sua sobrevivência: dividiu-se a si mesmo em duas pessoas - o homem da noite e o homem do dia. Cada um era uma personagem diversa.

O diurno não poderia responsabilizar-se pelas loucuras do noturno. O Padre José Maria retornava ao seu posto, desobrigado das

insânias do louco amante de Bela. Ele era o Padre: o outro era o Outro, o incubo, que só voltava a nascer depois que era noite.

Outra referência importante é a roupa: veste a "batina", comporta-se como "Padre"; despe-se, comporta-se como homem comum. É a "roupa" que molda a personalidade, que caracteriza a *persona*, isto é, com a vestimenta disfarça-se naquilo que as pessoas devem ver.

Esse artifício de disfarçar-se salvou-o e pode, assim, reassumir a identidade de Padre, levando uma existência normal, mas não com o descuido de antes. Agora o Padre vigiava desconfiado o Outro, não se permitindo nenhum descuido, um passo sequer em falso:

... consolava-me imaginando que exausto das peripécias noturnas o Outro repousava recolhido. Dormia. Me deixava em paz. (Queiroz, p.157)

Pensando nesta personagem lembramos que o nome dado à organização da mente consciente é ego e compõe-se de percepções conscientes, de recordações, pensamentos e sentimentos. Desempenha a função básica de vigia da consciência. É o eu mais próximo da realidade, deixando para o *Id* o mais profundo do ser. As experiências muito fortes podem forçar a entrada pelas barreiras do ego, e as mais fracas são facilmente repelidas.

As experiências fortes, que sempre afloram, eram seu contato físico com Bela, e vinham à tona quando o "Padre" assumia a sua função e isto lhe trazia arrependimento:

... me engolfava no sentimento de culpa. Tinha horror de mim. (Queiroz, p.157)

Ou se abria o inferno com todos os seus pecados, diria o Padre: mas este só falaria quando já estivesse em casa, exausto, consumido e como devia - arrependido. (Queiroz, p.163)

A *persona* é um complicado sistema de relação entre a consciência individual e a sociedade: é uma espécie de máscara destinada, por um lado, a produzir um determinado efeito sobre os outros e, por outro lado, a ocultar a verdadeira natureza do indivíduo.

A sociedade espera de todo indivíduo o melhor desempenho possível da tarefa a ele conferida. Um padre não só deve executar objetivamente as funções do seu cargo, como também desempenhá-las, sem vacilar, a qualquer hora e em todas as circunstâncias. Esta exigência da sociedade é uma garantia: cada um deve ocupar o lugar que lhe corresponde. Se o indivíduo for "diferente", suscita desconfiança. A responsabilidade do padre é, no fundo, bem maior aos olhos da comunidade; afinal, ele é o intermediário entre Deus e o homem, e nossa sociedade é orientada desse modo. Porém, quando se trata da individualidade, ninguém pode adaptar-se por completo a essas expectativas: daí a necessidade negativa de se construir uma

personalidade artificial. A separação da consciência em duas figuras (Padre-homem), que diferem uma da outra, de um modo quase ridículo, é um fato bastante conhecido e constitui uma operação psicológica decisiva, que não deixa de ter conseqüências sobre o inconsciente.

A construção de uma *persona* coletivamente adequada (o padre) significa uma considerável concessão ao mundo exterior, um verdadeiro auto-sacrifício que força o *eu* a identificar-se com a *persona*. Isto o leva a acreditar que é o que imagina ser, até o momento em que não consegue mais diferenciar-se, não consegue concentrar-se em suas orações. Ele vivia um jogo duplo, alternando-se entre o padre (de dia), e o outro (à noite), mas chegou a um ponto que não conseguia separá-los, porque o outro havia tomado o lugar do padre:

Fui me refugiar na Igreja, na hora que Bela devia ir embora. Contudo, por mais que me esforçasse, **o Padre não conseguia tomar o lugar do Outro**¹¹ que pela primeira vez, invadia o seu asilo junto ao altar. (Queiroz, p.163)

A *persona*, imagem ideal do homem, tal qual ele quer ser, é compensada interiormente pela fraqueza feminina, e assim, o indivíduo, que exteriormente faz papel de homem forte, por dentro torna-se anima, e é esta imagem que se opõe à *persona*. Na disposição do exterior do homem predomina a lógica e a objetividade; na mulher, o sentimento. Ele

¹¹ Grifo nosso.



vive uma dicotomia, era o “homem” de dia, e era a “mulher” à noite, submisso aos dogmas dos homens e de Deus. O diurno não poderia responsabilizar-se pelas loucuras do Outro, que só voltava a nascer depois que era noite cerrada na vila.

A volta do marido de Bela quebrou o ritmo de vida à que o padre estava habituado, fazendo-o sair sem a batina, sem se preocupar com o quê a comunidade iria falar, numa corrida desesperada à fazenda Atalaia, onde Bela estava. Como está preocupado demais com o papel que está desempenhando, o ego começa a identificar-se com o tal papel, deixando de lado outro aspecto da personalidade. Ele vacila entre ser “amante” ou “Padre”, a ponto de a *sombra*, o seu lado feminino, o lado ardente que procurava reprimir de “dia”, emergir, revelando-o tal como é, fraco e apaixonado. Ele confessa que não consegue mais mascarar-se, nem perante Deus, representado pelo “altar”:

... o Padre não conseguia tomar o lugar do
Outro pela primeira vez, invadia o seu asilo junto ao altar.
(Queiroz, p.163)

Ao chegar à fazenda, vê Bela estirada na cama. Do seu corpo branco não se via quase nada. O sangue o manchava todo. Ajoelhado ao lado estava o marido. Os dois se olharam e um pavor mesclado com ódio tomou conta do Padre. Um desespero por não saber como enfrentá-lo. Lutaram, mas o Padre estava tão acuado e enfurecido

que passou a mão num escabelo de madeira, e partiu a cabeça do rival, matando-o instantaneamente.

Agora não era mais, tão somente, o Padre adúltero, mas o Padre assassino. Tudo o que ele reprimiu por anos, porque no consenso coletivo um homem nunca deve permitir que o sentimento influa na conduta, emerge agora, sua *anima* fazendo com que perca progressivamente o comando das suas emoções.

Não podia voltar à vila, nada possuía, não tinha para onde ir e não havia possibilidade em continuar padre. A tonsura e sua cultura diferenciavam-no das outras pessoas. Agora, com o crime, seria caçado por todo sertão como "o Padre criminoso". Escondeu-se até se recuperar e dar tempo para que crescessem a barba e o cabelo. Fugiu levando um saco de estopa com algumas ceroulas, uma camisa e um missal. Era tudo que lhe restara. Em cada lugar em que se escondeu teve uma profissão, uma identidade, ou seja, assume várias *personas* para não ser identificado. Foi pedreiro, caixeiro de bodega, professor e escritor de feira. O padre estava destruído e derrotado, por isso procurou uma personalidade mais limitada, rebaixando-se a um trabalho inferior, num posto muito abaixo de suas possibilidades. Tentava, deste modo, restaurar sua *persona* por via regressiva. Do ponto de vista consciente do padre, tal situação não representaria uma fuga, e sim a impossibilidade de enfrentar o problema e por isso passa a ser uma pessoa solitária:



... inventei um caso de doença... para explicar as minhas esquisitices de não sair, não fazer visitas, não jogar baralho. (Queiroz, p.203)

O pior, naquela vida vazia, era não ter com quem falar. (Queiroz, p.309)

Tornou-se solitário com medo de ser reconhecido e transformou-se em um homem descarnado, amarelo, feição curtida pelo sol, pela fadiga e pela tristeza. Cabelo crescido até quase os ombros. Passou a vestir-se com um camisolão azul dos beatos, um cordão de São Francisco na cintura, apragatas de couro, e, na mão, um cordão. Um contraste com o padre moço, animado, glabro, coroa raspada.

Completa-se a transformação e o padre terá uma nova identidade: Beato Romano, figura mística, que viverá, em segurança, na Casa Forte de Maria Moura, entre assaltantes e foragidos da lei, dedicando-se ao ensino do catecismo aos cabras, realizando casamentos e batizados, sem preocupar-se com a perseguição dos volantes. Encontra-se, portanto, em paz consigo mesmo. Segundo Jung, a meta final é chegar a um estado de auto-realização e do conhecimento do próprio eu. Observemos a fala do Beato Romano:

Ai, o homem descobre os seus caminhos de maneira misteriosa. Terá sido a minha vinda para cá uma graça direta de Deus? A verdade é que, para mim, que antes não encontrei paz nem perdão, vivo hoje numa ilha de paz, depois que assumi a identidade do Beato. (Queiroz, p.123)



O aspecto central da psicologia junguiana é o conceito de personalidade total ou psique, e essa totalidade está presente no indivíduo, desde o início, só que leva tempo para amadurecer. O princípio organizador da personalidade é um arquétipo a que Jung denominou de eu, é o principal arquétipo do inconsciente coletivo, arquétipo da ordem, da organização e da unificação, pois atrai a si e harmoniza os demais arquétipos e suas atuações nos complexos e na consciência, une a personalidade, conferindo-lhe um senso de unidade e firmeza.

