

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL

UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JULIANA BEZERRA DE OLIVEIRA SACHINSKI

Figurações do mito da donzela guerreira à luz da teoria do imaginário: um estudo de caso de Memorial de Maria Moura.

Campo Grande – 2013

**JULIANA BEZERRA DE OLIVEIRA SACHINSKI**

**Figurações do mito da donzela guerreira à luz da teoria do imaginário: um estudo de caso de Memorial de Maria Moura.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Maria de Medeiros

Campo Grande/MS

2013

S126f Sachinski, Juliana Bezerra de Oliveira

Figurações do mito da donzela guerreira à luz da teoria do imaginário: um estudo de caso de Memorial de Maria Moura

/Juliana Bezerra de Oliveira Sachinski. Campo Grande,MS: UEMS, 2013.

74p. ; 30cm.

Dissertação de Mestrado( Letras ) Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2013.

Se as coisas são inatingíveis... Ora, não é motivo para não querê-las... que tristes os caminhos se não fora a presença distante das estrelas...”. Mário Quintana

## **Agradecimentos**

Escrever uma dissertação de Mestrado é uma experiência enriquecedora e de superação para quem a realiza. Quem passa por esta experiência sabe que tal tarefa se torna mais agradável quando podemos compartilhá-la. Para aqueles que participaram direta ou indiretamente, mesmo sem saber realmente o quê e para que nos imbricamos em tal pesquisa, gostaria de agradecer imensamente:

À Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. À Capes, pelo apoio financeiro de concessão de bolsa. À minha orientadora, Márcia Maria de Medeiros, pelo incentivo, atenção nas correções e sobretudo por acreditar em meu potencial. Aos meus pais Ana e Julio, pelo apoio familiar. Ao meu irmão Neimar e à cunhada Carol, por acreditar em minha capacidade e incentivar minha pequena biblioteca. Ao meu irmão Alessandro, pelo estímulo e força. Ao meu cônjuge Luiz Iran, pela compreensão, apoio e confiança. Ao amigo Andre Benatti, com quem compartilho o apreço literário e a sede de conhecimento. Aos amigos: Luciana, Antoniele, Jaqueline, Pablo, Elaine, Evelyn, Francielly, Jannos, Eduardo e Almir, pelo incentivo, motivação e por entender algumas ausências. Aos professores doutores: Daniel Abrão e Tânia Regina Zimmermann, pela participação em minha Banca de Qualificação e pelo zelo e respeito nas correções necessárias. À professora Rosana Cristina Zanelatto Santos, por aceitar o convite para a banca de defesa. E, por fim, a todos aqueles que por um lapso não mencionei, mas que colaboraram de alguma forma para esta pesquisa, o meu muitíssimo obrigada!

**Resumo:** Este trabalho tem como anseio apresentar características da teoria do imaginário, no arquétipo da donzela guerreira presentes no romance de Rachel de Queiroz intitulado Memorial de Maria Moura. Para tanto, pretende-se utilizar a teoria do Imaginário do filósofo polonês Gilbert Durand e a teoria da representação do mito de Mircea Eliade. Mulheres que guerreiam há muitas, povoando a imaginação e a história. Estas são diferentes das donzelas-guerreiras, figuras de ação, que não poderia estar confinada a espaços delimitados. O espaço do sertão pode ser visto pela literatura como um espaço atemporal, o que remete ao mito e a representação.

**Palavras-chave:** *Donzela guerreira, mulheres viris, imaginário.*

**Abstract:** This work has the yearning present characteristics of fictional warrior maiden present the novel by Rachel de Queiroz entitled Memorial de Maria Moura, on the theory of the Imaginary Polish philosopher Gilbert Durand and representation theory of myth Mircea Eliade. There are many women who fight, populating the imagination and history. These are different from the warrior-maidens, action figures, which could not be confined to enclosed spaces. The space of the interior can be seen in the literature as a timeless space, which refers to the myth and representation.

**Key-words:** *Warrior Maiden, Women, Imaginary.*

## SUMÁRIO

Introdução .....	09
Capítulo I	
1. As mulheres brasileiras dos séculos XIX e XX .....	12
1.1 O tempo – Condição social das mulheres no Brasil dos séculos XIX e XX..	12
1.2 Rachel de Queiroz: A normalista que transgredia normas sociais.....	21
Capítulo II	
2. Apontamentos sobre a Teoria do Imaginário .....	32
2.1 A Ciência do Imaginário.....	42
2.2 O Mito e a sua relação com o imaginário .....	46
Capítulo III	
3. Maria Moura: A representação do imaginário da donzela-guerreira no Sertão Brasileiro .....	52
Considerações Finais.....	69
Referências.....	72

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como proposta uma pesquisa através da vertente da teoria do imaginário e da representação do mito na obra literária *Memorial de Maria Moura*, de autoria de Rachel de Queiroz. Ele se divide em três capítulos. No primeiro capítulo fizemos um apanhado sobre costumes e comportamentos da sociedade brasileira dos séculos XIX e XX e, sobretudo, como se portavam e o que a sociedade esperava das mulheres que viviam nesse período.

Ainda no primeiro capítulo, apresentamos a escritora Rachel de Queiroz e alguns registros de sua biografia e fatos marcantes da vida da autora desde seu primeiro romance, *O Quinze*, até o último romance publicado, *Memorial de Maria Moura*, sua eleição para a Academia Brasileira de Letras em 1977, dentre outros elementos relevantes.

Nesse capítulo foram fundamentais as obras da filósofa existencialista francesa Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, volumes I e II, para a abordagem da representação<sup>1</sup> da mulher. Outra obra igualmente importante é *História das Mulheres no Brasil*. Trata-se de uma reunião de artigos organizados em um livro pela historiadora Mary Del Priore. São vinte trabalhos de pesquisadores renomados sobre a história das mulheres que abordam desde Eva Tupinambá, no Brasil colonial, até o movimento de trabalhadoras brasileiras no início do século XX.

Ainda para o entendimento das estratégias e representações das mulheres, sejam elas públicas, ou privadas, a obra de Michelle Perrot, intitulada *Mulheres Pública*, cooperou para a composição do primeiro capítulo.

Para entender o ciclo nordestino do romance de Rachel de Queiroz, o livro homônimo de Haroldo Bruno, pertencente à coleção *Clássicos Brasileiros de Hoje*,

---

<sup>1</sup> O conceito de representação é utilizado de acordo com a perspectiva de Roger Chartier na obra *El mundo como representación*, onde a representação faz referência ao modo como em diferentes lugares, questões sociais e a ideia de tempo são estruturados por meio de delimitações, criando figuras que preenchem o presente de sentido. Sobre o assunto ver: CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Madri: Gedisa, 1996.

contribuiu grandemente, assim como a autobiografia que Rachel de Queiroz compôs juntamente com sua irmã Maria Luiza.

Com base nas leituras supracitadas, o capítulo inicial que compõe este trabalho aborda as mulheres brasileiras nos séculos XIX e XX, assim como suas condições sociais e suas participações, ou ainda a ausência delas, na sociedade brasileira como um todo e, mais especificamente, no nordeste brasileiro. Ainda nesse capítulo se apresenta uma breve biografia e alguns apontamentos sobre a produção literária de Rachel de Queiroz, demonstrando sua forma de escrita sucinta e direta.

O segundo capítulo desta dissertação apresenta a teoria do imaginário de Gilbert Durand a qual, baseada na filosofia, explica a apreciação arquetípica da imaginação criadora, que é dotada de significação simbólica e significadora na vida sociocultural do ser humano. Para tanto foram utilizadas as obras *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, além do livro base sobre a teoria do imaginário, intitulado *O Imaginário: ensaio acerca da ciência e da filosofia do imaginário*, ambos de autoria de Gilbert Durand.

Ainda no segundo capítulo, aborda a teoria do mito apresentada pelo historiador das religiões e mitólogo Mircea Eliade, nas obras *O mito do eterno retorno e O sagrado e o profano*. Os dois ensaios são fundamentais para esse capítulo, uma vez que o primeiro faz referência ao mito, como surge, como ressurge e por que apresenta a representação pela qual pode ser compreendido hoje, como se dá a sua ressignificação. Já o segundo ensaio trata do sagrado, abordado por Gilbert Durand em elucidação do imaginário e sua construção.

Com base nas teorias expostas no segundo capítulo, construiu-se o terceiro e último capítulo, a análise da personagem Maria Moura, da obra homônima *Memorial de Maria Moura*, no que se refere à ressignificação do mito da donzela-guerreira pela ótica da teoria do imaginário.

Para esse capítulo foram fundamentais as obras de Gilbert Durand *O imaginário* e ainda *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Dois dicionários de mitos e figuras tiveram grande relevância no aporte teórico deste capítulo. Trata-se de *Dicionário de Mitos Literários*, organizado por Pierre Brunel, *Dicionário de Figuras e*

*Mitos Literários das Américas*, organizado por Zilá Brend. Deles foram retirados os conceitos de mulher viril, cangaceira, donzela-guerreira.

O interesse em estudar a obra de Rachel de Queiroz, especificamente *Memorial de Maria Moura*, partiu do fato de que esta autora retrata em suas obras personagens fortes, representativas, densas em termos psicológicos, caso da figura de Maria Moura. Tal processo permite que a análise se construa de forma tangente e rica, abrindo leques ilimitados de atuação.

Há que se salientar que esta obra de Rachel foi publicada em 1992 e não era uma das suas obras mais conhecidas (dentre elas destaca-se *O Quinze*) até a adaptação televisiva da obra, realizada pela Rede Globo de Televisão em 1994 e que teve como título o mesmo do romance. A partir daí o romance passou a ganhar espaço tornando-se mais renomado.

## 1. As mulheres brasileiras nos séculos XIX e XX

*Não se nasce mulher: torna-se.*  
Simone de Beauvoir.

### 1.1 O tempo – Condições sociais das mulheres no Brasil dos séculos XIX e XX.

As mulheres brasileiras, em meados dos séculos XIX e XX não faziam parte da mesma conjuntura política, social e econômica da atualidade. Porém, como não se extrai um comportamento social do vazio, já que ele é uma construção, certamente a conduta feminina atual tem, em sua formação, muito do desempenho construído ao longo dos anos.

De acordo com Miridan Knon Falci, em colaboração à obra *História das Mulheres do Brasil*, independentemente do nível de instrução, classe ou postura frente à sociedade, mulheres casadas ou não, teriam um tratamento diferenciado do atribuído aos homens brasileiros, em qualquer estado. E no nordeste não foi diferente, segundo a pesquisadora, que afirma o seguinte:

Mulheres ricas, mulheres pobres; cultas ou analfabetas; mulheres livres ou escravas do sertão. Não importa a categoria social: o feminino ultrapassa as barreiras de classes. Ao nascerem, são chamadas “mininu fêmea”. A elas certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos, mas também viveram o seu tempo e o carregaram dentro delas. (FALCI, 1997, p. 241)

Ao serem chamadas de “mininu fêmea” (FALCI, 1997, p. 241), subentende-se que há, em primeiro lugar o menino, e assim, caso nasça sem pênis, denomina-se fêmea. Nota-se que o homem não precisa ser identificado como macho ou fêmea, porque ele é o menino, o geral, o que precisa de especificação é o feminino, que é um menino de sexo diferente do menino real. Sobre o assunto afirma Beauvoir que:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. Enquanto existe para si, a criança não pode

apreender-se como sexualmente diferenciada. Entre meninas e meninos, o corpo é, primeiramente, a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que apreendem o universo (BEAUVOIR, 1967, p. 8).

No entanto, no caso da mulher, é necessário que haja uma referência masculina para denominá-la. Ela é o peculiar, o que precisa de explicação, o que precisa de um identificador. Ainda para Falci, a mulher brasileira, nordestina, localizada no período do século XIX pode ser representada desta forma:

As mulheres no tempo (século XIX), no espaço (o sertão, as províncias do Piauí e Ceará) aparecem cantadas na literatura de cordel, em testamentos, inventários ou livros de memórias. As muito ricas, ou de elite intelectual, estão nas páginas dos inventários, nos livros, com suas joias e posses de terras; as escravas, também estão ali, embora pertencendo às ricas. As pobres livres, as lavadeiras, as doceiras, as costureiras e rendeiras – tão conhecidas nas cantigas do nordeste -, as apanhadeiras de água nos riachos, as quebradeiras de coco e parteiras, todas essas temos mais dificuldades em conhecer: nenhum bem deixaram após a morte, e seus filhos não abriram inventário, nada escreveram ou falaram de seus anseios, medos, angústias, pois eram analfabetas e tiveram no seu dia-a-dia de trabalho, de lutar pela sobrevivência. Se sonharam, para poder sobreviver, não podemos saber (FALCI, 1997, p. 241/242).

Como há poucos registros delas e de seu legado, há dificuldade em encontrar documentos que refiram suas marcas, feitos e cotidiano. Muitas das mulheres sertanejas do século XIX podiam inclusive não ter registro de nascimento, e assim, não existir oficialmente.

O sertão nordestino aqui descrito faz parte de um passado recente, originado da seca, elemento ainda marcante nessa conjuntura. Nessa terra árida, ordenou-se uma sociedade fundamentada no patriarcalismo, e conseqüentemente machista.

Segundo Maridan Knox Falci, esse nordeste é estranho ao sul e sudeste do país. Mesmo tratando-se de um mesmo país, não se pode afirmar que norte e sul são

pertencentes ao mesmo âmbito cultural e social, já que comportamentos de um extremo do mapa talvez causem exprobatamento a outro<sup>2</sup>.

Falci, sobre esse assunto, afirma:

Mas a história tem outra memória sobre o sertão do nordeste: uma terra de modo de vida excêntrico para as populações do sul, onde perduraram tradições e costumes antigos e específicos, onde extensas fazendas de gado e de plantio de algodão utilizaram mão-de-obra livre e escrava trabalhando lado a lado, espaço em que uma população, descendentes de portugueses se mesclou com os “negros da terra”- os indígenas – e com os negros da Guiné – os escravos trazidos pelos próprios colonizadores ou mandados comprar, depois, nas praças comerciais de São Luis, Recife, Salvador ou no pequeno porto de Parnaíba, ao norte do Piauí (FALCI, 1997, p. 242).

A questão de comportamento no nordeste do Brasil compõe um panorama de homens e mulheres no século XIX, que não era democrático em suas relações sociais, quiçá de gênero, como se pode observar a partir da citação abaixo:

Dizer então que o sertão nordestino foi mais democrático em suas relações sociais e que não tirou proveito da escravidão é basear-se em uma historiografia ultrapassada, não mais confirmada pela pesquisa histórica. É basear-se em observações espantadas de governantes portugueses enviados da metrópole, ou viajantes ingleses que, vendo o número de casamentos inter-raciais, notando as inúmeras uniões consensuais de homens amancebados com pardas e caboclas e constatando a grande quantidade de filhos bastardos de cor mulata, pensaram que, talvez, aquela sociedade se pautasse pela existência de maior solidariedade e menor tensão entre as diversas camadas sociais. Isso não corresponde à verdade (FALCI, 1997, p. 242).

O fato de haver um grande número de filhos bastardos com mulatas e negras não significa que os nordestinos tivessem menos preconceito racial, ou ainda que reconhecessem tais filhos como seus, garantindo nome e herança para estes.