Quando uma pessoa declara sentir-se em paz consigo mesma "... vivo hoje numa ilha de paz, depois que assumi a identidade do Beato", e com o mundo, podemos estar certos de que o arquétipo do eu está exercendo, com eficácia, o seu trabalho. Pelas declarações dele "vivo hoje..." deu-se a consolidação do seu próprio eu, ficando para trás, para sempre, o fantasma do passado, o medo e as tentações.

O *self* será o centro da personalidade total, como o *ego* é o centro do campo consciente. É a individuação, é o completar-se. O conceito-chave de desenvolvimento para Jung é a individuação. Portanto, é na teoria da personalidade que verificamos o problema da interação organismo-ambiente. Quando se pensa em personalidade, pensa-se, necessariamente, em uma unidade, que se manifesta em todos os aspectos do comportamento e da experiência de um indivíduo.

Unindo os fios, acreditamos ser a dicotomia ou a duplicidade, o ponto de "união" entre as personagens de Enéias, Maria

Moura e o Beato. Apesar de cada um ter encontrado *eus* tão opostos à sua *persona* original. O Beato continuará servindo a Deus indiretamente, porque catequizará os cabras e levará o consolo na hora da morte; Maria Moura continuará como chefe do bando que aterroriza o sertão e Enéias casar-se-á com Lavínia, dando início a uma nova nação, cumprindo assim sua missão.

Porém, apesar das semelhanças com a obra de Virgílio, Rachel de Queiroz, dentro de um realismo cru e despojado de concessões à moral religiosa e econômica dominante, criou uma história de aventura sem sinalizar os campos do bem ou do mal, onde caberá ao leitor descobrir a fronteira entre eles. Essa dicotomia bem x mal remete-nos ao ambíguo, ou seja, ao comportamento duplo de Maria Moura, que vacila entre o masculino e o feminino, demonstrando uma fixação pelo avô e pelo pai, a ponto de levar-nos à teoria de Freud (Complexo de Édipo), mas que para Jung é Complexo de Electra.



2.3 Complexo de Electra

Quem é, afinal, Maria Moura? Qual o seu perfil?

Baseados em suas declarações e atitudes, ao longo da narrativa, podemos defini-la como um ser obstinado, desde a infância, a conquistar o seu espaço. A mãe nada significa para ela, pois é tratada com desprezo:

... ela sempre foi falada... Coitada de Mãe... não sabia dar prazer a um homem... Mãe parecia uma índia velha. (Queiroz, p.33-34, 44)

Ou com pena: "Talvez eu só tivesse pena dela". Diz, também, que jamais obedecera à mãe:

Talvez essa meninazinha só existisse nos olhos dos estranhos. O fato é que nunca, na minha vida, eu tinha feito o que Mãe queria de mim. (Queiroz, p.121)

A palavra "nunca" vem reforçar a não obediência, a não aceitação de ser o que a mãe queria: uma menina sendo preparada para, no futuro, casar-se com alguém da escolha da mãe. Mas Maria Moura, desde pequena, já tinha feito sua escolha, queria o avô com quem tinha intimidades:

... eu era pequena e deitava com ele, em noite de lua, na rede do alpendre. (Queiroz, p.87)

Após a morte do avô, a fixação de Maria Moura voltou-se para o pai, e com a sua perda, o padrasto, que logo em seguida ocupou o seu lugar.

Vemos formada uma estrutura triangular desde o princípio, quando tínhamos: Maria Moura, a mãe e o avô; passou para Maria Moura, a mãe e o pai e, finalmente, para: Maria Moura, a mãe e o padrasto. Esta estrutura triangular é nomeada pela antropologia psicanalítica como Complexo de Édipo e apresenta-se do mesmo modo que na história de Édipo-Rei: o desejo que o rival, personagem do mesmo sexo, morra, e o desejo sexual pela personagem do sexo oposto.

O apogeu do Complexo de Édipo, segundo Freud, é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica, ou seja, neste período a menina, fantasisticamente, sente-se provida de falo; o seu declínio marca a entrada no período de latência e é revivido na puberdade, sendo superado com maior ou menor êxito, num tipo especial de escolha de objeto.

"O Complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano".¹²

¹² LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.77



Ao que Freud denominou de Complexo de Édipo, para ambos os sexos, Jung acrescenta o Complexo de Electra para se referir ao caso feminino.

Remetendo ao que acabamos de dizer sobre o papel fundamental do Complexo na estruturação da personalidade, e a identificação da estrutura triangular, podemos, com clareza, compreender o desafeto de Maria Moura pela mãe, a ponto de eliminá-la para se apossar do objeto de seu desejo, o padrasto.

Freud alega que o apogeu do Complexo de Édipo dá-se entre os três e os cinco anos. Observemos o que Maria Moura afirma: "Talvez desde menina eu tivesse inveja de mãe". Desde pequena, desde três ou cinco anos, queria o "lugar" da mãe, da mulher que dormia com o pai, depois dormia com o padrasto, era falada, mas ao mesmo tempo, cobrava dela uma postura diferente: filha de fazendeiro não ia a samba de caboclo, nem mesmo a baile de bodegueiro da vila; andar com os meninos do sítio "Mãe não deixava".

Percebe-se que a mãe a "castrava", isto é, só era permitido o que a mãe queria, e não o de que Maria Moura gostava:

Meus sonhos de menina não eram sonhos de mocinha... Eu sonhava em ganhar caminhos, atrás dos comboieiros, tangendo tropa de burro... Teve um cantador no Limoeiro que, no desafio, quando um perguntou ao outro onde é que ele morava, o cabra soltou a voz e respondeu: 'Em cima das minhas apragatas, embaixo do meu chapéu'... Fiquei sonhando com aquela liberdade. (Queiroz, p.87)

Ela queria ser livre para fazer o que sentisse vontade, e esta liberdade só era concedida pelo avô e pelo pai. Esta imposição da mãe em querer transformá-la numa moça casadoira a incomodava:

“Sentia que me sufocava naquela casa do Limoeiro”.
(Queiroz, p.121)

Outro fator que vem fortalecer esta tese são os olhares do padrasto endereçados à Maria Moura:

... via ele, muito cínico, entrar no quarto de Mãe com o me espiando com o rabo do olho, para ver o que eu fazia antes que ele batesse a porta. (Queiroz, p.121)

O que o padrasto queria ver? A “reação” dela. Provavelmente já estava ciente do interesse de Maria Moura por ele. Era uma provocação para que ela se decidisse a tomar alguma atitude ou providência, porque ele não fecha, simplesmente, mas bate a porta. Bater a porta é um ato de expressar a raiva, como se quisesse dizer: vou para a cama com sua mãe, por sua culpa, e contra a minha vontade. Após comentar sobre esta atitude de Liberato, ela confessa:

“Já tinha fogo por homem... Eu sonhava com um homem”. (Queiroz, p.122)



Fica mais óbvio, depois desta revelação, o porquê de Liberato bater a porta e a olhar cinicamente. Para um homem, dificilmente passa despercebido a sensualidade de uma mulher, muito menos no auge dos seus dezessete anos. Maria Moura fantasiava com o padrasto os primeiros desejos de mulher, queria possuí-lo, queria realizar os mesmos atos que a mãe, quando a porta era fechada. A vontade de viver este capricho, esta paixão, esbarrava na presença da mãe que representava, para Maria Moura, não só uma figura desprezível, mas o "obstáculo" para a concretização dos seus desejos. O texto sugere que Maria Moura teve participação na morte da mãe para ficar com o padrasto, pois ainda comenta:

Se mãe queria, por que não eu? (Queiroz, p.122)

E a partir daí entrega-se "sem remorso" ao padrasto:

Os carinhos se tomando cada noite mais atrevidos... nem cheguei bem a ter remorso... O que se passava durante a noite era uma espécie de mistério, como as coisas que a gente faz sonhando e não tem culpa. (Queiroz, p.21)

Ela explica bem quando diz: "as coisas que a gente faz sonhando... não tem culpa". Os sonhos vêm do inconsciente, não há como controlá-los, não havendo, por conseguinte, culpa. Sua vida sexual, seus desejos e fantasias só ocorrem à noite, na escuridão, sem

testemunhas, como todos os atos abomináveis que pratica. Ninguém ouve, ninguém vê, ninguém sabe. O que eles vêem é a Sinhazinha, a menina órfã e desprotegida. É esta que se mostra, a outra se esconde. Novamente o "duplo", o "ambíguo", o "ocultar-se". Há, em seu comportamento, uma espécie de característica do Romantismo gótico, como exemplifica Alfredo Bosi¹³:

A natureza romântica é expressiva. Ela *significa e revela*. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação.