O preconceito de raça e de classe social fica muito visível, apesar de a maioria populacional ser parda e/ou negra. Segundo pesquisa do Censo de 1826, no Piauí, 50% da população era parda, 25% compunha a população branca e outros 25% a população

---

<sup>2</sup> Com isso não se quer dizer que a sociedade sulista é marcada por conceder mais direitos e possuir uma marca menos patriarcal. A ideia é referir à formas de ver o mundo e ser no mundo que não difere entre os extremos .

negra. Sendo assim, 75% da população do Piauí em meados do século XIX era composta por negros e negras, e mesmo assim, o preconceito era fortemente presente.

Por conta desse comportamento, uma preocupação no sentido de não manter relações inter-raciais para condicionar o branqueamento da família era presente. “E as avós, preocupadas com o branqueamento da família – sinal de distinção social -, perguntavam as netas, quando sabedoras de um namoro firme, minha filha, ele é branco?” (FALCI, 1997, p. 243).

Neste cenário nordestino há uma hierarquia explícita, onde cada qual sabe de que classe advém ou a que categoria pertence. Falci comenta o assunto da seguinte forma:

Hierarquias rígidas, gradações reconhecidas: em primeiro lugar e acima de tudo, o homem, o fazendeiro, o político local ou provincial, o “culto” pelo grau de doutor, anel e passagem pelo curso jurídico de Olinda ou Universidade de Coimbra, ou mesmo o vaqueiro. O pior de tudo era ser escravo e negro. Entre as mulheres, a senhora, dama, dona fulana, ou apenas dona, eram categorias primeiras; em seguida ser “pipira” ou “cunhã” ou roceira e, finalmente, apenas escrava e negra. O princípio da riqueza marcava o reconhecimento social. O princípio da cor poderia confirmá-lo ou era abafado, o princípio da cultura o preservava. Ser filha de fazendeiro, bem alva, ser herdeira de escravos, gado e terras era o ideal de mulher naquele sertão (FALCI, 1997, p. 242).

Assim, ser mulher, pobre e filha de escravos no nordeste do século XIX era certamente a garantia de não ascender socialmente em hipótese alguma, uma vez que o estudo era apenas direcionado, primeiramente aos homens, e em pouquíssimos casos às mulheres brancas, filhas de políticos e/ou fazendeiros e herdeiras.

A mulher estava relegada ao mais baixo nível social, se pobre, ainda pior. As mulheres senhoras, damas e donas estavam em situação melhor, ainda mais se tivessem junto a si a presença masculina (pai, marido, irmãos), mas o respeito vinha ainda do *status* social no qual estava enquadrada.

Outro fato relevante quanto ao nordeste é o crescente número de mulheres na média populacional. Para Falci, esse fato se dá, devido ao êxodo rural dos homens, demandando assim a fronteira de povoamento, sempre mais para o sertão, ou mesmo

seguindo para o litoral, para estudar nos grandes centros, já que universidades e escolas renomadas não estavam localizadas no sertão nordestino.

No Piauí, o número de mulheres cresceu rapidamente. Os dados apontam que:

No decorrer do século XIX, a população feminina aumentou ainda mais. Enquanto em 1826 para cada habitante havia 47 mulheres, em 1872, para a mesma porção de indivíduos havia 49 mulheres. Eram 28.245 mulheres livres e 11.699 mulheres escravas em 1826 (FALCI, 1997, p. 243).

Outra mudança se deu quanto aos escravos e às escravas. A partir da terceira década do século XIX não houve mais importação de escravos africanos para o sertão, o que fez com que os senhores deixassem de comprar escravos africanos, sobretudo no nordeste, e passassem a comercializar escravos brasileiros, nascidos em cativo, cujo preço era mais baixo.

Como o algodão e o gado não estavam mais dando muito dinheiro, o preço do escravo passou a ser, relativamente, elevado para os senhores da região, e assim poucos puderam continuar comprando escravos na Bahia ou no Recife. Os traficantes que traziam escravos da África passaram a vender sua mercadoria preferencialmente para os ricos senhores do café da região do Rio de Janeiro e de São Paulo. Então os escravos do sertão já não eram africanos e sim nascidos ali mesmo. Nasceram das mulheres escravas, que tiveram um número grande de filhos, tanto quanto as mulheres livres, como mostram os livros de batizados (FALCI, 1997, p. 243/244).

Como a população nordestina era miscigenada, devido ao grande número de uniões interétnicas, as mulheres tinham como traços peculiares os cabelos crespos e lábios grossos, além de nariz regular e fronte elevada. Algumas ainda, segundo Falci (1997), possuíam cabelos corridos, porém lustrosos.

Estava presente nos cabelos a maior vaidade feminina. As mulheres mais pobres chegavam a vender seus cabelos para obter algum dinheiro, mas somente em caso de extrema necessidade, já que as longas madeixas eram sinal de beleza e vaidade feminina em qualquer classe social.

Uma coisa que as nordestinas do sertão pareciam ter em comum: o apreço pelos longos cabelos. Basta dizer que, na seca de 1877, mulheres famintas, esqueléticas, chegaram à casa do major Selemérico, em Oeiras, antiga residência do presidente da província, e, em agonia de morte, ofereciam cortar o cabelo em troca de *água, água* (FALCI, 1997, p. 245).

Este fato citado por Falci demonstra o apreço das mulheres nordestinas pelos seus cabelos. O cabelo longo, bem tratado, era uma das vaidades femininas e ainda uma demonstração de zelo pessoal. E mesmo sem recursos financeiros, as mulheres poderiam buscar na natureza os cuidados para as madeixas, já que muitas frutas e óleos poderiam colaborar com o zelo pela vaidade capilar.

O cabelo como forma de apego para as nordestinas é retratado no *Memorial de Maria Moura* como um rito de passagem do momento em que a personagem homônima deixa de ser uma moça de fazenda para tornar-se uma espécie de jagunça do sertão:

Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedecer paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender. Não sei que é que tinha na minha voz, na minha ara, mas eles concordaram, sem parar pra pensar. Aí eu me levantei do chão, pedi a faca de João Rufo, amolada feito uma navalha \_ puxei o meu cabelo que me descia pelas costas feito numa trança grossa; encostei o lado cego da faca na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço. Dei um nó na trança aparada e entreguei a João Rufo, junto com a faca: \_ Guarde esse cabelo no alforje. Os homens olhavam espantados para os meus lindos cabelos. Pareceu até que o Maninho tinha os olhos cheios de água. E eu desafiei: \_ Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. Vamos lá, arriem os animais. (QUEIROZ, 2008, p. 99/100)

Apesar de a mulher nordestina parecer tão zelosa com seus cabelos a ponto de ao cortá-lo sentir emoção, tão cuidadosa consigo e com a casa, e tão prendada, como é o caso das bordadeiras, costureiras, lavadeiras, rendeiras e outras aptidões, não era costume feminino fazer atividades remuneradas. As mulheres mais abastadas não o faziam, comumente, por impedimento da família, já que a sociedade esperava da mulher um comportamento doméstico, como afirma Falci:

As mulheres de classe mais abastadas não tinham muitas atividades fora do lar. Eram treinadas para desempenhar o papel de mãe e as chamadas “prezadas domésticas”- orientar os filhos, fazer ou mandar fazer a cozinha, costurar e bordar. Outras, menos afortunadas, viúvas ou de uma elite empobrecida, faziam doces por encomendas, arranjos de flores, bordados a crivo, davam aulas de piano e solfejo, e assim puderam ajudar no sustento e na educação da numerosa prole. Entretanto, essas atividades, além de não serem muito valorizadas, não eram muito bem-vistas socialmente. Tornavam-se facilmente alvo de maledicência por parte de homens e mulheres que acusavam a incapacidade do homem da casa, ou observavam sua decadência econômica (FALCI, 1997, p. 249).

Desta forma podemos observar que a mulher nordestina dos séculos XIX e XX não era economicamente ativa, pois havia uma voz comum que afirmava não ser necessário ou mesmo aceitável que as mulheres tivessem seu próprio sustento, sobretudo as mulheres casadas.

A questão econômica é também uma forma de controle social. Se a mulher depende economicamente do marido/pai/tutor, ela não tem autonomia para adquirir bens e objetos, assim como provavelmente terá que pedir permissão e aval para qualquer que seja a atitude que envolva dinheiro.

Já a mulher pobre não tinha alternativa e seja no campo, ou na cidade, tinha que procurar o seu sustento, e assim fazia tanto os trabalhos considerados femininos quanto os trabalhos que necessitavam de maior força física, comumente, relegados aos homens.

A mulher pobre não tinha outra escolha a não ser garantir o seu sustento. Eram, pois, costureiras e rendeiras, lavadeiras, fiadeiras ou roceiras – esta última, na enxada, ao lado de irmãos, pais ou companheiros, faziam todo o trabalho considerado masculino: torar paus, carregar feixes de lenha, cavoucar, semear, limpar a roça do mato e colher (FALCI, 1997, p. 250).

A mulher sertaneja pobre não tinha alternativa e assim se submetia ao trabalho árduo e de baixa remuneração, visando ao sustento (mesmo precário) de sua prole e o

seu próprio. Já a mulher sertaneja rica, se mantinha em casa, sem muitas aparições públicas, para não ser falada<sup>3</sup>.

Assim, a mulher abastada se recolhia ao espaço privado por costume social e a mulher pobre fazia trabalhos em casa para serem comercializados na rua por outrem, como é o caso das rendeiras e doceiras, ou trabalhavam no campo, em companhia do marido e filhos, mas não era da mulher a renda principal ou mais importante da casa.

No sertão nordestino do século XIX, a mulher de elite, mesmo com um certo grau de instrução, estava restrita à esfera do espaço privado, pois a ela não se destinava a esfera pública do mundo econômico, político, social e cultural. A mulher não era considerada cidadã política (FALCI, 1997, p. 251).

A educação é outro ponto culminante de diferença entre homens e mulheres do sertão nordestino. O índice de analfabetismo era muito alto entre homens e mulheres, mas no comparativo de gênero, havia muito mais mulheres analfabetas que homens. Esse processo restringe a ação e a presença do feminino ao ambiente privado, sendo o ambiente público desconhecido a muitas mulheres sertanejas.

Nas cidades menores e mesmo nas províncias, as escolas eram pouco numerosas ou sequer existiam, o que fazia com que para estudar, os homens e as mulheres interessados em adquirir instrução tivessem a necessidade de mudar-se para grandes centros. Desta forma, segundo o Censo de 1826 no Piauí, os índices de analfabetismo eram elevados. “Apenas 27.776 pessoas na província, de um total de 202.222 habitantes, eram alfabetizados, e dessas 27, pouco mais de 10 mil eram mulheres” (FALCI, 1997, p. 251).

No sertão mulheres negras, brancas, letradas, analfabetas, ricas e pobres tinham uma mesma preocupação: casar-se. O casamento era uma espécie de comércio necessário às famílias, e comumente não eram feitos porque um jovem casal estava apaixonado e havia resolvido passar todos os dias de suas vidas na construção de um lar repleto de amor e compreensão. Casar era necessário, por vários motivos e, sobretudo, necessário à mulher. Assim afirma Falci sobre a questão:

---

<sup>3</sup> Sobre a questão do público e privado, ver PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998.

No sertão, a preocupação com o casamento das filhas moças foi uma constante. É verdade que muitas mulheres não se casaram, entre outras razões por dificuldades de encontrar parceiros a altura, problemas de herança e dote, mas tão logo passadas as “primeiras regras” (menstruação) e a mocinha fizesse corpo de mulher, os pais começavam a se preocupar com o futuro encaminhamento da jovem para o matrimônio (FALCI, 1997, p. 256).

O casamento era um acordo social, um compromisso familiar. Não obstante, os maridos e esposas eram escolhidos, sobretudo pela família do interessado. À família da noiva cabia pagar o dote que poderia ser em terras, dinheiro, bezerros, vacas paridas, dentre outras reses.

Era uma vergonha familiar e até motivo para a exclusão da família as moças que por algum motivo se rebelavam contra o casamento ou mesmo renegavam o noivo oferecido, ou escolhido pela família. Assim afirma Falci:

Moças que se casaram sem o consentimento do pai foram excluídas da solidariedade familiar, pois esse comportamento significava uma grande ofensa à família. Costuma-se dizer que Oeiras é a cidade dos doidos devido aos casamentos entrecruzados por imposições das famílias (FALCI, 1997, p. 259).

Na necessidade de manter laços matrimoniais, os costumes entre mulheres pobres e abastadas eram diferenciados em alguns detalhes. Apesar de concordarem na necessidade do casamento, independentemente da classe social, o casamento da mulher nordestina pobre não contava com dotes e tanta pompa, mas eram semelhantes quando se tratavam de enxoval e algum preparo.

Haviam ainda os raptos seguidos de casamento conhecido por raptos consentidos, que consistia muitas vezes em um namoro não desejado pela família, mas de interesse dos noivos. O noivo então raptava a moça para casar-se. No caso do raptos, o casamento precisava ser realizado, ou a moça raptada ficaria desonrada e provavelmente não arranjaría outro noivo que a quisesse como esposa. Sobre o hábito do raptos consentido, Falci afirma:

Foi muito comum, em Oeiras, em Teresina, e em Icó, no Ceará, os dois fugirem à noite, a cavalo, ela montada na garupa, de banda, o rosto virado para o lado, a cabeça amarrada com um lenço, com a certeza do futuro casamento. O noivo poderia não ter relações sexuais com ela. Depositava a moça na casa de uma pessoa importante ou na

do juiz da localidade vizinha ou mesmo da mesma cidade, onde já combinara o asilo. A moça mandava avisar a família. Só sairia de lá casada. Os pais não tinham outra alternativa. Faziam o casamento, mesmo sem ser “de gosto” no dia seguinte; sem festas, sem proclamas. A honra da moça e da família estariam prejudicadas, caso não fosse realizado o casamento (FALCI, 1997, p. 267).

Casar-se era um costume muito presente, quase que impossível de se escapar, sobretudo, quando se tratavam de moças casadoiras com dotes generosos. Mas o casamento não era garantia de felicidade. Como o cotidiano doméstico era pacato, as mulheres casadas dedicavam seu dia aos cuidados dos filhos e pequenos afazeres domésticos. Parafrazeando Simone de Beauvoir (1970), a vida da mulher vai se resumindo em despedir-se do marido pela manhã, cuidar da casa durante o dia e esperar o regresso do esposo, à noite. A vida assim seguia sem grandes novidades, como um ciclo: nascer, casar, procriar, criar a prole e morrer. Nesse contexto foi que nasceu Rachel de Queiroz e fica clara em sua trajetória de vida, a qual será abordada no próximo subitem, que ela subverteu e mesmo negou diversos processos que foram elencados aqui, denotando sua marca peculiar de rompimento com a estrutura posta.

## 1.2 Rachel de Queiroz: A normalista que transgredia normas sociais

Rachel de Queiroz iniciou sua vida de escritora cedo, publicando seu primeiro livro com 20 anos. Descendente pelo lado materno da família Alencar, tendo parentesco com o autor de *O Guarani* e, pelo lado paterno, dos Queiroz, família de raízes em Quixadá e Beberibe, Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza, Ceará, no dia 17 de novembro de 1910, no antigo número 86 da Rua Senador Pompeu.

Mudou-se, em companhia dos pais, para o Rio de Janeiro em 1917, fugindo dos horrores da seca de 1915. A família Queiroz, dona de latifúndios e tendo como patriarca um juiz, Daniel de Queiroz, foi uma das poucas que conseguiu evadir-se da seca. Rachel narrou as aventuras e desventuras de quem não teve tal felicidade em *O Quinze*, sua obra de estreia.

*O Quinze* foi publicado em agosto de 1930 em mil exemplares impressos em papel de qualidade inferior, na Gráfica Urânia, pagos por Rachel de Queiroz com dinheiro conseguido de empréstimo do pai, Daniel. O livro foi encaminhado a alguns críticos e, apesar da pequena tiragem, foi bem recebido por eles, embora houvesse a suposição levantada por alguns jornalistas de o livro ter sido escrito pelo pai da autora.

A própria Rachel assim se pronuncia sobre sua obra de estreia:

Morava então no Ceará o jornalista carioca Renato Viana, que me deu os endereços das pessoas no Rio de Janeiro, uma lista de jornalistas e críticos para os quais eu deveria mandar o livrinho. O mestre Antonio Sales, que adorou o livro, também me deu outra lista. Então me chegou uma carta do meu amigo Hyder Corrêa Lima, que morava no Rio, convivia com Nazareth Prado e a roda de Graça Aranha. Hyder mostrara na carta o maior alvoroço e contava o entusiasmo de Graça Aranha por *O Quinze*. Depois veio uma carta autografada do próprio Graça, realmente muito entusiasmado. Em seguida começaram a chegar críticas, de Augusto Frederico Schmidt (no “Novidades Literárias”), de escritor Artur Moa, em São Paulo; foram pipocando notas e artigos, tudo muito animador. No Ceará não. Não me lembro de nenhuma repercussão. Depois quando a coisa virou, é que o livro começou a pegar por lá (QUEIROZ, 1998, p. 31).

*O Quinze* era então conhecido em São Paulo e no Rio de Janeiro, no entanto, desconhecido no Ceará, uma vez que grande parte dos mil exemplares publicados por ela foram enviados aos jornalistas, romancistas e críticos cariocas e paulistas.

Na terra da escritora fortalezense pouco se falou ou publicou sobre a obra que relatou as agruras da seca histórica no nordeste brasileiro, e que mesmo contando com certo distanciamento de vivências, já que a autora se ausentou de Fortaleza na fuga da seca, contava a realidade daquele povo, mas não era lido e criticado por sua intelectualidade. Assim afirma a própria autora de *O Quinze*, em seu livro de memórias:

*O Quinze* foi publicado em agosto de 1930. Não fez grande sucesso quando saiu em Fortaleza. Escreveram até um artigo falando que o livro era impresso em papel inferior e não dizia nada de novo. Outro sujeito escreveu afirmando que o livro não era meu, mas de meu ilustre pai, Daniel de Queiroz. E isso tudo me deixava meio ressabiada. (QUEIROZ, 1998, p. 31)

Para o público cearense, em 1930, não havia novidade alguma em se relatar a seca como literatura, já que no nordeste cotidianamente se vivenciava tais agruras. Sobre o assunto, Haroldo Bruno, biógrafo de Rachel de Queiroz, comenta:

Excetuando o romancista Antônio Salles e o polígrafo Beni Carvalho, os críticos locais não lhe dispensam maior atenção. Repetia-se uma circunstância própria ao meio literário da província de então: o reconhecimento, a *descoberta* viria do sul, da Metrópole (BRUNO, 1977, p. 105).

O primeiro romance de Rachel de Queiroz foi lançado em um espaço social e geográfico da intelectualidade do sudeste, já que os primeiros leitores dessa obra formavam a elite intelectual da época, como o escritor Graça Aranha, Nazareth Prado, Hyder Corrêa Lima, Raul Gonzales Tuñon, transitando assim no eixo Rio de Janeiro/São Paulo.

A narrativa de *O Quinze* conta com uma simplificação da estrutura do romance, com redução da matéria ao essencial, capítulos curtos, tensos e sucintos, além da recusa de supérfluos e aspectos funcionais da arte narrativa, o que constituiu uma novidade no romance do período, que contava com obras como *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, que foi ganhador do Prêmio Brasil de Literatura com a primeira obra citada. Além dele, José Lins do Rego, autor de *Menino de Engenho*, lançado em 1932, e José Américo de Almeida, quinto ocupante da 38ª cadeira da Academia Brasileira de Letras, que em meados de 1920 lançou *Reflexões de um cabra*, *Paraíba e seus problemas* (1926) e *A Bagaceira* (1928), eram os autores que tinham mais espaço no meio literário.

*O Quinze* não foi o primeiro texto publicado por Rachel de Queiroz. Usando o pseudônimo Rita de Queluz, aquela que foi uma das poucas mulheres escritoras do Brasil dos anos 1930, publicou texto no Jornal *O Ceará*, do qual tornar-se-ia, posteriormente, redatora efetiva. Nele, fazia uma crítica à rainha dos estudantes. Sobre o assunto, Rachel comenta que:

Foi eleita Suzana de Alencar Guimarães, moça muito inteligente, escrevia no *Ceará* (tinha um pseudônimo de que não me lembro, marquesa ou *modemoiselle* de não sei o quê) um tipo da literatura

feminina da época. Suzana foi eleita a primeira Rainha dos Estudantes e eu, que estava morando no Junco nesse tempo (tinha dezesseis anos), escrevi uma carta aberta para ela, fazendo brincadeiras, rainha em tempo de república!, enfim, gozações ingênuas, mas gozações. Foi a primeira coisa que escrevi; assinei com pseudônimo, Rita de Queluz. (QUEIROZ, 1998, p. 25)

A partir da publicação desse texto, Rachel começa a participar efetivamente do jornal, por meios de poemas e crônicas. Foi assim que surgiu o romance folhetim *História de um nome*.

Quanto à sua formação escolar, Rachel de Queiroz fez o curso normal<sup>4</sup> de 1921 a 1925, no Colégio Imaculada Conceição, dirigido pelas irmãs de caridade, e lá se diplomou aos 15 anos de idade, vindo a lecionar posteriormente na mesma escola, que, aliás, era exclusiva para meninas.

A escola normal destinava-se à formação de professores primários e, portanto, uma escola profissional paralela à escola secundária. Como Rachel de Queiroz foi alfabetizada em casa, pelos pais, e passou rapidamente por uma escola primária, foi diretamente para o curso normal.

Seria Rachel de Queiroz uma jovem normalista como muitas vezes fora citado nas referências da época? Uma doce moça, rainha dos estudantes pela beleza e com comportamento gentil e meigo, conduta esperada no período e citada nos versos de Nelson Gonçalves e Herivelton Martins<sup>5</sup>? Certamente não. E provavelmente a influência recebida pelos pais foi fator predominante para seu estilo de escrita e para sua formação enquanto intelectual.

As jovens mulheres de então, ainda mais aquelas oriundas de uma família tradicional como a de Rachel, não tinham permissão para leituras de textos que contivessem determinados conteúdos, como por exemplo, relacionados a sexo ou

---

<sup>4</sup> A quem frequentava o curso normal, como era chamado o curso de formação de professores, hoje referente ao Ensino Médio, era chamada de normalista.

<sup>5</sup> Vestida de azul e branco / Trazendo um sorriso franco / No rostinho encantador / Minha linda normalista/Rapidamente conquista Meu coração sem amor / Eu que trazia fechado / Dentro do peito guardado / Meu coração sofredor / Estou bastante inclinado / A entregá-lo ao cuidado / Daquele brotinho em flor. / Mas, a normalista linda / Não pode casar ainda / Só depois que se formar... / Eu estou apaixonado / O pai da moça é zangado / E o remédio é esperar. ([www.letrasdemusica.com.br/n/nelson-noncalves/normalista.html](http://www.letrasdemusica.com.br/n/nelson-noncalves/normalista.html) acesso em 13/05/2013 as 9h10)

sexualidade. Assim, embora sua família incentivasse a leitura dos clássicos, como Balzac, Anatole France e Eça de Queiroz, tais partes eram suprimidas, para que a jovem não tomasse conhecimento das mesmas. Rachel comenta sobre isso que:

Contudo eu li muito. Mamãe tinha uma biblioteca muito boa e tanto ela quanto papai me orientavam nas leituras. Quando eu era adolescente, eles liam para eu ouvir, faziam mesmo sessões de leitura; e quando chegavam os pedaços mais escabrosos, de Eça, por exemplo, discretamente pulavam e disfarçavam. Não queriam me privar da leitura, mas naquele tempo uma moça não podia ler cena de sexo. Não se usava, era um escândalo dos diabos. Isso eles conseguiram manter até eu começar a escrever. (QUEIROZ, 1998, p. 30)

Essa proibição valeu somente enquanto ela apenas lia os livros, mas perdeu a autoridade quando passou a escrever, de modo que em suas narrativas as cenas sensuais e de violência são postas com a mesma naturalidade com que se relatam as paisagens e os sentimentos. Temos como exemplo uma passagem de Maria Moura com o escravo forro Jardimino:

Na terceira vez ele já me chegava mais atrevido; e eu; vendo que ele rondava por perto, de novo me sentei no parapeito do alpendre, como quem não quer nada. Jardimino me abraçou pelas costas, segurando os meus seios na concha das mãos; me beijou o pescoço, até que eu me virei, para ele me beijar na boca. Acho que o pobrezinho nem sabia dar um beijo assim; eu que fui ensinando, disfarçado. Eram as artes que eu tinha aprendido com Liberato. Mas quando ele me foi enfiando as mãos pelos botões da blusa, eu lhe segurei o pulso e disse: Agora não, que eu sou moça. Assim, só depois do casamento. (QUEIROZ, 2008, p. 29)

No pensamento moralista da época, uma mulher não poderia ler cenas mais cruas e explícitas de sexo ou de violência, que dirá escrevê-las. A autora então subverteu essas regras, primeiramente ao escrever *O Quinze*, que fugiu do romance romântico que a própria autora chamou de água com açúcar em algumas crônicas.

Relembra com um sorriso: Achavam que *O quinze* era livro de macho porque era um livro seco, sem sentimentalismos, sem nobreza moral, sem grandeza, essas coisas de mulher; então era um livro de macho (...) A dor pra mim é segura, é falta de adorno e penduricalhos. Na segunda edição de *O quinze*, cortei mais de 100 palavras, adjetivos e

reticências. ( <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=655>  
em 15/10/12 às 01h43)

E subverteu mais ainda ao escrever *João Miguel*, que conta com cenas de violência, assassinato, sexo e narra detalhadamente a rotina de uma pequena cadeia do interior do Ceará, com detalhes de narrativas como descrição de odores, mofos em paredes, sujeiras e bebedeiras nesse ambiente hostil.

João Miguel sentiu na mão que empurrava à faca a sensação fofa de quem fura um embrulho. O homem, ferido no ventre, caiu de borco, e de sob ele um sangue grosso começou a escorrer sem parar, num riacho vermelho e morno, formando poças encarnadas nas anfractuosidades do ladrilho. (QUEIROZ, 1960, p.123)

Na sua criação literária, aparentemente, Rachel não foi tolhida pela família. Em *Tantos Anos*, ela conta a ironia com que a mãe, Clotilde, tratava a questão:

[...] Me lembro de que quando escrevi *João Miguel* foi uma mulher lá em casa dizer a mamãe: Clotilde, você não acha que *João Miguel* tem cenas muito cruas para Rachelzinha ter escrito? E mamãe: Pois é, se não fosse ela que tivesse escrito essas cenas eu não deixava que ela lesse... Mamãe falou de gozação, mas a mulher saiu muito consolada (QUEIROZ, 1998, p. 30).

Para a construção de tais ambientes, Rachel de Queiroz visitava a cadeia de Fortaleza e passava inúmeras horas naquela atmosfera, conversando com presos, policiais e fazendo anotações e observações sobre a estrutura física do local. E foi saindo da cadeia em uma de suas visitas que a ex-normalista teve uma experiência que colocou em cheque o padrão doce das mocinhas da época.

Em uma roda literária na Praça Ferreira, no Café Globo, em Fortaleza, em perto dos meados de 1930, um jornalista que teve o nome poupado nos relatos de Rachel de Queiroz teria escrito um artigo, e com uso de pseudônimos, onde criticava *O Quinze*, levantando hipóteses do livro não ter sido escrito por ela, e sim por Daniel de Queiroz, pai de Rachel. Ao cumprimentar a escritora no Café, o jornalista então teria pedido

desculpas por estar com as mãos frias. Em resposta, Rachel teria ameaçado bater no jornalista por conta das calúnias.

[...] “Não me venha com essa de mãos frias. Você escreveu aquelas notas e eu podia te bater, porque sou maior e mais forte (ele era pequenininho e magrelinho). E não lhe bato agora porque não sou a Henriqueta Galeno, que bate em homem. Mas se um dia eu pegar você num lugar, sozinho, lhe dou uma surra”. Ele ficou pálido e afastou-se. (QUEIROZ, 1998, p.32)

A autora cumpriu sua promessa de surrar o jornalista algum tempo depois, segundo seus próprios relatos, enquanto colhia material na cadeia local para a construção do romance *João Miguel*, lançado em 1932.

Um dia, às duas da tarde, vinha eu saindo da cadeia (nesse tempo, na calçada lateral, que dava para o lado do mar, não havia casa nenhuma, nenhuma construção. Era um despenhadeiro de areia que ia até a praia: só havia ali a calçada, relativamente estreita, que circundava o prédio da cadeia). Naquela hora da tarde fazia um sol terrível (usava-se sombrinha, então) e eu trazia uma sombrinha de seda estampada para enfrentar o sol. Saí da cadeia por uma porta lateral, abri a sombrinha e ia sozinha pela calçada deserta, a fim de pegar a condução lá perto do passeio público; eis que avistei, vindo do lado da Santa Casa, o tal cara – que andava sempre na cadeia perseguindo o coronel, assassino do seu irmão, vendo se o preso não estaria obtendo concessões etc. vestia ele um terninho branco, e caminhava na minha direção. Quando nos íamos cruzando, na calçada estreita, quase colidimos. Ele parou, assim de repente, não sei se tinha percebido que era eu quem estava ali. Sei que fechei a sombrinha, segurei o cara pela gola do paletó e bati nele nos ombros, na cabeça, até quebrar a sombrinha. O coitado se defendeu com os braços, mas não tentou revidar. Depois o larguei, joguei fora a sombrinha quebrada, nos separamos e nunca dissemos a ninguém uma palavra sobre isso. [...] (QUEIROZ, 1998, p. 33)

Uma jovem que se defende de críticas à base da agressão física depois de já ter ameaçado um homem, em meados de 30, onde a mulher sequer possuía o direito ao voto, realmente não é o retrato fiel de uma sociedade toda, de uma jovem normalista, ou de moças pacatas que aceitavam seus destinos de acordo com as convenções sociais.

Essa situação se agrava em se tratando do “segundo sexo” (BEAUVOIR, 1970) no sertão nordestino. Apesar de se diferenciar a postura e o comportamento de uma

mulher nascida em família abastada, com bens e prestígio como é o caso de Rachel de Queiroz, e das outras mulheres nordestinas, pobres, sem família ou de família humilde. O feminino transpõe as barreiras sociais, independente de classe.