Assim, mais uma vez a personagem denota aspectos aparentemente inconciliáveis de comportamento, ou seja, à luz do dia é a líder, o cabra-macho, a Dona Moura; à noite, a mulher, a paixão, a assassina fria e calculista.

13 BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 32.ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p.93.



Perseguindo a temática da dicotomia das personagens de *Memorial de Maria Moura*, enfatizamos que o texto revela seres duplos fragmentados, fragmentação que se reflete em outro nível, a do discurso narrativo. Essa fragmentação se dá predominantemente pela multiplicidade de vozes narrativas, pois não há apenas um narrador, mas uma variedade de vozes, anunciadas no título de cada capítulo. Por exemplo, O Padre, Maria Moura, O Tonho, Inneu, Mariaiva, personagens

3 De quem é a voz em *Memorial de Maria Moura*?

personagem anunciada no título do capítulo "fala", ou seja, relata em primeira pessoa sua história ou os acontecimentos dos quais participa. Se esta personagem referir-se a outra(s) personagem(s), o discurso não mais será em primeira pessoa, mas em terceira pessoa. Enquanto ela "fala" não há interferência de outra voz, portanto, cada uma tem sua voz delimitada na ordenação e construção do discurso, ou seja, cada uma tem sua marca da enunciação, presente no enunciado.

No romance em primeira pessoa, o narrador é, simultaneamente, o sujeito da enunciação e do enunciado, isto é, ele narra as direções ficcionais de discurso da narrativa e não está obrigado a limitar-se ao registro de suas próprias experiências, pois além de sua história, pode ampliar a narrativa do seu discurso. Desvendando a trama através de sua visão, cria um discurso receptivo e integrador, provocando uma dualidade de foco: o sujeito é o narrador e personagem da própria história que conta.

Perseguindo a temática da dicotomia das personagens de *Memorial de Maria Moura*, enfatizamos que o texto revela seres duplos, fragmentados, fragmentação que se reflete em outro nível, a do discurso narrativo. Essa fragmentação se dá predominantemente pela multiplicidade de vozes narrativas, pois não há apenas um narrador, mas uma variedade de vozes, anunciadas no título de cada capítulo. Por exemplo: O Padre; Maria Moura; O Tonho; Irineu; Marialva; personagens que vão se alternando, como narradores no desenrolar da narrativa. Cada personagem anunciada no título do capítulo “fala”, ou seja, relata em primeira pessoa sua história ou os acontecimentos dos quais participa. Se esta personagem referir-se a outra(s) personagem(ns), o discurso não mais será em primeira pessoa, mas em terceira pessoa. Enquanto ela “fala”, não há interferência de outra voz; portanto, cada uma tem sua voz delimitada na ordenação e construção do discurso, ou seja, cada uma tem sua marca da enunciação, presente no enunciado.

No romance em primeira pessoa, o narrador é, simultaneamente, o sujeito da enunciação e do enunciado, isto é, ele norteia as direções ficcionais de discurso da narrativa e não está obrigado a limitar-se ao registro de suas próprias experiências, pois além de sua história, pode ampliar a narrativa do seu discurso. Desvendando a trama através de sua visão, cria um discurso receptivo e integrador, provocando uma dualidade de foco: o sujeito é o narrador e personagem da própria história que conta.



Esse desdobrar-se entre o narrar (o narrador) e o experimentar (personagem) implica em dois atos diversos num mesmo ser que pode, ao mesmo tempo, aproximar-se e distanciar-se de si mesmo, ou melhor, o narrador já está velho, mas a personagem é moça, como veremos nos exemplos abaixo:

Não digo que o vigário da Vargem da Cruz fosse um padre santo, mas eu me esforçava... Também naquele exílio, naquele canto perdido... eu vegetava isolado da comunhão humana. (Queiroz, p.99)

Quantos anos eu tinha naquele tempo? Dezesete. Era. Minha mãe apareceu morta. (Queiroz, p.17)

Ou o narrador e personagem estão situados no mesmo momento histórico, como ocorre no reencontro, após muitos anos, entre o padre e Maria Moura:

Quero saber se a senhora se recorda de uma confissão. Faz tempo, se lembra? (Queiroz, p.11)

Meu Deus, eu creio que me lembro dessa cara... É branco, usa roupa diferente, deve ser gente da rua. Que é que ele está dizendo? (Queiroz, p.11)

Memorial de Maria Moura, como o próprio nome “sugere”, tem a conformação de um romance de memórias, porque é narrado *in medias res*, ou seja, os acontecimentos são mostrados pelas personagens em “retrospecto”, revivendo-os ao mesmo tempo em que os

narram, instaurando-se um dualismo do narrador que consiste na distância entre a experiência vivida e a narração, como no primeiro exemplo, ou, quando a história une-se à narração, o ato narrativo atenua-se até reduzir-se a zero, como quando o padre e Maria Moura se reencontram. Há portanto a dupla função do tempo, passado e presente, e a dupla função do eu: o que conta e o que vive a ação.

De acordo com Genette, a narrativa pode fornecer ou não pormenores, o que leva o narrador a maior ou menor distância do fato narrado. Entendemos "distância" como função do narrador, isto é, como específico posicionamento do sujeito da enunciação em relação à história.

O narrador também pode escolher as informações que dá, segundo a sua capacidade de conhecimento das personagens. O excerto esclarece bem como se dá a narração em primeira pessoa:

... o romance na primeira pessoa raramente consegue dar a impressão da presença da imediatividade... retrospectivo, estabelecer uma distância temporal reconhecida entre o tempo da história e o tempo real do narrador, o momento em que conta esses acontecimentos... uma narrativa virada para trás a partir do presente, como no romance em primeira pessoa... a ação é apercebida como já se tendo dado¹⁴.

O romance *Memorial de Maria Moura* apresenta-nos cinco personagens: o Padre, Maria Moura, o Tonho, Irineu e Marialva, relatando os fatos em primeira pessoa, e, para esclarecermos essas exposições,

¹⁴ MENDILOW, A.A.. apud Genette, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979. p.166.



dividiremos o romance em duas partes, ou seja, antes e depois da queima da casa (Limoeiro). Na primeira parte temos o seguinte esquema, mostrando a ordem dos capítulos, que é também a ordem com que as personagens se alternam na enunciação:

o Padre → Maria Moura → o Beato Romano → Maria Moura → o Tonho →
→ Irineu → o Tonho → Maria Moura → o Tonho.

O Padre e Maria Moura fazem uma sinopse, antecipando os pontos principais que serão narrados:

Então, tinha chegado o lugar... E aí eu peço que me levem para falar com a Dona... Bem, ela deve se lembrar da confissão... E agora, tantos anos passados, tantos anos... Olhei para mim mesmo, ali, sentado no chão, a roupa de brim... as grossas botas... Tudo surrado e encardido. Passei a mão pelo bigode de pontas caídas, pela barba, pelo cabelo que chegava quase aos ombros. Sem a batina... ela não me reconhece... o que eu vim fazer neste fim de mundo. Nesta serra dos Padres. (Queiroz, p.7-8)

Com a primeira voz, o Padre, tomamos conhecimento do lugar onde se encontra: "serra dos Padres"; a quem veio procurar: "a Dona"; noção de tempo transcorrido: "tantos anos passados, tantos anos"; como ele era: "sem batina" e atualmente: "bigode de pontas caídas... barba... cabelo... quase aos ombros"; o que o trouxe até ali: "deve se lembrar da confissão". Também faz a caracterização física de Maria Moura:

E então apareceu a Dona. Calçava bota de cano curto, trajava calça de homem, camisa xadrez de manga arregaçada. O cabelo era aparado curto... Alta e esguia, podia parecer um rapaz, visto de mais longe. (Queiroz, p.10)

Maria Moura o descreve, comenta sua reação ao vê-lo e expõe o assunto tratado:

De que cemitério me saiu aquela assombração? Muito amarelo, eu diria até descarnado, a roupa... velha e suja... o homem olhou para mim, bem nos olhos, e disse devagar... Queria saber se a senhora se recorda de uma confissão. Faz tempo, se lembra? "Padre, eu cometi o pecado... com o meu padrasto. E agora vou mandar matar ele..."... naquele instante foi a raiva que me veio diante de tanto atrevimento... Tentei fingir que não me lembrava... Ele parecia seguro. E insisti... A senhora devia ser muito mocinha... o assunto era sério demais. E, sobretudo, porque logo depois mataram o homem... Fiquei sem saber o que ele queria saber com aquela ameaça disfarçada. E cortei a questão: - O matador também morreu... Era mais seguro... o senhor? Também está com vontade de morrer?... eu vim pedir asilo. Não sou mais padre... também fiz uma morte... Encarei o padre... Seu segredo pelo meu?... o seu nome? Que nome vai usar? ... Que tal Beato Romano? (Queiroz, p.11-13)

Fisicamente, ele está todo delineado: "amarelo... descarnado"; ela esclarece o teor da confissão: "Padre, eu... vou mandar matar ele... logo depois mataram o homem"; num impulso ela retruca: "o matador também morreu... Era mais seguro... o senhor? Também está com vontade de morrer?". Já tomamos ciência de que a pessoa que nos fala age, ao sentir-se ameaçada. O Padre esclarece por que fora procurá-

la: "vim pedir asilo... não sou mais padre... também fiz uma morte". Para abrigá-lo, ela impõe condições: "seu segredo pelo meu?" e exige a mudança do seu nome para não ser reconhecido: "Que nome vai usar?". Ambos guardarão segredo; o Padre não mais existirá, apenas o Beato Romano.