Nesse ponto, Rachel de Queiroz, por ser mulher culta, de posses e família renomada, certamente não está na categoria das mulheres que não tem possibilidade de deixar seus relatos e assim registrar sua história. Ela faz parte de um seletivo grupo de mulheres, o que pode ser constatado pela primazia da ocupação de cadeira na Academia Brasileira de Letras a qual foi de Rachel de Queiroz, em 4 de novembro de 1977.

O fato causou certo frêmito nas feministas<sup>6</sup>. Mas Rachel, que não se denomina feminista em nenhum momento de sua carreira como escritora, foi enfática em seu posicionamento sobre o caso:

Sua eleição causou certo *frisson* nas feministas de então. Mas a reação da escritora ao movimento foi bastante sóbria. Numa entrevista, em meio ao grande furor que sua nomeação causou, declarou: Eu não entrei para a Academia por ser mulher. Entrei, porque, independentemente disso, tenho uma obra. Tenho amigos queridos aqui dentro. Quase todos os meus amigos são homens, eu não confio muito nas mulheres. Um verdadeiro choque anafilático no movimento feminista.

(<http://www.jcom.com.br/pesquisahistorica/leitura/135254> 12/05/2013 às 15h13)

Cabe salientar que Rachel também teve uma vida política extremamente ativa, sendo membro do Partido Comunista. Nesse sentido e seguindo a lógica de Michelle Perrot anteriormente tangenciada, pode-se dizer que ela fazia parte do espaço público, costumeiramente destinado aos homens. No entanto, a autora negou ao Partido o direito de se imiscuir em sua obra literária, não permitindo que a ideologia policiasse seu direito de criação. Destarte, tem-se aqui mais uma transgressão dentro de um espaço de rupturas.

Os romances queirozianos não tratam especificamente do universo feminino, apesar de retratarem em suas páginas mulheres fortes, que são postas em situações de

---

<sup>6</sup> Feminismo é um movimento político, social e filosófico que preza pela igualdade de gênero. Sobre o assunto ver Revista Estudos Feministas UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_serial&pid=0104-026X&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0104-026X&lng=en&nrm=iso)

decisão e, por vezes, tomando as rédeas de seu próprio caminho. Os romances de Rachel de Queiroz tratam da natureza humana, independentemente do sexo.

Maria Moura, personagem que dá nome ao último romance queiroziano usa a força e muda sua aparência com corte de cabelo e uso de roupas masculinas para se fazer respeitar.

Maria Moura é uma mulher que sai da esfera do privado para a esfera do público e para ser indivíduo<sup>7</sup> respeitado no sertão do século XIX, usa da força e ameaça para não cair em descrédito ou assédio. Ela usa calças (as calças herdadas do pai), monta seu cavalo em sela masculina e não em sela que se senta de lado, usualmente utilizada por mulheres na época, e sem vaidade alguma, foca suas ações na sobrevivência e construção de uma casa forte, onde posteriormente, se abriga.

Michelle Perrot, no livro *Mulheres Públicas*, afirma que o local comum da mulher é o privado. O termo mulher pública tem teor pejorativo. Ou seja, ser um homem público é honroso. Já ser uma mulher pública é vergonhoso. Para as mulheres o espaço reservado é o da casa. Aos homens, seu santuário é a política e a vida pública.

No espaço público, aquele da cidade, homens e mulheres situam-se nas duas extremidades da escala de valores. Opõem-se como o dia e a noite. Investido de uma função social, o homem público desempenha um papel importante e reconhecido. Mais ou menos célebre, participa do poder. Talvez lhe dêem um enterro com honras nacionais. É candidato em potencial ao Panteão dos Grandes Homens que a pátria reconhecida homenageia. Depravada, debochada, lúbrica, venal, a mulher – também se diz “a rapariga” - pública é uma “criatura”, mulher comum que pertence a todos. O homem público, sujeito eminente da cidade, deve encarnar a honra e a virtude. A mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria. (PERROT, 1997, p.7)

Rachel de Queiroz apresentou em *Memorial de Maria Moura* uma mulher do campo, que se torna pública, que almeja o prestígio e o respeito da sociedade. O mesmo

---

<sup>7</sup> O ser independente da categoria de gênero.

prestígio que provavelmente receberia sem pedir se fosse um homem na mesma situação.

A escritora Rachel de Queiroz mostrou-se uma mulher fora do seu tempo, no que diz respeito as conquistas obtidas por ela, que eram comuns aos homens públicos deste período histórico e social, mas uma exceção às mulheres em mesmas condições.

Deste modo, a autora pode ser considerada um interstício, um indivíduo que está à margem do sistema, do *status quo*, por ser mulher. Mas encontra maneiras de emergir dentro do mesmo, ocupando espaços antes restritos aos homens da intelectualidade, como é o caso da eleição de Rachel de Queiroz para a Academia Brasileira de Letras e o fato de fazer parte deste ambiente antes restrito a homens.

Rachel de Queiroz quebra protocolos desde o início de sua carreira, primeiramente escrevendo escondida à luz de velas, já que estava doente e a família não a queria acordada até tarde para guardar repouso e recuperar a saúde, depois, já em busca de material para a feitura do segundo livro, visitando a cadeia e entrevistando os presos para colher material para a escrita de *João Miguel*, seu segundo romance, e segue quebrando protocolos, seja dando guarda-chuvas em jornalista, seja escrevendo história de mulheres que não casaram e não deixaram descendentes.

Some-se a isso o uso que ela faz da linguagem em seu texto; seca, sucinta, enxuta, crua e direta, como se afigure do trecho abaixo:

Lá se tinha ficado o Josias, na sua cova à beira da estrada, com uma cruz de dois paus amarrados, feita pelo pai. Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz. Cordulina, no entanto, queria-o vivo. Embora sofrendo, mas em pé, andando junto dela, chorando de fome, brigando com os outros... E quando reencetou a marcha pela estrada infundável, chamejante e vermelha, não cessava de passar pelos olhos a mão trêmula: Pobre do meu bichinho! (QUEIROZ, 1989, p. 39)

Essa forma de articular o texto literário, de expressar uma forma de ver o mundo e de ser no mundo não se adapta ao que se espera do texto escrito por uma mulher, pois não é o que o período histórico esperava de uma mulher (e de certa forma

espera até hoje). Rachel é uma transgressora que encontrou formas de se colocar dentro de um sistema predominantemente masculino e patriarcal, anteriormente restrito a intelectualidade masculina. Sua ação comprova que o pertencimento a chamada *intelligentsia* independe do gênero ao qual o indivíduo pertence.

No segundo capítulo desta dissertação, pretendemos discutir as questões referentes à teoria do Imaginário, a luz da qual *Memorial de Maria Moura* será analisada, buscando aí o alicerce teórico para a construção arquetípica da donzela-guerreira, personificada pela própria Maria Moura.

## 2. Apontamentos sobre a Teoria do Imaginário.

*Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdobran en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad.*

*Jorge Luis Borges.*

Uma herança ancestral binária ronda a ideia da veracidade. Desde os filósofos gregos a busca por essa lógica é aceita como correta. Trata-se da busca pela veracidade através do princípio do bem e do mal, falso e verdadeiro, luz e treva. Sobre o assunto informa Durand que:

Durante muitos séculos e especialmente a partir de Aristóteles (século 4 a.C.), a via de acesso à verdade foi a experiência dos fatos e, mais ainda, das certezas da lógica para, finalmente, chegar à *verdade*, pelo raciocínio binário que denominamos de dialética e no qual se desenrola o princípio da exclusão de um terceiro na íntegra (Ou... ou, propondo apenas duas soluções: uma absolutamente verdadeira e outra absolutamente falsa, que excluem a possibilidade de toda e qualquer terceira solução). Lógico que, se um dado de percepção ou a conclusão de um raciocínio considerar apenas as propostas verdadeiras, a imagem, que não pode ser reduzida a um argumento verdadeiro ou falso formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção (sua visão) uma única proposta verdadeira ou falsa formal (DURAND, 2001, p. 09/10).

Desta forma, observa-se que a dualidade binária, apontada por Durand, como pensada por Durand, exclui uma terceira possibilidade. Sem ela, um fato, uma imagem ou ainda uma narrativa pode ser apenas boa ou ruim, próxima a Deus ou ao diabo, verdadeira ou falsa, não restando mais nenhuma hipótese ou possibilidade.

Para a teoria do imaginário, a impossibilidade da quebra da verdade em pares é perigosa. A imaginação, portanto, é suspeita de ser “a amante do erro e da falsidade” (DURAND, 2001, p. 10).

Um dos pontos que diferem a teoria do imaginário da verdade aristotélica é que a primeira conta com uma amplitude de significação, denominada por Gilbert Durand como a lógica do novo:

A imagem pode se desenrolar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma realidade velada enquanto a lógica aristotélica exige clareza e diferença (DURAND, 2001. p. 10).

Até o século XVII o imaginário ainda é aceito no processo intelectual. No entanto, após esse período, passa a ser excluído de tal processo, dando lugar ao método que visa à busca pela verdade nas ciências.

Assim, a imagem é abdicada em favor do processo persuasivo dos pregadores, poetas, pintores e outros seguidores da prédica artística. A imagem é “uma casa de louco”, segundo Gilbert Durand e “nunca ascenderá à dignidade de uma arte demonstrativa” (DURAND, 2001, p. 13).

A imagem é tida pela ciência do imaginário como válida em detrimento da persuasão. Aquela se firmou com mais afinco no período em que o Iluminismo vigorou e com ele trouxe diversas mudanças na forma de pensar, o que pode ajudar a explicar o comportamento dos filósofos quanto às teorias que prezam pela verdade, ou mesmo a busca desta por caminhos antes renegados pela filosofia e religião. Sobre o Iluminismo, Adorno informa que:

Desde sempre o iluminismo, no sentido mais abrangente de um pensar que faz progressos, perseguiu o objetivo de livrar os homens do medo e de fazer deles senhores. Mas, completamente iluminada, a terra resplandece sob o signo do infortúnio triunfal. O programa do iluminismo era o de livrar o mundo do feitiço. Sua pretensão, a de dissolver os mitos a anular a imaginação, por meio do saber. (ADORNO, 1999, p. 17)

Conhecido como Era da Razão, a teoria do Iluminismo como que descarta tudo o que não pode ser comprovado pela ciência, criando um conceito que sintetiza várias tradições filosóficas e sociais em uma corrente intelectual. Em síntese, é uma atitude de pensamento e ação a favor da razão.

Com a chegada do Iluminismo, os apelos ilusórios entraram em descrédito. Com a filosofia do uso da razão, o sistema binário de verdade/mentira passou a ter como verdadeiro a razão e como falso tudo o que não pudesse ser comprovado por meio da ciência, ou seja, por um método. Adorno comenta sobre o assunto:

A partir de agora, [o Iluminismo] a matéria deverá finalmente ser dominada, sem apelo a forças ilusórias que a governem ou que nela habitem, sem apelo a propriedades ocultas. O que não se ajusta às medidas da calculabilidade e da utilidade é suspeito para o iluminismo. Uma vez que pode desenvolver-se sem ser perturbado pela opressão externa, nada mais há que lhe possa servir de freio. Com as suas próprias ideias sobre os direitos humanos acontece o mesmo que aconteceu com os antigos universais. (ADORNO, 1999, p. 21)

O uso binário da verdade não surgiu necessariamente no universo das Letras ou Filosofia. Ele está presente na Matemática, Física, Química, enfim, em diversas áreas do conhecimento que não só são inerentes as Letras. A abordagem poética e o uso das imagens como recurso de análise, não são aceitos em tais ciências, como afirma Gilbert Durand a seguir:

O legado do universo mental, as experiências de Galileu (lembro-me da demonstração da lei da queda dos corpos no plano inclinado) e o sistema geométrico de Descartes (na geometria analítica, uma equação algébrica corresponde a cada imagem e a cada movimento, donde a cada objeto físico) representam um universo mecânico no qual não há espaço para a abordagem poética. A mecânica de Galileu e Descartes decompõe o objeto estudado no jogo unidimensional de uma única causalidade: assim, tomando como modelo de base bolas de sinuca que se chocam, o universo concebível seria regido por um único determinismo, e Deus é relegado ao papel de dar o empurrãozinho inicial a todo o sistema. O século XVIII acrescentará outra coluna da tradição aristotélica e esta herança cristã de cinco séculos de racionalismo incontornável: o empirismo factual (que delimitará os fatos e fenômenos). (DURAND, 2001, p. 13).

Este percurso traçado ao longo da história da ciência teve seu prolongamento até dar início ao momento chamado de iconoclasmo ocidental<sup>8</sup>. Desta vertente surge o

---

<sup>8</sup> A iconoclastia ou iconoclasmo significa a quebra de ícones; é uma doutrina de pensamento oposta ao culto a ícones e símbolos religiosos e políticos. Toda pessoa que não venera imagens e símbolos é

fato, que atrelado à argumentação lógica, busca a verdade, e assim, torna-se um obstáculo ao imaginário.

Assim, o fato agrupado à arguição é responsável pela construção da razão, que é uma das prerrogativas da busca da verdade no conceito binário da razão no que diz respeito a certo e errado, verdade ou mentira, sempre em pares e um em cada extremidade.

Gilbert Durand, sobre esse evento, afirma:

O fato, aliado ao argumento racional, surge como outro obstáculo para um imaginário cada vez mais confundido com o delírio, o fantasma do sonho e o irracional. Este fato pode ser de dois tipos: o primeiro, derivado da percepção, poderá ser tanto o fruto da observação e da experiência como um evento relacionado ao fato histórico. Mas, se o século das Luzes nem sempre atingiu o frenesi iconoclasta dos enraivecidos de 1793, colocou, cuidadosamente – com Emmanuel Kant, por exemplo -, um limite intransponível entre o que pode ser explorado (o mundo do fenômeno) pela percepção e a compreensão, pelos recursos da Razão pura, e o que permanecerá desconhecido para sempre, como o campo das grandes questões metafísicas – a morte, o além e Deus (o universo do número)... as quais, com suas soluções possíveis e contraditórias, constituem as antinomias da Razão. (DURAND, 2001, p.13/14).

Logo, o imaginário passa a ser questionado como sendo não válido, sobretudo frente a esta lógica binária. As filosofias do rigor iconoclasta, ao qual pertence a filosofia da história, juntamente com o factual empirismo do positivismo, são responsáveis pela desvalorização do imaginário e com ele o raciocínio pela semelhança e o pensamento simbólico. Dessa forma, as divagações dos poetas passam a ser consideradas malditas e as imagens passam a ser suspeitas.

Segundo Durand, a teoria do imaginário por um longo período cai em descrédito.

Embora, por um lado, tenha sido a lenta erosão do papel do imaginário na filosofia e epistemologia do Ocidente que possibilitou o impulso enorme do progresso técnico, por outro, o domínio deste poder material sobre as outras civilizações atribui uma característica marcante ao adulto branco e civilizado, separando-o, assim como sua

---

considerada iconoclasta. Sobre o assunto ver: FRANCO Jr, Hilário. *A Idade Média: o nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

mentalidade lógica, do resto das culturas do mundo tachadas de pré-lógicas, primitivas ou arcaicas. (DURAND, 2001, p. 15).

A rejeição da teoria do imaginário que se estabeleceu por longa data em sobrepujança à razão, encontrou muita resistência antes de ser novamente validada na atualidade. Esta resistência se deu, sobretudo no Ocidente, onde por mais tempo se acreditou no estudo das articulações entre literatura e experiências vividas e conjecturando sobre os aspectos e os sentidos de uma hermenêutica das imagens, mitos e símbolos do imaginário.

O uso e a defesa das imagens que falam diretamente à alma, herança da dialética de Platão, foi fortemente defendido pelo cristianismo no século VIII, sobretudo por João Damasceno, como se observa a partir da citação abaixo:

Ícone cujo protótipo foi à imagem de Deus encarnada na pessoa visível de Jesus, seu filho. Essa mesma imagem viva, projetada e reproduzida no véu com o qual a misericordiosa Santa Verônica teria enxugado o rosto de Cristo supliciado. Graças a encarnação de Cristo em face da antiga tradição iconoclasta do monoteísmo judeu estava criada uma das primeiras reabilitações das imagens do Ocidente cristão (DURAND, 2001, p. 17).

Desta forma, à imagem de Cristo é equiparada a santidade e conseqüentemente ocorreu uma veneração às imagens e aos símbolos que representam esta santidade, esta semelhança ao sagrado, ao divino. A veneração às imagens seguiu com respectiva semelhança à mãe de Cristo, a Virgem Maria, aos apóstolos e outros santos. A imagem de Maria como virgem, mesmo sendo casada com José, continua como símbolo icônico de pureza e seriedade.

Desta forma, as orações e os pedidos frente aos ícones distintos que representam os santos que levam a Deus, ou à mãe de Cristo, que pode interceder junto a ele, constituíam então um acesso direto a Deus, sem a supervisão eclesiástica, e da mesma forma, difícil de intervir pela própria instituição religiosa.

Sobre a intervenção eclesiástica das imagens, Durand relata:

A esta resistência bizantina à destruição da imagem somou-se, nos séculos XIII e XIV da cristandade do Ocidente, a grandiosa floração

do culto à imaginária sacra (*iconodulie*) gótica sustentada, em grande parte, pelo êxito da mentalidade da jovem e fraterna ordem de São Francisco de Assis (1226). A época das catedrais pregada por São Bernardo, com sua rica ornamentação figurativa (estátuas, vitrais, iluminuras, etc.), substituirá progressivamente o iconoclasmo gentil da estética cisterciense do século XII. (DURAND, 2001, p. 18).

Durand analisa estas manifestações relativas a imagens no ano de 1226 e até mesmo antes, quando exemplifica Platão, Aristóteles, dentre outros filósofos antigos, e faz inferência a datas distantes com relação às imagens. Podemos observar que o conjunto das imagens ou até mesmo a relação que elas estabelecem no capital pensado do ser humano, ou seja, a Teoria do Imaginário, continua presente nas relações humanas no que se refere ao pensamento e à reflexão sobre o seu papel, origem e destino.

A imagem acaba por representar um ser, um sentimento, uma crença em algo impalpável, invisível aos olhos. Ela é um objeto fixo e/ou inanimado que faz referência ao divino, elemento de relevância para algumas pessoas, ou mesmo para uma comunidade inteira, como é o caso das imagens dos santos para os seguidores do cristianismo e os crentes em Deus e seu filho Jesus Cristo.

Sobre a contemplação do ícone que faz inferência a algo não palpável, Durand faz a seguinte afirmação:

Ao ser contemplada, a imagem da santidade não apenas instiga, como em João, o Damasceno, e na tradição platônica, a penetrar na própria santidade (o naturalismo empírico aristotélico já passou por isso!). Como toda representação da natureza e da criação, ela é um convite para seguir o caminho até o Criador. Qualquer contemplação, qualquer visão da Criação, mesmo no seu grau mais baixo, é um “vestígio” (*vestigium*) de Toda a Bondade do Criador. Mas é pela imagem (*imago*) que a alma humana representa com maior exatidão ainda as virtudes da santidade. Por fim atinge-se a etapa suprema do caminho: Deus tem o poder de conceder à alma santa uma “semelhança” (*similitudo*) à sua própria imagem e a alma criada será reconduzida ao Deus Criador seguindo os degraus das três representações imaginárias: o vestígio, a imagem propriamente dita e a semelhança. (DURAND, 2001, p. 19/20).

Assim, o vestígio da imagem propriamente dita e a semelhança compõem as representações do imaginário. Desta forma, com essas três representações, a doutrina

fará diversas imitações de Cristo, diversas representações imagéticas após encontrar este vestígio, que é o relato de cada história desses personagens, como é caso de João, o Damasceno, de Maria, José, Cristo e tantos outros ícones representativos da espiritualidade cristã.

Apesar do fato de o imaginário ser apresentado por Gilbert Durand por meio de situações religiosas expressas no cristianismo, ele não está presente apenas na religião, mas também na literatura e na música.

Esse processo, conforme demonstrado por Durand pode ser percebido até mesmo na ação do alemão Martinho Lutero, personagem essencial da história moderna europeia, incitador da Reforma Protestante, teve grande influência no mundo ocidental em aspectos dos mais diversos, como a música, por exemplo, a qual utilizava como representação da imagem e da linguagem, de acordo com Durand no trecho a seguir:

Lutero, que também era músico, colocava a Senhora Música (*Frau Musika*) imediatamente atrás da teologia! De passagem, podemos observar que, nas grandes religiões teístas com um iconoclasmo bem solidificado como no Islamismo e Judaísmo, a necessidade de uma representação relaciona-se tanto à imagem literária quanto à linguagem musical. (DURAND, 2001, p. 22).

A música tem grande importância social desde os primórdios, existindo relatos que afirmam, desde a pré-história, a existência de vestígios de instrumentos musicais como a lira e a harpa. Ainda nos dias atuais, os mais variados tipos de estilos musicais definem tribos e gostos e chegam a formar estereótipos, uma vez que a escolha ou o gosto musical pode enquadrar uma pessoa em um grupo distinto. Para tal há um julgamento social e, portanto, várias análises do imaginário, já que o som de um determinado tipo de música remete a um comportamento.

Assim na falta de imagens, ícones, desenhos ou gravuras que façam menção a uma ideia ou fato, a música pode representar esta ideia do imaginário e a partir dela, criar imagens literárias, letras e sons que remetam a figuras e sentimentos, como ocorreu no Islamismo, que na falta de um suporte icônico, utilizou-se da recitação literária:

Diante desse imaginário protestante voltado para o texto literário ou musical, a Contra-Reforma também irá exagerar o papel espiritual conferindo às imagens e ao culto aos santos. As imagens esculpidas ou pintadas, ou às vezes as imagens pintadas que imitam esculturas à *trompe-l'oeil*, invadem o vasto espaço desocupado das naves das novas basílicas de “estilo jesuíta” e os virtuosismos arquiteturais como os quais o Barroco beneficiará a Europa – o famoso crescente barroco -, e que se estenderá durante quase três séculos pela Itália, Europa Central e... América do Sul. (DURAND, 2001, p. 24-25).

O imaginário permaneceu próximo às religiões, sejam elas católicas, protestantes, islâmicas ou judaicas, até meados de 1600. Este processo se deu após incorrências proveitosas do imaginário na Reforma e Contra Reforma<sup>9</sup>, a ruptura com a cristandade medieval e as guerras das religiões que banharam a Europa de sangue, e assim o imaginário ocupou lugar distinto nas igrejas e templos. Sobre este dado, Gilbert Durand afirma:

Eram individualismos reivindicando a independência, hostilidades contra os jesuítas ou calvinistas ou movimentos à margem de qualquer instituição religiosa. Claro que este imaginário autônomo junto com a desvalorização dos seus suportes confessionais enfraquecem os poderes da imagem, e o preço desta autonomia foi, com frequência, o neo-racionalismo dos filósofos que, no século XVIII, retomaram a estética de um ideal clássico. O neoclassicismo reintroduz o desequilíbrio iconoclasta entre os poderes da Razão e a parte devida à imaginação no século das Luzes. Objetivando desde logo uma funcionalidade pura, o símbolo das arquiteturas austeras é submetido pela alegoria insípida. (DURAND, 2001, p. 26-27)

No Século das Luzes e subsequentes, o imaginário ganha lugar na literatura e na emancipação da arte, que trará então a representação do imaginário em seus três graus: vestígio, imagem propriamente dita e semelhança, para as páginas de romances e poemas, dando às Letras a função de levar o leitor a visualizar as histórias e os feitos através de suas páginas.

No final do século XIX a arte passa a ser uma espécie de crença independente, mas isso não ocorre rapidamente. Como toda passagem de período ou fase literária, há uma preparação e um prelúdio inicial, assim, a inserção da representação do imaginário

---

<sup>9</sup> Sobre o assunto ver LUIZETTO, Flávio. *Reformas Religiosas*. São Paulo: Contexto, 1989.

na literatura se deu gradual e lentamente. E foi na etapa da estética romântica que se percebeu mais fortemente esta presença, como afirma Gilbert Durand:

Será preciso aguardar a chegada da corrente “simbolista” para desprezar a perfeição formal e elevar a imagem icônica, poética, até musical, a vidência e conquista dos sentidos. Dar título de “símbolo” à imagem artística significa apenas fazer do significante banal a manifestação de um simbolismo inefável. Segundo um especialista em Simbolismo, seria o mesmo que reencontrar “a galáxia das significâncias [...] o rumor dos deuses...”. A obra de arte irá libertar-se aos poucos dos serviços antes prestados à religião e, nos séculos 18 e 19, à política. (DURAND, 2001, p. 29).

Esta emancipação gradativa da obra de arte da esfera do religioso terá, como resultado o surgimento de movimentos como o Surrealismo<sup>10</sup> que apontará para uma representação do imaginário separada da religião.

Na sequência, o imaginário irá se encontrar no Simbolismo<sup>11</sup> e posteriormente no Cubismo<sup>12</sup> e pouco a pouco irá achar espaço junto à literatura, artes plásticas e música de forma desanexada, ou quando próximas a ela, com compromisso apenas com a arte e não com o sagrado.

O uso da imagem como arte passa gradualmente de um estado a outro, por uma série de transformações, e assim, da pintura, música e literatura passa a outras imagens. Isso se dá pela invenção da fotografia, primeiro em preto e branco em 1823 e depois em cores em 1869. As descobertas e evoluções de N. Niepce, J. Daguerre e L. Ducos de Hauron, os inventores da máquina fotográfica, cria o que Gilbert Durand chama de “efeito perverso”:

Na confluência desta corrente dupla poderosíssima e contínua do iconoclasmo ocidental e da afirmação do papel cognitivo (que produz

---

<sup>10</sup> Movimento estético de características antinômicas e contorno indefinível, mas que exerceu profunda e larga influencia. (MOISÉS, 1968, p.485)

<sup>11</sup> Simbolismo – Analogamente a outros tantos “ismos”, o vocábulo e às atitudes simbolistas encontráveis em toda a parte e em qualquer tempo; e em específico, referido ao movimento literário (e cultural) dos fins do século XIX e princípios deste. (MOISÉS, 1968, p.474)

<sup>12</sup> Movimento de artistas plásticos e poetas, nascidos da atmosfera convulsa da I Grande Guerra. (MOISÉS, 1968, p.135)

consciência) da imagem – esta muito curta mais esporádica e dominada por aquela – explodirá, passado mais de meio século, sob nossos olhos, o que não deixa de ser extraordinário é que esta exploração da civilização da imagem tenha sido um efeito, e um efeito perverso (que contradiz ou desmente as consequências teóricas da causa), do iconoclasmo técnico-científico, e cujo resultado triunfante será a pedagogia positivista. (DURAND, 2001, p. 31).

Após a invenção da fotografia, o ano de 1885 trouxe consigo, a partir da teoria de Joseph Antoine Plateau, o fenacistocópio, um aparelho formado por dois discos que criam, a partir de um processo mecânico, a ilusão de movimento, já que as imagens são sobrepostas em sequência.

A evolução deste processo de ilusão de imagem em movimento dá origem à imagem filmada e sequencialmente a televisão, o cinema e a exibição de filmes pela internet, o que gera uma explosão da comunicação.

Aos nossos olhos, a ultrapassagem, quando não o fim da galáxia de Gutenberg, pelo reino onipresente da informação e da imagem visual teve consequências cujos prolongamentos são apenas entrevistos pela pesquisa. A razão é muito simples: este efeito perverso jamais foi previsto nem mesmo considerado. Embora a pesquisa triunfal decorrente do positivismo tenha se apaixonado pelos meios técnicos (óticos, físico-químicos, eletromagnéticos etc.) da produção, reprodução e transmissão das imagens, ela continuou desprezando e ignorando o produto de suas descobertas. Fato comum nas nossas pedagogias técnico-científicas: foi necessário que uma parte da população de Hiroxima fosse destruída para que os físicos se horrorizassem com os efeitos de suas descobertas inocentes sobre a radioatividade provocada. (DURAND, 2001, p. 33).

A imensa produção de imagens na atualidade, no entanto, está mais voltada ao entretenimento, tanto na televisão, que nos últimos anos no ocidente teve um grande crescimento no que diz respeito à tecnologia e ampliações de canais e programações, quanto na internet e tecnologias que as seguem, celulares, *iphones*, *tablets*, entre outras tecnologias que são firmadas na comunicação e exploração/exposição da imagem.

A imagem tornou-se tão presente na vida cotidiana no ocidente, que invade diariamente os lares e ambientes de trabalho. Há aparelhos de televisão dentro de ônibus, nas salas de esperas de consultórios ou agências bancárias, aparelhos de áudio e

vídeo em carros e imagens em *outdoors* posicionados frente a cada semáforo de qualquer rua ou avenida das pequenas, médias e grandes cidades.

A imagem midiática está presente em qualquer fase da vida e em diversas situações. Esta influência é tão grande e constante que se confunde com o real. Apesar disso, o estudo deste fenômeno básico da sociedade não é tão pesquisado assim.

Gilbert Durand afirma o seguinte sobre a imagem midiática:

A imagem midiática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como informação, às vezes velando a ideologia de uma propaganda, e noutras escondendo-se atrás de uma publicidade sedutora... a importância da manipulação icônica (relativa à imagem) todavia não inquieta. No entanto é dela que dependem todas as outras valorizações – das manipulações genéticas, inclusive. (DURAND, 2001, p. 33-34).

E é com esta presença constante e transcendente que a imagem ocupa espaço na modernidade tardia e representa o vestígio, a figura propriamente dita e a semelhança nomeada por Gilbert Durand de Teoria do Imaginário.

## 2.1 A Ciência do Imaginário.

A ideia e o vigor concreto do pensamento demonstram que o ser humano está preparado para mais que visualizar imagens de retratos, telas ou visualizar relatos literários e/ou musicais. Assim, o psiquismo humano revela questões mais profundas, como as encontradas no inconsciente. Sobre este fato, Gilbert Durand relata:

A ideia e as experiências do funcionamento concreto do pensamento comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. (DURAND, 2001, p. 35).

E na literatura os movimentos que se tornaram base de resistência dos valores do imaginário foram o Surrealismo<sup>13</sup>, Simbolismo<sup>14</sup> e o Romantismo<sup>15</sup>, os quais demonstraram uma reavaliação do onírico, da alucinação e assim, prestigiaram o inconsciente, e conseqüentemente, o imaginário.