Observarmos que a fala do padre vem marcada por *dêiticos*: "eu" – "agora" – "aqui" – "hoje", que fazem parte dos signos que remetem, dentro do enunciado, aos elementos constitutivos de toda a enunciação: o locutor, o alocutário, o lugar e o tempo da enunciação:

E agora, tantos anos passados, tantos anos...
Sofri, penei, fugi. Corri tanto. E agora estou aqui, exausto de tanta fuga, de tanta correria desesperada... Sem batina, com esta cara de **hoje**, **ela** não me reconhece. ... E o que **eu** vim fazer neste fim de mundo. Nesta serra dos Padres; 'dos Padres', imagine só.¹⁵ (Queiroz, p.8)

Em cada ocorrência do "eu" (sofri, penei, fugi, corri, estou, vim), esta palavra só pode designar o indivíduo que fala de si mesmo; *tu* só pode designar o indivíduo a quem o locutor se dirige para falar dele (ela não me reconhece), o alocutário. O *eu* existe por oposição ao *tu*, é a condição do diálogo constitutivo da pessoa, porque ela se constrói da reverbilidade dos papéis *eu/tu*.

Para designar o lugar e o tempo da ocorrência do enunciado usou "agora", "aqui".

15 O grifo nosso é nosso.



Se não identificarmos os actantes e o âmbito espaço-temporal da enunciação será impossível atribuir um referente preciso a essas palavras. Vejamos o que diz Benveniste¹⁶ a esse respeito:

A linguagem só é possível porque cada locutor se coloca como um sujeito, remetendo a si mesmo como *eu* em seu discurso. Dessa forma, *eu* estabelece uma outra pessoa, aquela que, completamente exterior a mim, torna-se meu eco ao qual eu digo *tu* e que me diz *tu*.

Verificam-se outros exemplos semelhantes quando Maria Moura tem “a voz”:

Ah, daquele tempo para cá, *eu* mudei muito. Imagine se **agora** eu ia me ajoelhar aos pés daquele Padre! ... Hoje, o que eu mais quero, é deixa o passado pra lá... E este retiro que eu posso garantir a quem precisa.¹⁷ (Queiroz, p.17)

Na fala de Maria Moura, aparecem *cá* e *lá* (aqui/ali), uma debreagem enunciativa¹⁸, onde o *lá* que se contrapõe ao *aqui* é enunciativo.

¹⁶ BENVENISTE, Emile apud FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996. p.41

¹⁷ Grifo nosso.

¹⁸ Debreagem enunciativa é aquela em que se instalam no enunciado os actantes da enunciação (eu/tu), o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (gora). (Greimas e Courtès, 1979, p.80)

O Padre, agora transformado em O Beato Romano, já cumpriu sua tarefa nessa primeira parte, que era fazer com que o seu reconhecimento por Maria Moura desencadeasse a lembrança da confissão, fazendo-a retroceder no tempo e narrar sua vida. Ele cede a voz a ela e se cala; aparecerão agora como título apenas as personagens que terão voz, ou seja, que têm relevância para a narrativa de Maria Moura:

Maria Moura → o Tonho → Irineu → o Tonho → Maria Moura → o Tonho.

Este voltar atrás também conhecido por *flashback*, é denominado *analepse* por Genette, um recurso muito utilizado pelas epopéias *Odisséia*, *Ilíada*, *Eneida*, *Os lusíadas*, e outras; é um recurso que visa recuperar a totalidade do antecedente narrativo: Maria Moura, ao relatar suas memórias, evidencia o expediente a que Genette¹⁹ chamaria *narrador autodiegético*, aquele que relata suas experiências como personagem central da história.

Quantos anos eu tinha... Dezesete... Minha mãe amanheceu morta, enforcada, perto da cama que ela repartia com ele, o Liberato. Eu que descobri. (Queiroz, p.17)

¹⁹ GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1974. p.247



Após a morte da mãe, o padrasto, Liberato, inicia um jogo de sedução até se tornar amante de Maria Moura:

Não parou mais o carinho comigo... Batia de leve na porta... entrava sem me dar tempo de responder... Devagar, devagar. Os carinhos se tornando cada vez mais atrevidos, se adiantando, indo longe demais... Já tinha se passado bem uns seis meses da morte de mãe. (Queiroz, p.19-21)²⁰

Percebemos, no trecho exposto, a intenção da personagem em realçar a repetição de certas ações por meio de formas verbais do pretérito imperfeito (mandava, embalava, entrava, chegava), que somadas às expressões como: “não parou mais”; “uns dias passados”; “aos poucos”; “devagar”; “se adiantando”; “indo longe demais”, fica evidente o iterativo sintetizando vários meses, isto é, o período que compreende o início da sedução de Maria Moura pelo padrasto, até a concretização do fato.

Quando a heroína decide “eliminar” o padrasto, apegando-se a palavras como “talvez” e “os olhos duros”, para acusá-lo de ameaças pela morte da mãe:

²⁰ Grifo nosso.



Começou a me ameaçar encoberto. Dizia... teria sido ela mesma que se matou? Talvez nem fosse... Eu não podia ter mais dúvidas... me bastava os olhos duros que ele me botava. (Queiroz, p.23)

Ao mesmo tempo que se diz ameaçada, inocenta-o:

É eu não podia culpar o Liberato. E ele só chegou passados mais dois dias, depois que o padre veio dar o perdão. (Queiroz, p.19)

Maria Moura joga apenas com o "talvez", dito por Liberato, para julgá-lo, e cria uma ambigüidade quando se contradiz: acusa X inocenta; é amante X odeia e, por fim, decide-se pela morte, ou seja, só a morte quebra, destrói essa ambigüidade.

Refere-se a Liberato como "olhos duros", e a Jardimino como "olhos estranhos", mas é dela o "olhar" que modifica, ou seja, é sua focalização, e transmite ao leitor a sua indignação por essa mudança inesperada de comportamento das duas personagens, que só ela vê, tentando mostrar como "verdade" o que para ela "parece ser", cria uma estratégia de persuasão a fim de justificar a execução dos dois.

Enquanto Maria Moura é detentora da voz, vimos uma galeria de personagens desfilando por esse capítulo, apresentando-se ora como órfã, ora seduzida pelo padrasto, ora ameaçada a ponto de sentirmos pena. De repente, a mesma voz seduz Jardimino, convencendo-o de que o padrasto a perseguia e nos diz: "Isso era mentira é claro".



Logo em seguida “se faz de assustada”, levando o amigo, João Rufo, a matar Jardimino. Só não mata os dois primos, porque “não tinha ninguém para desviar a culpa”. E quando se pensa que a morte da mãe por enforcamento, é um caso encerrado, ela diz: “eu sabia que era crime”, suscitando novamente a dúvida no leitor. Quem a matou?

É como se estivéssemos lidando com várias personagens numa só, pois Maria Moura apresentou-se fragmentada em várias faces, assumindo várias personalidades, ou seja, através de uma “voz narrativa que a representa, há o mascaramento constante do autor, a que Booth chama de autor implícito. A visão que o autor-implícito empresta ao narrador é também um disfarce que dissimula a ótica pretendida. Até agora, não sabemos quem realmente é Maria Moura, qual é a sua máscara.

A cada máscara apresentada por Maria Moura recorreremos às já exibidas, para tentar fazer a leitura de sua verdadeira personalidade, que cremos, ainda não se revelou.

É muito importante o ponto de vista do narrador, porque faz com que o leitor reelabore o seu mundo, mas não de modo definitivo ou único, pois cada leitor também tem a sua visão, ou seja, cada um faz a “sua leitura”, a sua interpretação da obra.



Outras personagens que ganham voz no texto, narradores homodiegéticos²¹, são Tonho e Irineu e no seu discurso ilustram facetas da personagem Maria Moura, como nesta fala de Irineu, que só pensa no seu interesse de casar-se com Maria Moura, passando a perna nos irmãos (Tonho e Marialva); mas percebe que ela, apesar de bonitinha, é diferente:

O diabo é que Maria Moura... não vai dar facilidade. Ela tem um jeito de encarar a gente que parece homem... igual mesmo a um cabra macho. (Queiroz, p.50)

As vozes de Tonho e Irineu pouco acrescentam à narrativa, mostrando apenas que Tonho é mais astuto, tem as idéias; Irineu concorda, mas é inexperiente, ou melhor, um sonhador, pois fica fazendo planos de casamento com a prima. Entretanto, apesar da sua inexperiência, foi o único a notar que Maria Moura tinha um "jeito másculo".

Outro ponto relevante é a rivalidade entre os próprios irmãos quanto à questão das terras, demonstrando a importância da posse delas para o sertanejo, porque com ela vem o "poder" sobre os outros, o respeito.

²¹ narrador homodiegético é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que precisa para construir o seu relato.

Maria Moura, nas suas investidas contra os primos e a polícia, e na organização do bando para defendê-la, mostrava a sua outra máscara: a de líder. Não mais aquela Maria Moura que se escondia nas sombras utilizando outros como escudo para matar, mas que assumia seu papel de macho frente às dificuldades que ora se apresentavam:

Desta vez, eu não preparava uma tocaia na noite, na sombra, como nas duas vezes antes. Desta vez eu tinha que me declarar. Resistir e atacar. (Queiroz, p.43)

O autor implícito, agente controlador da história, mantém os olhos abertos para os dois lados, dentro e fora da casa, conferindo ao leitor uma percepção clara do encadeamento dos fatos. É como se uma câmera se instalasse dentro da casa e do lado de fora, deixando-nos assistindo a cena sem perder os pormenores. Tonho relata segundo sua focalização, isto é, o que ele vê do lado de fora da casa:

A noite vinha caindo quando nós chegamos ao Limoeiro. A casa estava no escuro... É melhor abrir por bem! A gente veio em paz! ... Ouviu-se... saindo da casa, um tiro... uma voz lá de dentro – voz de homem, que ninguém esperava... O meu cabra... se adiantou para a porta. Veio... segundo tiro... pegou... na coxa... O tiro saía de um buraco junto ao portão... E eu mesmo fui avançando... Outro tiro quase me pegou... o Irineu tentava rodear a casa pelo lado esquerdo... abriram uma fresta na janela e atiraram... deviam se espalhar pelos quatro cantos da casa... saía tiro de todo lado. O mais perigoso... guardava a porta da frente... o cano... enfiado no buraco... girando pra lá e pra cá. (Queiroz, p.57-59)

Maria Moura nos põe a par do que acontece, neste momento do confronto, do lado de dentro da casa:

A gente não via onde eles estavam... dava para sentir que estavam perto. Eram pelo menos uns seis ou sete... enfiei uma calça que tinha sido de Pai... Vestia em cima o casaco de Pai... Zé Soldado continuava a dar os seus tiros espaçados pela fresta... junto ao portal da frente... Maninho pela janelinha do lado... As meninas... saíram pela portinhola... no fundo da cozinha... Os homens do Tonho, na frente, não deram fé de coisa nenhuma... Mandeí João Rufo ensopar com o resto do azeite o que encontrasse de madeira descoberta... espalhar os tições de fogo... misteriosos cartuchos de pólvora ficavam ao alcance do fogo, mas espalhados, para estourarem de espaço em espaço. Lá fora... deviam pensar que era tiro... assim que o fogo pegasse... labareda alta... aproveitassem... e fugissem... saímos... não viram nem escutaram nada... Nós vamos para muito longe. (Queiroz, p.61, 63-65)

Sua descrição focaliza somente a duração da narrativa e respeita a restrição visual: "a gente não via onde eles estavam" e auditiva: "ouviu-se... um tiro".

Percebe-se, pelas citações, que cada uma das personagens realmente conta o que presenciou pelo seu foco de visão, dentro e fora da casa. Ambas jogam com suposições "deviam se espalhar", "devia ter", porque era noite, ela não podia enxergar do lado de fora, e nem ele dentro.

Outro aspecto é o de espaço demarcado quando Maria Moura, segundo seu ponto de vista, focaliza as pessoas de dentro da casa: "Zé Soldado... junto ao portal da frente"; "Maninho, pela janelinha do lado"; "As meninas... no fundo da cozinha".



Um fato de extrema importância ocorre logo após a chegada dos primos: “enfiei uma calça que tinha sido de Pai... Vesti... o casaco de Pai”; neste exato momento, Maria Moura assume o seu lado masculino, mostrando-nos o que estava encoberto, ou seja, a Moura que se escondia atrás do “jogar a culpa em alguém”.

Finalmente estava pronta para comandar seu bando, dar ordens, enfrentar os primos, destruir a casa e ir para longe. A menina órfã, que se fazia de inocente e indefesa, finalmente saía da casca com força total, como “líder”, como quem sabe o que almeja: suas terras na serra dos Padres, e, principalmente, sem os grilhões que a prendiam aos primos. Sem a casa, não mais havia ameaça; portanto, Tonho e Irineu, não são mais necessários para o desenrolar dos fatos, desaparecendo suas vozes com a cinza da casa do Limoeiro.

A partir daí um “novo ciclo”, ou a segunda fase do romance se inicia, surgindo diferente esquema de montagem de vozes intercaladas, e acrescido de outra personagem: Marialva.

Agora, são estas as personagens narradoras, ou seja, os nomes enunciados em cada capítulo que terão a voz, de acordo com a seqüência das flechas.

Temos, no gráfico, o “M”, representando a voz de Marialva; “MM”, representando Maria Moura e “B” para o Beato Romano.

M → MM → M → B → MM → M → MM → B → MM → B → MM → B → M →
 → MM → B → MM → B → M → MM → B → MM → MM → MM → M → MM →
 → B → MM → MM → MM → B → MM → MM → MM

30

Marialva, ao contrário de Tonho e Irineu, ganha voz seis vezes; não relata retrocedendo no tempo, mas na seqüência dos fatos, falando dos irmãos e de si mesma:

Meus irmãos saíram cedo... levando os cabras, tudo armado... Eles todos saem, só eu fico. [71] ... Foi uma lua-de-mel muito louca... escrevi uma carta para Duarte. Contava o nascimento de Xandó. (Queiroz, p.290)

Sua importância para a narrativa advém de sua capacidade de conceber, pois a prima, Maria Moura, era estéril. Assim que Maria Moura, por meio de uma carta enviada a Duarte, toma ciência de que Marialva tem "um menino", Alexandre, manda buscá-la imediatamente. Sua última fala se dá quando chega à Casa Forte:

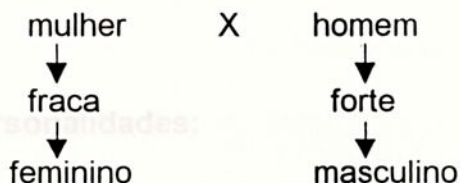
... a Moura disse... Fique esperando que Duarte chegasse, trazendo os três... quero levantar uma casa para vocês... quando Valentim precisar viajar, pode ir em frente, levando você... o menino, enquanto for pequeno, pode ficar por aqui, comigo... Eu quis ir agradecendo mas a prima continuou... No meio da conversa... dormi. (Queiroz, p.353)

Marialva relata que Maria Moura já tinha decidido tudo: a construção da casa, como sustentá-los, e principalmente, cuidar do menino: "o menino... pode ficar... comigo". Este era o ponto mais importante, criá-lo a seu modo, como o herdeiro da Casa Forte. cremos que neste encerrar de sua fala com "dormi", subentende-se o ato de desligar-se, ou seja, a partir deste momento, Marialva pode dormir, descansar, pois tem Maria Moura para decidir-se por ela e por todos.

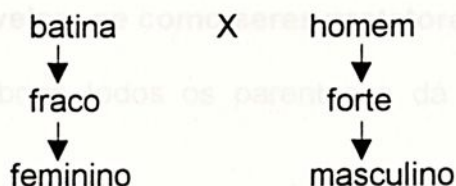
Se suprimirmos a fala de Marialva desse esquema de segunda fase, fazendo apenas a leitura, desde o início, da voz de Maria Moura ("MM") e do Beato Romano ("B"), perceberemos, claramente, o relacionamento das duas personagens na narrativa, e qual a importância dessa ligação. Ficarão explícitos os pontos que têm em comum:

1. Duplicidade:

Maria Moura, na primeira parte, escondia-se atrás de alguém para praticar suas vilanias, sob uma máscara de "mulher" vulnerável. Na segunda parte, corta os cabelos, assumindo, deste modo, seu lado "masculino".