Esses símbolos grandemente representados nos três movimentos literários já citados constituem, segundo essa lógica de raciocínio de Gilbert Durand, um pensamento indireto de significantes ativos e por decorrência, remetem a um significado. Este processo gera no psiquismo uma representação, uma construção de imagens e sentidos para eles. Durand sobre o assunto afirma:

O psiquismo divide-se em, pelo menos, duas séries de impulsos: aqueles que se originam na parte mais ativa, mais conquistadora, quando o *animus* mostra-se frequentemente sob os traços da grande imagem arquetipa (do tipo arcaico, primitivo e primordial) do herói que derrota o monstro e, por outro lado, aqueles elaborados na parte mais passiva, mais feminina e mais tolerante, e *anima*, a qual surge muitas vezes sob a figura da mãe ou, ainda, da Virgem... Por conseguinte, a imagem passou de um simples papel de sintoma ao de agente terapêutico, e toda uma escola de pesquisadores, os estudiosos do “sonho acordado”, tentará guiar os sonhos de um paciente para que este libere, por meio de uma secreção, por assim dizer, as imagens-anticorpos que contrabalançarão ou destruirão as imagens neuróticas obsessivas. (DURAND, 2001, p. 37-38).

Assim compõe-se o Imaginário como ciência, a partir deste pluralismo psíquico que forma o ser humano. Para Gilbert Durand que usa como base em suas explicações sobre a Teoria do Imaginário as religiões, sobretudo a religião católica, o imaginário é uma espécie de politeísmo, pois uma só imagem pode simbolizar várias

---

<sup>13</sup> Movimento estético de características antinômicas e contorno indefinível, mas que exerceu profunda e larga influência. Desenvolvido no interior do Dadaísmo e com ele se confundindo numa série de aspectos, o Surrealismo começou a manifestar numa obra escrita de parceria por André Breton e Philippe Soupault, intitulada *Les champs magnétiques*, de 1920. (MOISÉS, 1968, p.474)

<sup>14</sup> Analogamente a outros tantos “ismos”, o vocábulo “simbolismo” apresenta um sentido genérico, ligado ao termo simbolismo e às atitudes simbolistas. (MOISÉS, 1968, p.474)

<sup>15</sup> Vocábulo de instável contorno semântico, acabou significando nada à custa de significar tudo: por meio dele se deseja rotular um movimento cultural extremamente complexo, tão diversificado e paradoxal que abrange tendências excludentes e repulsivas. (MOISÉS, 1968, p.461)

coisas, de acordo com quem a vê e analisa, já que a análise é subjetiva e varia de acordo com cada indivíduo e sua formação<sup>16</sup>.

Seguindo esta linha de raciocínio, o autor da Teoria do Imaginário defende que matrizes duplas constituem o arquétipo do mito:

Não só há duas matrizes em que dois esquemas míticos, *animus e anima*, mas que se pluralizam num verdadeiro “politeísmo” psicológico: a *anima*, por exemplo, pode ser Juno, Diana ou Vênus... O psiquismo não se limita a ser “tigrado” por dois conjuntos simbólicos opostos, mas é também mosqueado por uma infinidade de nuances que remetem ao panteão das religiões politeístas e das quais as astrologias modernas mantiveram alguns traços. (DURAND, 2001, p. 38).

A associação livre por imagens é feita em diversos testes psicológicos conhecidos também por “testes de figuras”, onde o profissional procura, a partir de imagens, buscar um diagnóstico psiquiátrico por prova de projeções.

Um desses testes de associações imagéticas relacionadas a diagnósticos clínicos é a identificação de uma “aldeia” de imagens em um jogo de construção pronto, ou ainda, o desenho de um objeto ou símbolo simples, como uma árvore, uma casa ou uma paisagem.

Gilbert Durand explica essa coletânea da seguinte forma:

Neste florilégio abundante de testes de projeção devemos ainda assinalar, por se tratar de um dos florões da Escola de Grenoble, o teste arquétipo dos nove elementos do psicólogo Yves Durand, que consiste em enunciar nove palavras que correspondam a imagens (uma queda, um incêndio, água, um monstro que devora...) e pedir ao sujeito que, a partir destas iscas semânticas, faça um desenho livre seguido de uma narrativa. Este teste não apenas constitui um diagnóstico psiquiátrico excelente como confirma os resultados teóricos que havíamos criado pessoalmente para as estruturas do imaginário: todo imaginário humano articula-se por meio de estruturas

---

<sup>16</sup> Embora este trabalho se utilize de algumas categorias oriundas da psicanálise, não é objeto desta pesquisa trabalhá-las no sentido de elucidá-las. Elas estão aqui postas na medida em que categorizam elementos pertinentes ao Imaginário.

plurais e irredutíveis, limitadas a três classes que gritavam ao redor dos processos matriciais de separar (heroico), incluir (místico) e dramatizar (disseminador), ou pela distribuição das imagens de uma narrativa ao longo do tempo. (DURAND, 2001, p. 40.).

Todo pensamento humano é uma representação, ou seja, o pensamento advém de articulações simbólicas. Dessa forma, o imaginário constitui uma espécie de conector pelo qual se forma qualquer representação humana, qualquer pensamento humano.

Muito embora sejam múltiplas as “línguas” que representam o simbólico, elas são satisfatoriamente plurais e assim propiciam uma classificação dos processos de funcionamento do simbolismo do imaginário. Essas ligações simbólicas ocorrem a partir do nascimento até os quatro anos de idade e posterior a isso, ocorrem as articulações simbólicas, que seguem até a vida adulta.

A maturação do ser humano é lenta, se comparada a de outros animais. Assim, “o homem é o único ser com uma maturação tão lenta que permite ao meio, especialmente ao meio social, desempenhar um grande papel no aprendizado cerebral” (CHAUCHARD apud DURAND, 2001, p. 45).

Esse progresso da consciência vai determinar o imagético apresentado não somente como figuras/imagens, mas como textos que se prefiguram ou refiguram em imagens. Para tanto, estas devem estar relacionadas à natureza e a infinidade de desdobramentos que o arquétipo do imaginário refigura sobre ela. A imagem e suas representações se desdobram para se ressignificar na mente do leitor.

A imagem primordial deve incontestavelmente estar em relação com certos processos perceptíveis da natureza que se reproduzem sem cessar e são sempre ativos, mas por outro lado é igualmente indubitável que ela diz respeito também a certas condições interiores da vida do espírito e da vida em geral... Este arquétipo, intermediário entre os esquemas subjetivos e as imagens fornecidas pelo ambiente perceptivo, seria, para usar a linguagem de Kant, como o número da linguagem que a intuição percebe. (DURAND, 2002, p. 60-61).

Isso explica que a natureza da razão está propícia a alterações. Do mesmo modo como a verdade através da filosofia. Este fato justifica ainda a inferência das mudanças no que se refere a tempo e circunstância.

Dentro do pressuposto explicado neste subitem, pode-se inferir que, no contexto do imaginário, elementos que compõem a figuração desse elemento, como por exemplo o mito, são importantes e é dele e da sua relação com a Teoria do Imaginário que este trabalho se ocupará doravante.

## 2.2 O Mito e a sua relação com o imaginário.

Juntamente com o conjunto histórico e social das imagens e o comprometimento psicológico que compõe a Teoria do Imaginário, encontramos presente não somente a imagem, mas também o mito. O mito aqui tratado não é a concepção restrita que lhe dão os etnólogos, que atribuem a palavra “mito” apenas o significado representativo de ritual. O mito referido neste trabalho está para o arquétipo, como afirma o sociólogo Gilbert Durand, “no prolongamento dos esquemas, arquétipos e simples símbolos podemos considerar o mito” (DURAND, p.62. 2002). A partir deste preceito, o autor explica o mito com as seguintes palavras:

O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explica um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, como bem viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária. (DURAND, 2002, p. 63).

O mito, portanto, é um relato cuja esfera principal vai estar marcada pelo sagrado. Mas ele não é histórico, necessariamente, porque de certa forma o mito se faz lendário e a lenda é atemporal.

O mito não é um fato relatado ou documentado, mas uma narrativa que ganha proporções de crença ao que a alegoria criada representa. O mito conta com uma lógica diferenciada, que pode ser considerada até como “alógica” pela sua composição e contraditória o que permite o desenrolar da narrativa. Para explica-lo, Gilbert Durand o faz da seguinte forma:

A lógica do mito encontra-se exatamente na sua diferença em relação à lógica clássica ensinada desde Aristóteles até Léon Brunschvicg e que provou, e continua provando, tanto uma desconfiança quase religiosa em relação ao imaginário como hostilidades violentas contra os pesquisadores do imaginário nas múltiplas disciplinas. (DURAND, 2001, p. 82).

Esta questão surge pela conveniência dos contrários chamada por qualquer projeção imaginária, onde um elemento surge, ou existe, pela cumplicidade com o outro. Assim, afirma Bachelard:

Para poder falar com competência do imaginário, não nos podemos fiar nas exiguidades ou nos caprichos da nossa imaginação, mas necessitamos possuir um repertório quase exaustivo do imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que a história, as mitologias, a etnologia, a linguística e as literaturas nos propõem. E aí, mais uma vez, reencontramos a nossa felicidade materialista ao frutuoso mandamento de Bachelard: A imagem só pode ser estudada pela imagem. (BACHELARD apud DURAND, 2002, p. 18-19).

A descrição do mito para o historiador das religiões e mitólogo, Mircea Eliade, está relacionada ao valor dado ao que se torna mito e como ele é tratado. Trata-se da atemporalidade do mito, pois ele se ressignifica ao longo do tempo, mas continua sendo um mito.

Para Mircea Eliade, o valor e significado do mito são construídos primeiramente de acordo com uma escolha do objeto que será mitificado e posteriormente este objeto torna-se sagrado pelo que ele representa. O historiador das religiões afirma o seguinte:

Entre tantas pedras, uma torna-se sagrada – e, assim, instantaneamente, satura-se do ser – porque constitui uma hierofania, ou possui maná, ou ainda porque comemora um ato mítico, e assim por diante. O objeto surge como receptáculo de uma força exterior que o diferencia de seu próprio meio, e lhe dá significado e valor. Essa força pode estar na substância do objeto ou na forma; uma rocha revela-se como objeto sagrado porque sua própria existência é uma hierofania: incompreensível, invulnerável, ela é aquilo que o homem não é. Ela resiste ao tempo; sua realidade combina-se com a perenidade. (ELIADE, 1992, p. 18).

Partindo deste princípio apontado por Eliade, o mecanismo humano de abordagem do problema de existência humana e da história dentro do horizonte da espiritualidade arcaica cria a imitação do arquétipo celestial. E na sequência o fato apontado como real é atribuído a participações simbólicas e a crença nisso transforma-o em um mito. O mito, portanto é o último estágio de desenvolvimento de um herói, ou heroína. Para se chegar ao mito precisamos de uma imitação ou repetição do arquétipo.

Desta forma a eleição de algo dito como comum para algo sagrado é carregada de uma carga de questões simbólicas. Um objeto pode ser promovido a sagrado e assim ser mitificado, por algum motivo que o transforma em representação mítica como, por exemplo, um juramento ou sacrifício que torne o símbolo representação de um ato heroico. Desta forma a cruz remete aos cristãos a crucificação de Cristo e tornou-se um símbolo que não precisa de muitas explicações. Quem visualiza uma cruz, sendo cristão remete a significados como: Filho de Deus, crucificado, sacrifício, ressurreição, enfim, diversas questões relacionadas aos relatos sobre Jesus Cristo.

Para o pesquisador Mircea Eliade esta é uma representação do mito. É o que transforma algo comum, vulgar, em mágico ou religioso. Sobre o assunto ele afirma:

Uma pedra vulgar será promovida a <preciosa><sup>17</sup>, ou seja, impregnada de uma força mágica ou religiosa em virtude de sua forma simbólica única ou da sua origem: <pedra de raio> porque se supõe ter caído do céu; pérola, porque vem do fundo do oceano. Outras pedras são sagradas porque junto delas repousam as almas dos antepassados (Índia, Indonésia) ou porque antigamente foram palco de uma teofania (tal como a laje que serviu de leito a Jacob) ou ainda porque foram consagradas por um sacrifício ou juramento. (ELIADE, 1969, p. 18).

---

<sup>17</sup> Os símbolos < > entre palavras estão desta forma citada na obra e foi transcrita tal qual para este trabalho.

O que é vulgar, comum, corriqueiro, torna-se sagrado de acordo com algum fato ou atitude tomada. Assim a pedra simples, conceituada como objeto comum pode tornar-se sagrada e desta forma adquire uma forma simbólica.

O símbolo, no caso do exemplo citado, a pedra, tem um valor agregado, porque difere do vulgar, do que não tem valor especial. Este valor atribuído ao sagrado, ao símbolo mítico que remete a algo abençoado está relacionado a uma atitude da sociedade arcaica, como defende Mircea Eliade a seguir:

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os primitivos, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o *sagrado* equivale ao *poder* e, em última análise, à *realidade* por excelência. (ELIADE, 2008, p, 18).

Assim se cria o sagrado, através de um símbolo mítico. E não é somente nas sociedades arcaicas que o homem tende a ter atitudes de criações de mitos, símbolos que geram a representação de algo que está próximo ao seu interesse.

Cada sociedade vive de acordo com suas crenças, opiniões e utopias, e desta forma se torna produto de tudo o que crê, inclusive do que sonha. As angústias e sonhos imagináveis da liberdade humana, ou mesmo da vontade/necessidade em possuí-la, ajuda a formar cada sociedade da maneira como é. Sobre o assunto, Márcia Medeiros afirma o seguinte:

Cada sociedade humana é da mesma forma que suas realidades econômicas, políticas e sociais, um produto de suas angústias, de suas fantasias e de seus sonhos, projetados nas utopias que ela elabora e que encontram vida e forma nas linhas que seus escritores garatujam. Essas utopias podem servir a vários senhores desde sonhos de liberdade até ideais totalitários sem, porém, identificarem-se com qualquer senhor, pois elas representam o maior exercício possível de liberdade humana. (MEDEIROS, 2009, p.63)

E é dessa sociedade, cada qual com seu parâmetro e realidade e a necessidade de exercício da liberdade humana, que se cria o mito. A necessidade de um símbolo

representativo de fé em alguns ícones (material ou imaterial), mas que leve o indivíduo a crer que este símbolo tem poderes, valores diferenciados do que é comum, vulgar, sem valor mítico.

Sobre o que é um mito, Franco Junior afirma o seguinte:

O mito [é] um relato cujos componentes essenciais estão na esfera do sagrado e cujos objetivos são as origens e/ou características de fenômenos naturais e sociais importantes para uma dada sociedade, levada por isso a especular sobre eles. (...) forma de conhecimento que equaciona as grandes questões espirituais e materiais da sociedade (FRANCO JÚNIOR apud MEDEIROS, 2009, p. 63).

O mito, por sua força pautada no sagrado, torna-se uma forma de verdade, mesmo que historicamente não tenha ocorrido o fato do modo como relatado, após tornar-se mito. Porque a representação dessa verdade é mais importante e agrega maior valor, inclusive valor utópico pelo anseio social de amenizar as angústias.

Desta forma, “o mito torna-se mais verdadeiro na medida em que confere à história um sentido mais profundo e mais rico” (ELIADE, 1969, p. 61). E seguindo este raciocínio, o fato em si, acaba em algumas situações, sendo menos importante que o que se cria a partir dele. Porque a memória coletiva é o que afere valores e cria, de acordo com o seu anseio, o que acalenta a sociedade em questão.