Beato Romano relata sua trajetória, retrocedendo no tempo, desde que era um jovem vigário que se ocultava atrás da “batina”, para dissimular sua masculinidade. À noite, quando despia-se, tornava-se um amante ardoroso.



2. Ambos são fugitivos:

Maria Moura ateou fogo a casa e fugiu para suas terras.

Beato Romano encontrou a amante morta pelo marido, e numa briga matou-o, tornando-se, também, um fugitivo da lei.

3. Têm um segredo em comum:

Maria Moura confessou ao padre, na mocidade, que mataria o padrasto. Este morreu, e quem o matou, também.

Beato Romano matou o marido de Bela, mas é acusado pela morte dela e do filho que esperava.

4. Diversas personalidades:

Maria Moura, na primeira parte do romance, apresenta-se camuflada em várias máscaras: órfã, seduzida, inocente, ameaçada, dissimulada para não assumir a culpa dos crimes.

Beato, em cada lugar que se escondeu, apresentou-se sob diversos disfarces: pedreiro, vendedor, professor, escrivão de feira; quando encontrava algum conhecido, fugia para não se revelar.

5. **Um e outro revelam-se como seres protetores:**

Maria Moura abriga todos os parentes e dá asilo aos foragidos e perseguidos.

Beato recebe os cabras como se fossem “fiéis”, alfabetiza-os, fala sobre santos, Deus, dá-lhes conforto.

aparece

B
30

No trigésimo capítulo desse último esquema, onde

, ele diz:

Está havendo uma crise na fazenda. Maria Moura veio me procurar e me encontrou na horta. Ai, o homem descobre os seus caminhos de maneira misteriosa. Terá sido a minha vinda para cá uma graça direta de Deus? ... vivo hoje numa ilha de paz, depois que assumi a identidade de Beato. (Queiroz, p.423)²²

É a primeira vez, em toda narrativa, enquanto ele tem a voz, que se refere a um problema relacionado com Maria Moura. Muito oportuna a colocação que ele faz: “está havendo uma crise... vivo hoje numa ilha de paz”. Outra ambigüidade: ela, Maria Moura, tem problemas,

²² Grifo nosso.

é dela a crise. Ele não; vive numa “ilha”, isto é, “isolado”, feliz com a nova identidade que assumiu: Beato. Maria Moura, conferiu a ele esta identidade, garantiu-lhe a paz; agora que está sob a proteção dela, não mais precisa preocupar-se, portanto, cala-se.

Maria Moura, a partir desse momento, conduzirá sozinha a narrativa, tentando superar mais um desafio: matar Cirino, o homem por quem sente paixão, mas a traiu, ou entregar tudo o que construiu a ele, instalando-se nova duplicidade:

Eu pensava... em entregar o que era meu a ele... sendo só a **mulher** dele... Uma coisa me dizia... o que ele quer em mim é a Moura, a **calça de homem**, o chicote, a **força**.
(Queiroz, p.394)

Novamente mulher	X	homem
↓		↓
fraca		força

As mortes ocorridas não tinham ficado esclarecidas, ainda causavam dúvidas, pois sempre desviara a culpa para outros. E agora, quem matará Cirino? Escolhe Valentim, exímio atirador de facas, para que ninguém ouça. O preço: nomeia Alexandre seu herdeiro universal.

A morte de Cirino põe fim à ambigüidade. Surge uma nova Maria Moura, consciente que doou todos os seus bens, mas ainda tem força para comandar seu bando, numa aventura louca, talvez sem retorno.

Essa multiplicidade de vozes demonstrada no romance, isto é, essa polifonia no interior do discurso, esse mascarar-se das vozes narrativas, em vários nomes: Maria Moura, o Tonho, Irineu, Marialva ou o Beato Romano, utilizando-se sempre da "primeira pessoa", é um artifício da narração. O narrador recebeu várias terminologias em muitos países e por teóricos diversos: foco narrativo, ponto de vista, visão e outros, mas preferimos a categoria de autor implícito defendida por Booth, porque ele não recorre a normas, ou seja, para ele o que basta é o recuo do narrador e o jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração, como presenciamos em *Memorial de Maria Moura*. Não basta apenas considerarmos os tipos de focos narrativos em qualquer tipologia, pois só a relação destes com o autor implícito é que pode levar-nos à visão de mundo que emana da obra, aos valores que ela propaga, enfim, à sua ideologia.

Pela leitura que fizemos em *Memorial de Maria Moura*, observamos uma diversidade de disfarces do autor implícito em personagens diversificadas. Isto comprova o que Booth diz quanto ao mascarar-se do autor atrás de uma personagem ou de uma voz, dando permissão de fala e discurso a cada uma; de modo que ele fala por meio delas e elas apenas o representam.

O autor implícito pode recriar o seu próprio relacionamento com as máscaras, através do relacionamento que o narrador mantém com as personagens, na distância ou proximidade com



que as observa, na simpatia ou antagonismo com que as cria, podendo, assim, metamorfoseando-se em qualquer uma delas, caminhar “camuflado” e livre por toda a obra, porque seu rosto já se perdeu para o leitor.

O título de cada capítulo anuncia a personagem que será a voz narradora daquele momento: Beato Romano, Irineu, Tonho, Marialva ou Maria Moura. Em conjunto, representam elas as várias faces do autor implícito. Por esse motivo, na concepção de Maria Lúcia del Farra²³, o romance de primeira pessoa é concebido como a alegoria mais perfeita criada pelo autor implícito.

Essa caracterização do autor implícito, a cada voz anunciada, vai representando até rasgar todas as máscaras, como ocorreu em *Memorial de Maria Moura*, restando apenas a sua: sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, ou seja, Maria Moura.

Também observamos que o autor joga com vários elementos, muitas personagens relatando os fatos que são aceitos, geralmente, como o *eu* da obra, mas o *eu*, raramente ou mesmo nunca, é idêntico à imagem implícita do autor.

O significado de autor implícito inclui, também, o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação, e o sofrimento de todos os personagens; é ainda quem escolhe o que lemos, deslocando seu olhar,

²³ MÜLLER, Marcel apud GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Martins.

²³ DAL FARRA, M.L. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978. p.49.



ora para o passado, ora para o presente, ora para o futuro, pois a ele cabe a ótica do romance.

O discurso de Maria Moura é modalizante, ou seja, como a personagem não sabe o bastante para afirmar com convicção, recorre ao uso de advérbios ou locuções adverbiais: "talvez", "de certo", "como se fosse", e ainda, verbos: "parece", "parecia", que são utilizados no discurso subjetivo, jogando com suposições a fim de criar uma dúvida no leitor:

Falava frio... mas *de certo* com ódio... no coração... *como se fosse* uma ameaça... [p.8] ... Mas agora *parecia* desconfiado. E *talvez*, desde menina... eu tivesse inveja de Mãe. [p.20] ... O casal de velho *parece* muito seguro. (Queiroz, p.122)

Marcel Müller²⁴ diria que o uso dos modalizantes são os "álibis do romancista", impondo a sua verdade sob uma cobertura hipócrita, para além de todas as incertezas do herói, e talvez, também, do narrador. Para ele, o romancista é visto como o "demiurgo", aquele que conhece tudo: presente, passado, futuro, sentimentos e comportamento das personagens. Faz com que tais personagens sejam o que são no romance. Coloca dúvida, incerteza e convicção da verdade para cada personagem.

²⁴ MÜLLER, Marcel apud GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Martins. Lisboa: Veja, 1979. p.201.

Assim, o romance de Rachel de Queiroz apresenta o verdadeiro "jogo duplo", tanto entre as diversas vozes, que se alternam na narração dos fatos, como naquilo que nos é narrado pela protagonista, narradora principal, que se alterna entre o "ser" e o "parecer".

Voltando às aproximações com a epopéia de Virgílio, vemos que a *Eneida* é narrada por um narrador onisciente e onipresente que relata os acontecimentos em terceira pessoa, colocando-se por detrás das personagens humanas e divinas para descrever os fatos, idéias, sentimentos e, às vezes, cede a palavra a outras personagens que assumem o papel de narrador, contando os fatos em primeira pessoa. Na epopéia, o narrador tinha uma visão de conjunto e se colocava à distância do mundo narrado. Era uma espécie de vate, de mediador entre as musas e seus ouvintes.

O narrador do romance dá idéia de proximidade, de íntimo, porque se dirige ao leitor ou porque nos aproximamos das personagens e dos fatos narrados. Para Hegel²⁵ o romance é a "epopéia burguesa moderna". Booth²⁶ aproximou-se de uma postura extremamente moderna, quando deslocou a questão do ponto de vista, de uma abordagem crítica e normativa, para a abordagem retórica²⁷, preocupada em entender os recursos utilizados para estabelecer a comunicação mediada pela autonomia do mundo de ficção criada.

²⁵ Apud LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1994. p.10.

²⁶ Ibidem, p.18.

²⁷ Retórica, para Booth, é o conjunto de oscilações que perfazem a técnica do autor, isto é, a escolha do título, a escolha do narrador, a distribuição dos capítulos, a pontuação.



Utilizando a epopéia como modelo e indo muito mais além, Rachel de Queiroz atualiza o modelo épico, apresentando uma diluição do narrador através da presença de vários narradores, que possuem somente o seu próprio ponto de vista.

O uso de dêiticos delimitando o tempo e o espaço, ou seja, o passado e o presente narrados pela personagem principal, assim como o uso de modalizantes e o ardil de recorrer à memória, às lembranças, provocam dúvidas em seus relatos, pois a personagem pode relatar apenas o que convém.

Maria Moura usa esses artifícios quando fala de seu passado, lançando frases espaçadas uma das outras, como se ocultasse algo, como se não quisesse desmascarar-se. As informações e insinuações aparecem como uma colcha de retalhos, demonstrando a astúcia de camuflagem da narração, encobrando, por exemplo, a suspeita levantada por ela mesma em relação à morte da mãe, dizendo: "só eu sabia que era crime", sendo que relata e confessa abertamente sua participação "indireta" nas mortes de Liberato e Jardimino, como já observamos.

O interessante, em *Memorial de Maria Moura*, é que a composição do romance foi calcada em fragmentos, ou melhor, é preciso ler "todas" as falas das personagens para a constituição do enredo. Se lermos o Beato Romano, iremos conhecê-lo particularmente; se for

Marialva, dar-se-á o mesmo, mas lendo-os, como se apresentam, em alternância, temos uma narrativa completa, sem truncamentos.

Outro fator que detectamos é a diluição das personagens conforme vão perdendo a importância para o desenrolar da fábula, como por exemplo, o que ocorre com os primos, Tonho e Irineu, que aparecem apenas quatro vezes no primeiro esquema, logo depois Marialva, e por último, o Beato Romano, restando apenas a personagem principal: Maria Moura.

Uma das características do romance contemporâneo é justamente essa diluição do narrador e o afastamento do leitor, que, conhecendo vários aspectos em relação aos fatos ocorridos, visto que acompanhou a narrativa de várias vozes, pode até mesmo afastar-se do narrador (Maria Moura – narrador principal), para “duvidar” de suas palavras, como nos ocorreu ao atentarmos para as suposições de Maria Moura quando dizia: “talvez” – “parece” – “como se fosse”.

Outra questão observada é que a fragmentação apresentada pelo texto identifica-se com a fragmentação das próprias personagens: Maria Moura (masculino/feminino) e O Beato Romano (feminino/masculino), ambos são dicotômicos. Mas a fragmentação de Maria Moura vai além dessa duplicidade, porque ela fragmenta-se em outro sentido, ou seja, é destruída interiormente. Tudo por que lutou e que buscou: riqueza, terras, Casa Forte e poder, deixa para o sobrinho Alexandre na entrega do testamento. Todos os homens que amou: o avô,

o pai e Cirino, ou morreram de morte natural, ou ela teve de eliminar, restando-lhe apenas a solidão.

No final do romance, quando sai com seu bando para uma empreitada, é a busca de uma nova vida, o início de um novo ciclo e, talvez, o renascer de uma outra Maria Moura.

4 Conclusão



Partindo da premissa de Jüla Kristeva (1974, p.64) de que "todo texto é absorção e transformação de outro texto", recuperamos com a presente dissertação, o diálogo, que o romance de Rachel de Queiroz mantém, principalmente, com a *Eneida* de Virgílio, mas sem deixar de lado a identificação com outro herói épico híbrido, que fez parte da história do mundo: Moisés. A partir do híbrido (divino/humano), em Enéias, e do híbrido (feminino/masculino), em Maria Moura, apontamos, também, a dualidade marcante nessas personagens, que se aproximam na categoria de heróis e ao mesmo tempo se distanciam para "agir".

4 Conclusão

Para criar *Eneida*, Virgílio foi à lenda de Enéias, que já existia nos poemas de Nêvio, procurando mostrar, de todos os pontos do poema, a visão de Roma Imperial.

Rachel de Queiroz fez o mesmo em relação a *Memorial de Maria Moura*, recriando o mito do sertão "Lampião", figura amada e odiada ao mesmo tempo, no sertão nordestino, na personagem controversa de Maria Moura.

Na análise da heroína regionalista nordestina, creio que deixamos evidente sua masculinidade e preponderância, mesmo em relação a Enéias, que é um herói épico romano. Enéias, desde que Tróia foi incendiada pelos gregos, demonstra uma apatia e espécie de torpor, precisando ser lembrado, a todo instante, de que tem que conduzir seu povo à Espéria. É chamado de piedoso, bondoso, mas só isso não faz

Partindo da premissa de Júlia Kristeva (1974, p.64) de que "todo texto é absorção e transformação de outro texto", recuperamos, com a presente dissertação, o diálogo, que o romance de Rachel de Queiroz mantém, principalmente, com a *Eneida* de Virgílio, mas sem deixar de lado a identificação com outro herói épico híbrido, que fez parte da história do mundo: Moisés. A partir do híbrido (divino/humano), em Enéias, e do híbrido (feminino/masculino), em Maria Moura, apontamos, também, a dubiedade marcante nessas personagens, que se aproximam na categoria de heróis e ao mesmo tempo se distanciam, no modo de "agir".

Para criar *Eneida*, Virgílio foi à lenda de Enéias, que já existia nos poemas de Nêvio, procurando mostrar, de todos os pontos do poema, a visão de Roma Imperial.

Rachel de Queiroz fez o mesmo em relação a *Memorial de Maria Moura*, recriando o mito do sertão "Lampião", figura amada e odiada ao mesmo tempo, no sertão nordestino, na personagem controvertida de Maria Moura.

Na análise da heroína regionalista nordestina, creio que deixamos evidente sua masculinidade e preponderância, mesmo em relação a Enéias, que é um herói épico romano. Enéias, desde que Tróia foi incendiada pelos gregos, demonstra uma apatia e espécie de torpor, precisando ser lembrado, a todo instante, de que tem que conduzir seu povo à Espéria. É chamado de piedoso, bondoso, mas só isso não faz



dele um herói, porque todos têm oportunidades para se amoldarem às situações, ou seja, todos têm ocasião para se adaptarem ao novo, ao desconhecido. Sem a ocasião, as qualidades pessoais se teriam apagado, e sem essas virtudes, a ocasião lhe teria sido em vão. Enéias teve a ocasião quando Tróia foi queimada, assim como Maria Moura fez a sua, ateando fogo à própria casa. Só que Maria Moura fez sozinha a sua história, tornando-se líder, comandando seus cabras nos assaltos e levando-os a matar, quando achava que era necessário, mas sabendo ao mesmo tempo, fazer-se respeitada e temida.

Mostramos o herói épico (Enéias) e anti-herói, por sua fraqueza; o herói épico (Maria Moura) e anti-herói, por ser assaltante, bandido. Novamente mostramos a duplicidade ou dicotômico das personagens.

Há entre os textos *Memorial de Maria Moura* e *Eneida* um dialogismo, praticamente em todos os sentidos, desde a busca pela lenda (fábula), onde cada autor transformou-a em outra história, à fragmentação das personagens em herói/anti-herói; híbridos ou masculino/feminino. A diferença entre eles é que os heróis são escolhidos de acordo com sua própria época, isto é, Virgílio escolheu Enéias, representando a supremacia romana; Rachel, a mulher como o símbolo da heroína por sua trajetória de luta, pelo reconhecimento de sua importância na sociedade e no mundo.



Também coincide a divisão das fábulas em duas fases, pois ambas falarão, na primeira parte, da destruição, ou seja, Tróia e a casa do Limoeiro foram incendiadas. Já na segunda fase, relatarão a viagem em busca das terras: Enéias, Lácio; Maria Moura, a serra dos Padres.

Em cada fragmento apresentado, de um e outro, procuramos mostrar mais semelhanças ou proximidades entre os textos, num diálogo quase perfeito, do que diferenças, comprovando mais uma vez a intertextualidade.

A estrutura da epopéia, também apontada, coincide, o que nos leva a pensar que *Memorial de Maria Moura* é um épico em prosa. O que as diferencia é que *Eneida* possui apenas dois narradores: em primeira e terceira pessoa, ou melhor, contamos com um narrador onisciente que com seu tom solene, era o mediador entre as musas e seu público; enquanto *Memorial de Maria Moura* conta com cinco narradores, alternando-se, todos em primeira pessoa. Essa apresentação de diversos pontos de vistas, pela polifonia de vozes, faz com que elas se descentalizem e depois centralizem novamente na narradora Maria Moura, que termina por levar o leitor a afastar-se da narração, desconfiando da inocência daquela que narra, contestando, assim, o “ser” e o “parecer”.