Eliade cita um exemplo raro de criação de um mito e como os fatos demonstram que a memória coletiva é a-histórica e após a criação do mito, o que tem valor como sagrado é o relato mítico e não mais o relato do fato tal qual pode ter ocorrido. Assim ele afirma:

Sucedem por vezes, muito raramente, podermos testemunhar a transformação de um acontecimento em mito. Pouco tempo antes da última guerra, o etnógrafo romeno Constantin Brailoiu teve ocasião de registrar uma admirável balada numa aldeia de Maramuresh. Tratava-se de um amor trágico; o noivo fora enfeitiçado por uma fada das montanhas e, alguns dias antes do casamento, essa fada ciumenta atirara-o do alto de um rochedo. No dia seguinte, uns pastores encontraram o corpo e, numa árvore, o chapéu. Trouxeram o corpo para a aldeia e a noiva aproximou-se: ao ver o noivo inanimado, entoou um lamento fúnebre cheio de alusões mitológicas, texto litúrgico de uma beleza rude. Esta era a história da balada. Ao registrar as variantes que conseguiu obter, o etnógrafo procurou informa-se da época em que a tragédia ocorrera: responderam-lhe que se tratava de uma história muito antiga, que se passara <há muito tempo>. Mas, ao prosseguir a sua investigação, o etnógrafo almejou

apurar o acontecimento se passara apenas há quarenta anos. Acabou mesmo por descobrir que a heroína ainda era viva. Foi visitá-la e ouviu a história da sua própria boca. Tratava-se de um drama bastante vulgar: por descuido, o noivo escorregara num precipício, não tendo morrido imediatamente; os seus gritos foram ouvidos pelos montanhenses, que o transportaram a aldeia, onde veio a morrer pouco depois. No enterro, a noiva e as outras mulheres da aldeia repetiram as habituais lamentações rituais, sem fazer qualquer alusão à fada das montanhas (ELIADE, 1969, p.59/60).

Apesar do pouco tempo ocorrido da história ao momento da coleta de dados do etnógrafo, os repercussões do fato mítico os relatavam como história antiga e as mudanças ocorridas no fato, transformo-o de vulgar em heróico, e, portanto, mítico.

A balada é atemporal, uma vez que depois que se tornar um mito, não tem relação restrita com a história e é ainda uma forma de acalento para as noivas que por alguma razão, perdem seus pares e deixam de casar-se. Este acalento, gerado pelo mito, colabora para a redução da angústia social, pelo vazio que se estabelece no seio da sociedade em busca de respostas que torne a vida mais aceitável e explique a situação que ocorreu na vida dessas pessoas.

É difícil distinguir o mito de um fato histórico, já que por vezes eles se entrelaçam e há uma tênue linha que os separam. Sobre a distinção de um e outro, Erich Auerbach afirma o seguinte:

Se é difícil distinguir, dentro de um relato histórico, o verdadeiro do falso ou do parcialmente iluminado, pois isto requer uma cuidadosa formação histórico-filosófica, é fácil, em geral, separar a lenda da história. A sua estrutura é diferente. Mesmo quando a lenda não se denuncia imediatamente pela presença de elementos maravilhosos, pela repetição de motivos conhecidos, pelo desleixo na localização espacial ou temporal, ou, por outras coisas semelhantes, pode ser reconhecida rapidamente, o mais das vezes, por sua estrutura. Desenvolve-se de maneira excessivamente linear. Tudo o que correr transversalmente, todo atrito, todo o restante, secundário, que se insinua nos acontecimentos e motivos principais, todo o indeciso, quebrado e vacilante, tudo o que confunde o claro curso da ação e a simples direção das personagens, tudo isso é apagado. A história que presenciamos, ou que conhecemos através de testemunhos de contemporâneos, transcorre de maneira muito menos uniforme, mais cheia de contradições e confusão; só quando, numa zona determinada, ele já produziu resultados, podemos com a sua ajuda, ordená-los de algum modo; e quantas vezes a ordem que assim achamos ter obtido, torna-se novamente duvidosa, quantas vezes nos perguntamos se

aqueles resultados não nos levaram a uma ordenação demasiado simplista do originalmente acontecido. (AUERBACH, 1998, p. 16).

Assim constrói-se o mito da mulher guerreira, que rompe com as amarras sociais e tem atitudes que não são esperadas nesta mesma sociedade da angústia, pois além de ter uma história contada de forma com que a sua representação mítica seja mais importante que o que realmente tenha ocorrido, serve de alento para as demais mulheres.

Maria Moura encerra esse perfil por ser uma donzela guerreira, porque subverte as expectativas sobre seu comportamento e cria, em torno de si própria, um mito, o que será analisado no Terceiro Capítulo deste trabalho.

### 3 . Maria Moura: A representação do imaginário da donzela-guerreira no Sertão Brasileiro.

Se eu vi mais longe, foi por estar de pé sobre ombros de gigantes.  
Isaac Newton

O nome Maria é um dos mais comuns no mundo. Maria é um nome bíblico designado à mãe de Jesus e a várias outras mulheres de grande valor beatífico e referência na história bíblica como é o caso de Maria Madalena, ou na história propriamente dita como Maria Stuart<sup>18</sup> rainha da Escócia, Maria Sklodwska<sup>19</sup> mais

---

<sup>18</sup> Rainha da Escócia nascida no palácio de Linlithgow, Escócia, dotada de habilidade política, ambição e beleza, cuja aspiração ao trono da Inglaterra foi transformada em tragédia. Filha única de Jaime V, rei da Escócia, e da francesa Maria de Guise, foi educada na França, na corte de Henrique II e Catarina de Medici. Casou-se (1558) com o herdeiro do trono francês, Francisco e ficou viúva aos 18 anos e voltou à Escócia para assumir o trono. Sua educação francesa e católica, representava uma ameaça tanto para a Escócia protestante quanto para a coroa inglesa, que pretendia. A soberana da Inglaterra, sua prima Elizabeth I, sem herdeiros diretos, não aceitava seus direitos ao trono, pelo temor da prima casar

conhecida como Marie Curie descobridora da radioatividade, Maria Bonita<sup>20</sup>, cangaceira companheira de Lampião, dentre tantas outras Marias que deixaram seu nome marcado através das areias do tempo.

A Maria tratada neste capítulo é Maria Moura, a personagem central do romance *Memorial de Maria Moura*, que representa uma donzela-guerreira. Este termo é descrito pelo Dicionário de Figuras e Mitos como uma figura comum da mitologia: como se pode observar a seguir:

A donzela guerreira, na maioria das vezes, abdica de sua sexualidade para viver no universo masculino e tomar, frequentemente, o lugar de seu pai ou de um representante masculino de sua família. Ela deve se portar como um homem, muitas vezes assumindo uma identidade masculina. Em alguns casos ela não entra em conflito direto, armado ou corporal, contra os homens, mas luta contra a força masculina da sociedade. Contudo, as duas principais características dela são: ser virgem e não se casar. (BERND, 2007, p. 224)

---

com um príncipe espanhol ou francês, inimigos potenciais da Inglaterra. Orientada pelo meio-irmão, Jaime Stuart, conde de Moray, casou-se (1565) com seu primo Henrique Stuart, conde de Darnley, também aspirante ao trono inglês, e com ele teve um filho, o futuro Jaime VI da Escócia e Jaime I da Inglaterra. Viúva (1567), três meses depois casou-se com o conde de Bothwell, tido como assassino de seu marido, o que desagradou à nobreza. Encarcerada na ilha de Loch Leven, foi forçada a abdicar em favor do filho (1567). No ano seguinte escapou e tentou recuperar o trono, mas a derrota em Langside obrigou-a a fugir para a Inglaterra, onde Elizabeth I a manteve prisioneira durante 18 anos. Acusada de participar de um complô para libertá-la, foi julgada e decapitada no castelo de Fotheringhay. <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MariStua.html> acesso em 21 de maio de 2013

<sup>19</sup> Marie Slodowska-Curie dentre as mulheres que fizeram Ciências talvez seja a mais conhecida, principalmente por seus muitos "primeiros". Foi a primeira a utilizar o termo radioatividade, a primeira mulher a receber o título de Doutora em Ciências na Europa. Nasceu em Varsóvia, na Polônia, em 1867, e foi uma das primeiras mulheres cientistas a ganhar fama no mundo, e certamente, uma das grandes cientistas deste século. Graduiu-se em matemática e física. Ganhadora de dois prêmios Nobel, de Física em 1903 e de Química em 1911, foi pioneira em estudos com o Rádio e o Polônio contribuindo profundamente na compreensão do radioatividade. <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MariStua.html> acesso em 31 de maio de 2013

<sup>20</sup> Maria Gomes de Oliveira, mais conhecida como Maria Bonita, foi a primeira mulher a participar de um grupo de cangaceiros. Maria Bonita nasceu em 8 de março de 1911 no sítio Malhada da Caiçara, do município de Paulo Afonso, na Bahia. Depois de um casamento frustrado, em 1929 tornou-se a mulher de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, conhecido como o "Rei do Cangaço". Com o cangaceiro, Maria Bonita teve uma filha de nome Expedita e teve também três abortos. Morreu em 28 de julho de 1938, quando foi degolada ainda viva pela polícia armada oficial (conhecida como volante), assim como Lampião e outros nove cangaceiros. <http://apaginadavida.blogspot.com.br/2008/07/maria-gomes-de-oliveira-maria-bonita-de.html> acesso em 31 de maio de 2013

A personagem Maria Moura não era virgem, mas abdicou do casamento para buscar sua vontade maior: tornar-se respeitada pela força e poder. Assim, Maria Moura continua com o arquétipo da donzela guerreira, pois mantém em segredo seus relacionamentos amorosos, inclusive o primeiro que teve com o padrasto, Liberato, que tem em seu nome, de origem latina, o significado de libertação. Assim, Moura se liberta do destino que a sociedade da época reservava para ela, em que moças deveriam casar-se virgens e por meio da relação incestuosa com Liberato inicia sua sexualidade em segredo:

Sempre no escuro, nunca de dia – isso era ele. Ah, bem se diz, carinho não dói. E talvez, desde menina, no fundo do coração, eu tivesse inveja de mãe: aquele homem enxuto de corpo, branco de cara, cabelo crespo, mostrando os dentes sem falha quando se ria. Começou mais como uma brincadeira. E aos poucos, bem aos poucos, é que foi ficando uma brincadeira perigosa. Devagar, devagar. Os carinhos se tornando cada noite mais atrevidos, se adiantando, indo longe demais. E eu só sei que nem cheguei bem a ter remorso, parecia tudo até natural. Durante o dia não transparecia nada, pelo menos era o que eu supunha. 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, 2008, p. 23)

Como o segredo das relações entre o padrasto, que ainda morava em sua casa após a morte da mãe, e a enteada Moura era guardado por ambos, no pensamento de quem a cercava ou conhecia, Maria Moura continuava a ser a sinhazinha virgem da Fazenda Limoeiro.

Moura esconde sua sexualidade porque é mulher e da mulher se espera um tipo de comportamento que não é o dela. Desta forma, Maria Moura esconde sua sexualidade, dando a entender que não a possui. A negação é uma forma de virgindade, no sentido de postular continência em relação ao ato e ao não o admitir.

A relação com Liberato não poderia ser declarada por vários motivos, dentre eles por ser uma relação incestuosa<sup>21</sup>. Além disso, assumindo o romance com o

---

<sup>21</sup> Durante a Idade Média, a igreja considerava incestuosa as relações que se estabeleciam entre parentes sanguíneos até o décimo quarto grau, bem como relações com cunhados, cunhadas, padrastos e madrastas. Havia nisso uma tentativa de evitar os casamentos endogâmicos.

padrasto, Moura teria que dividir com ele suas terras de herança, e ainda teria um homem que mandasse nela, tudo o que não desejava.

Maria Moura não assume esta relação com Liberato ainda quando era a sinhazinha da Fazenda Limoeiro, assim como anos depois ao se tornar amante do primo Duarte, já senhora da Casa Forte na Serra dos Padres, mantém segredo sobre suas noites de amor. Neste segundo caso incestuoso, Maria Moura está mais interessada em manter segredo da relação para não perder a fama de mulher forte, viril, que não abaixa a cabeça para homem algum, como podemos verificar a seguir:

Duarte entendeu logo que, comigo, tinha primeiro que tomar chegada, vir de mansinho, se sujeitando ao meu querer. Só na sombra da noite, no escuro do quarto, sem ninguém desconfiando de nós. Ele não fazia questão de nada, nem ciúmes demonstrava; mas também era fácil, pois que não havia por ali ninguém que se atrevesse a chegar perto de mim. O fato é que, comigo, quando se tratasse de homem, tinha que ser sempre eu quem dava o sinal. (QUEIROZ, 2008, p. 407).

Após o namoro em segredo com Duarte, é seduzida por Cirino, filho de um fazendeiro que paga Moura para guardar o rapaz na Casa Forte. Cirino foi jurado de morte após seduzir uma moça comprometida em uma festa e matar a tiros o noivo. Galanteador, Cirino seduz sua anfitriã e mantém um relacionamento abstruso com ela:

Levantamos da mesa, eu dei uns passos até o alpendre, Cirino me seguiu. Dei a boa-noite aos homens da guarda; ostensivamente dei a boa-noite a Cirino e me recolhi ao quarto. Mal passou meia hora, ele veio. Dessa vez eu estava preparada, lavada e cheirosa, vestida numa camisola dos tempos em que eu ainda era a Sinhazinha e não usava as calças de Maria Moura. (QUEIROZ, 2008, p. 449/450).

Maria Moura se apaixona por Cirino e depois manda matá-lo ao descobrir que o rapaz traiu sua confiança e falou sobre o relacionamento deles em uma casa de prostituição. Assim, a donzela-guerreira em questão não abdica de sua sexualidade, mas zela por mantê-la em segredo.

Manter suas relações amorosas em segredo simboliza muito mais do que parecer uma mulher sozinha. A paixão simboliza vulnerabilidade, descentralização da razão e abalo dos sentidos, já que se trata de uma emoção elevada a um alto grau de intensidade. Estes sentimentos são contrários aos que pretendiam ser expostos pela personagem Maria Moura:

Em casa, nos corredores, a gente vivia se esbarrando um no outro e ele cochichava: Já viu? Quando a gente se bate, sai faísca...Nem posso dizer direito como é que eu me sentia. Tudo era novidade para mim, mas uma novidade esperada. Meu corpo chegava a doer quando a gente se tocava – e continuava doendo quando a gente se tocava – e continuava doendo quando se separava. Assim mesmo, eu procurava disfarçar de todo mundo as fraquezas da Moura nova, fugindo a antiga dureza, a da Moura de antes. (QUEIROZ, 2008, p. 489)

Apaixonada por Cirino, Maria Moura sentia-se frágil, vulnerável aos seus sentimentos e, assim, poderia deixar de ser a temida e respeitada mulher do sertão. A vulnerabilidade não era o foco dela e por isso escondia suas paixões ou relacionamentos sexuais. No conceito de quem a cercava ou conhecia sua fama, a personagem continuava viril, forte e blindada a sentimentos românticos.