A dupla personalidade das personagens Enéias, Maria Moura e Beato Romano se aproximam a ponto de nos conduzir à



aplicação da teoria de Carl Jung, *Tipos psicológicos*, esclarecendo o porquê de suas atitudes, a inter-relação entre o mundo objetivo e subjetivo, demonstrando a procura obsessiva pelo seu "eu", ou seja, pela tranquilidade, segurança e certeza, ocorrendo, desta maneira, a harmonia entre o mundo interior e exterior.

A presença dúbia da personagem, o jogar com suposições através de: "talvez", "como se fosse", "parece", e a diluição das personagens, mascarando-se através de vários nomes e personalidades diversas, levaram-nos a desconfiar da personagem principal, a ponto de nos apoiarmos no Complexo de Édipo para tentarmos esclarecer o desaparecimento da mãe.

Rachel utiliza-se de uma estrutura narrativa secular e inova-a, apresentando uma variedade de narradores personagens no lugar de um narrador onisciente, como ocorre em *Eneida*. A autora consegue fazer com que *Memorial de Maria Moura* seja, um romance contemporâneo, regionalista e evocador da epopéia, muito próximo de *Eneida*, porém trazendo uma heroína que simultaneamente é uma anti-heroína, pois reforça os valores do cangaço, que vão contra o direito de propriedade, e outros valores da moral religiosa e política atual.

Cada personagem evocada pelas várias vozes juntamente vela e desvela, numa fusão que ora nos aproxima, ora nos afasta, até a diluição de todas as vozes, restando apenas a da personagem principal, Maria Moura, que narra tudo: o que viu, o que



viveu, o que testemunhou, e também, o que imaginou, o que sonhou, o que desejou e concretizou.

Desta forma, Rachel de Queiroz recria e transforma, mas ao mesmo tempo inova, gerando uma "epopéia do sertão brasileiro".

5 Referências Bibliográficas



OBRAS DO AUTOR

QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. 3.ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1942.

_____. *João Miguel*. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.

_____. *Caminho de pedras*. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

_____. *As três Marias*. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971.

_____. *Lampião*. drama em cinco quadros. 3.ed.rev. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

5 Referências Bibliográficas

_____. *A beata Maria do Egito*; peça em três atos e quatro quadros. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955.

_____. *A donzela e a moira lorta*; crônicas e reminiscências. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1948.

_____. *100 crônicas escolhidas*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

_____. *O brasileiro perplexo*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

_____. *O caçador de tato*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

_____. *O menino mágico*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

_____. *Memorial de Maria Moura*. 7.ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

OBRAS DO AUTOR

QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. 3.ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1942.

_____. *João Miguel*. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

_____. *Caminho de pedras*. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

_____. *As três Marias*. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971.

_____. *Lampião*: drama em cinco quadros. 3.ed.rev. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

_____. *A beata Maria do Egito*: peça em três atos e quatro quadros. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958.

_____. *A donzela e a moura torta*: crônicas e reminiscências. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1948.

_____. *100 crônicas escolhidas*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

_____. *O brasileiro perplexo*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

_____. *O caçador de tatu*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

_____. *O menino mágico*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

_____. *Memorial de Maria Moura*. 7.ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

OBRAS SOBRE O AUTOR

AZEVEDO, F. *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1958.

v.3.

CASTELO, J.A. Rachel de Queiroz e o romance do nordeste. *Anhembi*.

v.XXX, n.89, p.349-52.

FARIA, Otávio. O novo romance de Rachel de Queiroz. In: *Boletim de*

Ariel. 1/7, abril, 1932.

FELINTO, M. Rachel de Queiroz narra saga feminina no cangaço. *Folha*

de São Paulo, São Paulo, 9 ago. 1992. Mais, p.6-12.

LAUS, L. O romance em Rachel de Queiroz. *Minas Gerais*, Belo

Horizonte, 11 out. 1975. Suplemento Literário, p.11.

NORONHA, J. Ribeiro. Rachel de Queiroz e o regionalismo. *Letras de*

Hoje. n.8-9 dez, 1971. p.52-74.

RONAI, Paulo. *Seleção de Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: J. Olympio,

1973 (Coleção Brasil Moço).

TEORIA DO ÉPICO E DO MITO

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime

Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.



BAKHTIN, M. Epos e romance. In: *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1988. p.397-428.

COSTA, Lígia M. da. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental*. São Paulo: Ática, 1990.

D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 1995. v.1.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

PEROZIN, José. A Eneida de Virgílio. IV Canto. In: STYLOS, 97, UNESP, São José do Rio Preto, 1990.

SCHÜLLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1989.

OBRAS GERAIS

ANDRADE, Almir de. *Aspectos da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1939.

AZEVEDO, F. *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1958. v.3.

DAL FARRA, M. Lucia. *O narrador enmascarado*. São Paulo: Ática, 1978.



- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle S. Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, s.d.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1993.
- BRANDÃO, H.H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOOTH, Waine C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CÂNDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CERVONI, Jean. *A enunciação*. São Paulo: Ática, 1989.
- CINTRA, I. Angelo. Teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista. In: STYLOS, 52, UNESP, São José do Rio Preto, 1981.
- DAL FARRA, M. Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.



- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FIORIN, J. Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Elementos de análise do discurso*. 3.ed. São Paulo: Contexto / Edusp, 1992.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- _____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1933.
- GOLDGRUB, Franklin. *O complexo de Édipo*. São Paulo: Ática, 1989.
- HALL, Calvin. S., NORDBY, Vernon J. *Introdução à psicologia junquiana*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- JUNG, Carl G. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dra. Dora Ferreira da Silva. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1984.
- _____. *Tipos psicológicos*. Trad. Álvaro Cabral. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Debates).
- KOCH, Ingedore G. V. *Argumentação e linguagem*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 1987.



- KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de psicanálise Laplanche e Pontális*. Trad. Pedro Tamem. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 3.ed. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1977.
- LEITE, Lígia C. M. *O foco narrativo*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1994.
- MACHIAVELLI, Niccolò. *O príncipe*. Trad. Lívio Xavier. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1989.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.91-99.
- POILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultriz/Edusp, 1974.
- QUEIROZ, Maria I. Pereira de. *História do cangaço*. 4.ed. São Paulo: Global, 1986.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário da teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANT'ANNA, A. Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991 (Princípios).
- SILVEIRA, Nise da. *Jung vida e obra*. 14.ed. São Paulo: Paz e Terra S.A., 1994.

SCHÜLER, Donaldo. *A teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989 (Fundamentos).

THOMAZELLO-RAMOS, Maria Celeste. *Intertextualidade à maneira de Bandeira*. São José do Rio Preto. UNESP. 1994. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

VIRGÍLIO, P. *Eneida*. Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

Resumo

Analisamos as relações intertextuais de *Memorial de Maria Moura*, último romance de Rachel de Queiroz, com *Eneida* de Virgílio, para mostrar as aproximações e distanciamentos demarcados pelo espaço e pelo tempo. O romance retoma o mito de cangaço, na figura feminina de Maria Moura e cria um herói típico patriarcal, com características do herói épico que luta pela supremacia numa terra pouco habitada e sem lei. Apresentamos o herói épico contemporâneo híbrido, homem/mulher, cujo traço dominante é o da aventura em primeiro plano, de que deriva o gosto da viagem e da luta, numa demonstração cabal de nomadismo.

Palavras-chave: intertextualidade, mito, cangaço, épico, híbrido, *Memorial de Maria Moura*, Rachel de Queiroz.

Valdete Belon Basaglia, *MEMORIAL DE MARIA MOURA*, UM ÉPICO DO SERTÃO BRASILEIRO. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto, 1999.

Resumo

Analizamos as relações intertextuais de *Memorial de Maria Moura*, último romance de Rachel de Queiroz, com *Eneida* de Virgílio, para mostrar as aproximações e distanciamentos demarcados pelo espaço e pelo tempo. O romance retoma o mito do cangaço, na figura feminina de Maria Moura, e cria um herói típico patriarcal, com características do herói épico que luta pela supremacia numa terra pouco habitada e sem lei. Apresentamos o herói épico contemporâneo híbrido, homem/mulher, cujo traço dominante é o da aventura em primeiro plano, de que deriva o gosto da viagem e da luta, numa demonstração cabal de nomadismo.

Palavras-chave: intertextualidade, mito, cangaço, épico, híbrido, *Memorial de Maria Moura*, Rachel de Queiroz.