Desta forma, Maria Moura toma o lugar do pai, morto há alguns anos em uma emboscada, e porta-se assumindo uma identidade masculina, na expectativa de ser mais facilmente respeitada. Para tanto, utiliza roupas masculinas, herdadas do pai, na ocasião em que incendia sua própria casa para não entregá-la na divisão de herança, aos primos da família materna:

Espalhei pelos cantos da casa uns canudos de pólvora que João Rufo tinha me ajudado a preparar. Derramei pelo chão e pelas paredes todo o pote de azeite de carrapato que se guardava para as candeias. Ensopei tudo de azeite, o mais que podia. Trabalhava ligeiro, mas calma, nunca pensei ter tanta calma. [...] enquanto eu ultimava os meus arranjos, Zé Soldado continuava a dar seus tiros espaçados pelas frestas que eu tinha cavado com as minhas mãos, a ponta de faca, na taipa da parede, junto ao portal da frente. O outro atirador, Maninho, esse atirava pela janela do lado, para eles acreditarem que eu tinha

muito munição. [...] Mandei João Rufo ensopar com o resto do azeite o que encontrasse de madeira descoberta; e em seguida espalhar os tições de fogo, bem acesos, perto das poças de azeite, no chão. [...] Só fomos olhar para trás quando chegamos ao nosso ponto de encontro, ao pé do juazeiro caído. E vimos, de repente, uma labareda espirrou pelo frechal, no lado esquerdo da casa; outras línguas de fogo saíram entre as reixas das janelas e os vãos das telhas. (QUEIROZ, 2008, p. 75/77).

O fogo aqui pode ser entendido como representando uma espécie de transformação a ruptura de uma fase para iniciar outra, nova, surgida das cinzas dessa realidade consumida pelo fogo. Para Maria Moura, a possibilidade de renovação que o fogo trouxe foi à fuga e com ela a liberdade em suas novas escolhas. Uma das escolhas é justamente o traje masculino em detrimento as suas roupas de menina da fazenda, como podemos observar a seguir:

[...] eu enfiei uma calça que tinha sido de Pai, pra montar com mais liberdade. Me servia perfeitamente, eu sabia. Pai era magro como eu, e tinha pouco mais que minha altura. Fui em seguida ao baú de Mãe, de onde eu já tinha tirado aquelas coisas que a Chiquinha levou. Peguei lá o papo-de-ema que Pai, quando viajava, usava para guardar dinheiro. Não sei como escapou de Liberato. Peguei também, no baú, todo o dinheiro que ainda tinha – doze patacas de prata, um dobrão de ouro, que era do tempo do meu avô. Enfiei tudo no papo-de-ema, e amarrei aquele rolo grosso ao redor de minha cintura, apertando, como via Pai fazer. Vesti em cima o casaco de Pai, para esconder a cintura aumentada. As moedas de cobre entreguei a João Rufo no saquinho onde já estavam e que ele enfiou no embornal. Se precisasse pagar alguma coisa pelo caminho, ele pagava. Escusava de mexer no dinheiro de prata que ia comigo. (QUEIROZ, 2008. p. 74/75)

Apesar de outras personagens femininas que encarnam a guerreira se travestirem de homem para lutar em batalhas ou participar de grupos exclusivamente masculinos, há casos em que essas mulheres mantêm-se com a aparência feminina, longos cabelos, alguns adornos, ou mesmo vestes mais delicadas, mas assumem uma postura diferenciada do que se espera de uma mulher: ao invés de serem servis e subjugadas, elas representam em si uma aura que exige respeito e obediência.

*Luzia-Homem*, obra de Domingos Olímpio, publicada em 1903, é um exemplo de mulher feminina, vaidosa, a qual possui um zelo especial pelos longos e sedosos

cabelos negros, que toma uma postura masculina. Ela trabalha em uma obra, junto com outros homens, para sustentar a mãe doente, Dona Zefinha. Luzia assume o lugar do pai, já falecido, e sendo a única filha do casal, passa a prover o sustento seu e de sua mãe, negando-se a casar por conveniência com quem a sustente.

Luzia é mais forte fisicamente que a maioria dos homens que trabalham no trecho com ela, mas apesar da força descomunal, a moça é jovem, atraente, educada e muito bonita, porém ganhou fama de “mulher-macho” já na infância, quando se vestia de homem para ajudar o pai nos trabalhos da fazenda e firmou o nome quando salva a vida de Raulino, segurando um boi pelos chifres e impedindo que o animal o matasse. Cria-se então um arquétipo de masculinidade em torno de Luzia que traz junto ao seu nome a ideia do masculino.

Outro caso notável na literatura que conta as aventuras de uma donzela-guerreira é o romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertões: veredas* (1956), onde Guimarães Rosa apresenta Diadorim, uma espécie de Joana D'Arc<sup>22</sup> dos sertões, Diadorim, ou melhor, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, engrossa a lista de personagens com nome Maria que são importantes na história ou literatura.

Diadorim, como era chamada por Riobaldo, ou Reinaldo, como era conhecida pelo restante do bando, abdica de tudo para seguir o pai, Joca Ramiro, e depois para vingar sua morte. Há uma preocupação da personagem em esconder, camuflar a sua feminilidade, e assim, consegue se passar por homem. Ela é descrita na narrativa com cabelos sempre curtos, vestes masculinas, postura de homem e mantêm sua identidade feminina oculta até sua morte.

Todo o universo que envolve a personagem Diadorim/Reinaldo é pleno de mistério e ao mesmo tempo rico de indicações que dão aos leitores e leitoras de Rosa pistas que desvendam a verdade sobre ela. A capanga onde a jovem guarda sua tesoura e sua navalha é adornada, delicada e cheia de labores. Com essa tesoura, Diadorim corta os cabelos de Riobaldo, empresta a navalha para que o mesmo se barbeie, enquanto ela própria apenas aparos os cabelos diante de um espelho que prende nos galhos das

---

<sup>22</sup> Joana D'Arc se transformou em uma figura mítica após ter ajudado a França a vencer a Guerra dos Cem Anos (1337-1453), empreendida contra a Inglaterra entre os séculos XIV e XV.

árvores. Observa-se aqui o estabelecimento de um cuidado entre Diadorim/Reinaldo e Riobaldo, bem como o cuidado da primeira para consigo mesma.

Some-se a isso o mistério em relação ao corpo da personagem que vive escondido e só é revelado em momentos de extrema solidão como durante o banho na madrugada – sozinha na mata escura – processo ao qual Riobaldo atribuía um preceito de superstição; no momento de sua fuga, quando ela foi ferida; seus constantes desaparecimentos e o jaleco que Diadorim/Reinaldo nunca tira e sob o qual esconde as formas arredondadas de seu corpo.

Assim também age Maria Moura, pois usa roupas masculinas, corta seu cabelo com uma faca, abrindo mão desse símbolo de feminilidade, assume uma postura masculina e nega a subserviência desejando ser autoridade, como podemos observar a seguir:

Eu sentia (e sinto ainda) que não nasci pra coisa pequena. Quero ser gente. Quero falar com os grandes de igual para igual. Quero ter riqueza! A minha casa, o meu gado, as minhas terras largas. A minha cabroeira me garantindo. Viver em estrada aberta; e não escondida pelos matos, em cabana disfarçada, como índio ou quilombola. Mas num alto descoberto, deixando ver de longe o casarão lá em cima, telhado vermelho, paredes brancas caiadas. Cavalos de sela comendo milho na estrebaria, bezerro gordo escarramuçando no pátio. Quero que ninguém diga alto o nome de Maria Moura sem guardar respeito. E que ninguém fale com Maria Moura – seja fazendeiro, doutor ou padre, sem ser de chapéu na mão. (QUEIROZ, 2008, p. 151)

As transgressões da personagem Maria Moura às normas sociais e morais e o desejo de liberdade são questões expressas por diversas vezes ao longo do romance. O sentimento de desejo de ruptura com a vida cotidiana que levava e ainda a vontade de vingar a morte do pai e da mãe, vai aos poucos transformando a menina da Fazenda Limoeiro em uma cangaceira sertaneja. Este anseio é expresso neste trecho:

Eu queria ter força. Eu queria ter fama. Eu queria me vingar. Eu queria que muita gente soubesse quem era Maria Moura. Sentia que, dentro da mulher que eu era hoje, não havia mais lugar para a menina sem maldade, que só fazia o que a mãe mandasse, e o que o pai permitisse. Daí, nem sei. Talvez essa menininha só existisse nos olhos dos

estranhos. O fato é que nunca, na minha vida, eu tinha feito o que mãe queria de mim. Desde o começo quando fui me botando mocinha e sentia que me sufocava naquela casa do Limoeiro. (QUEIROZ, 2008, p. 146).

Maria Moura e seu bando podem ser chamados de cangaceiros, uma vez que, segundo o Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas, a palavra Cangaceiro, presume um indivíduo que possui armas e valentia em excesso. Zilá Bernd afirma:

No dicionário de vocábulos brasileiros, publicado no Rio de Janeiro pela imprensa Nacional, em 1889, Beaurepaire Rohan, registrou a palavra cangaceiro como regionalismo do Ceará, com a seguinte definição: “Homem que carrega *cangaço*, isto é, armas em excesso, afastando valentia”, acrescentando no verbete Cangaço: “conjunto de armas que costumam conduzir os valentões: Fulano vive embaixo do Cangaço, isto é carregado de armas”. A esta última definição, Luís da Câmara Cascudo acrescenta, no Dicionário do Folclore Brasileiro (1979): Para o sertão é o preparo, carrego, aviamento, parafernália do cangaceiro, inseparável e característica: armas, munições, bornais, bisaco com suprimento, balas, alimentos secos, mezinhas tradicionais, uma muda de roupa, etc. tomar o cangaço, viver no cangaço, andar no cangaço, debaixo de cangaço são sinônimos do bandoleiro, assaltador profissional, ladrão de mão armada, bandido. (BERND, 2007, p. 79).

Maria Moura comanda seu bando armado e assim, formam um grupo de cangaceiros, caatinga adentro, buscando a sobrevivência enquanto procuram as terras herdadas do pai na Serra dos Padres.

A única pista que Maria Moura possui destas terras é uma espécie de réplica reduzida talhada na madeira feita com o canivete do pai, enquanto ele relatava à menina a localização e as belezas do lugar, do qual ele afirma não ter tomado posse ainda, para não expulsar de lá os índios que por ali ficavam. E desta forma, Moura se lança com seu grupo em busca dessas novas terras, assumindo a representação da donzela guerreira.

Sobre as representações, Gilbert Durand afirma que “todo pensamento humano é uma representação, isto é, passa por articulações simbólicas” (DURAND, 2001, p.41). Desta forma, Maria Moura vai se tornando a representação de um mito, pois as

articulações simbólicas formam a imagem de uma donzela-guerreira e com esta imagem se constrói um ser mítico.

A figura da donzela guerreira constituída por Maria Moura vai se firmando a cada página da leitura do romance de Rachel de Queiroz, e cria assim uma continuidade entre imaginário e o simbólico, formando na mente dos leitores e das leitoras a imagem da mulher guerreira e mesmo viril. Esta continuidade simbólica é explicada por Durand: “A imagem constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana.” (DURAND, 2001, p.41). Desta forma, a protagonista do romance vai se transformando ao longo da narrativa. Desde seus primeiros atos como cangaceira para posteriormente suplantar o termo e após algumas etapas chegar à donzela-guerreira.

O termo cangaceira, usado aqui para tratar Maria Moura no início de sua transformação de moça da fazenda para seguir sua jornada deve ser diferenciado do termo jagunço, muito comum quando se trata de bando armado. A pesquisadora Maria Zaíra Turchi, define a figura emblemática do jagunço no Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas como:

Câmara Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, atribui à palavra jagunço o significado de arma de ataque e defesa, espécie de chuço, pau ferrado, haste de madeira com ferro aguçado. Esclarece que o termo jagunço passou a referir-se a “quem o manejava profissionalmente e jagunçada a reunião de jagunços, significando valentões assalariados, capangas, bandoleiros, correspondendo aos cangaceiros do século XX”. (BERND, 2007, p. 358)

Os cabras de Maria Moura não eram assalariados, recebiam apenas comida, muitas vezes roubada por eles próprios, ou ainda adquirida com o montante de assaltos executados pelo grupo.

O grupo formado por ela, seu fiel escudeiro João Rufo, Maninho e Zé Soldado e posteriormente mais homens formam um grupo de cangaceiros. Eles seguem Maria Moura com desprendimento da vida que levavam antes de se lançarem em busca da Serra dos Padres, cada um por uma razão diferente.

João Rufo seguia o bando por se sentir responsável pela menina Moura, que embora já crescida e comandante de um bando de cangaceiros, tem dele os cuidados

fraternos e a preocupação com seu bem estar, como se fosse ainda a sinhazinha do Limoeiro. Os outros cabras que a seguem tem a vida errante por não possuir outra melhor ou mais atraente. Não possuem família, terra para se dedicar, nada que lhe pertença ou valha atenção.

Nos primeiros assaltos feitos pelo bando, Maria Moura não permitia que a percebessem mulher e dava ordem a seu protetor João Rufo para falar durante o ato. Assim, a princípio, não se sabia que o bando era comandado por uma mulher.

Perguntei então se algum deles trazia lenço no bolso. Eu trazia! Um lenço encarnado de Alcobaça que encontrei, já em viagem, no bolso do casacão de Pai. João Rufo tinha também um lenço velho. Dobrei o meu lenço enviesado e com ele cobri o rosto, tapando a boca e o nariz. João Rufo ajeitou mal-e-mal o seu, que era pequeno. Os rapazes deram um jeito, levantando a fralda da camisa até à cara. Assim eles não veem a gente. A barriga de vocês é que fica de fora, mas barriga não tem cara! Mas Maninho resmungou: De que adianta? Eles não veem a gente, mas veem os cavalos. E é mais fácil dizer como é um cavalo do que dizer como é a cara de um homem. Era verdade. Mas o que eu não queria era que vissem o meu rosto. A cara de mulher. Mesmo com o cabelo cortado, eu não devia ter feição de homem; já o corpo, disfarçado no traje, ainda podia enganar. Tomamos chegada a passo lento, pra não assustar a caça. Quando eles nos viram, a gente já estava em cima. Eu tinha dito a João Rufo: “Você fala. Eu não quero que eles ouçam a minha voz”. (QUEIROZ, 2008, p. 134)

Esta estratégia de esconder o rosto para suas vítimas não descobrirem que o bando é comandado por uma mulher, criada pela personagem para os primeiros assaltos, antecede a sua fama de mulher valente e bandoleira:

João Rufo ficou apavorado quando eu disse que ia junto com eles na primeira sortida. Se Santa Luzia ameaçasse nos acompanhar em seu cavalinho, ele não se escandalizava tanto. Mas eu nem discuti, só expliquei que não pretendia me meter nos entreveros, ia ficar escondida, apreciando de longe: mesmo porque eu ainda não sei atirar. Nem tenho arma leve que me sirva. Mas vou ser eu quem vai escolher o local e combinar os planos de última hora. (QUEIROZ, 2008, p. 154)

Após as primeiras abordagens para saques de mantimentos e cavalos para sua tropa, quando o grupo já estava mais organizado e estabelecido, Moura usa sua feminilidade para fazer mais vítimas de assaltos, fingindo-se de moça frágil que precisa de companhia para viajar.

Com o objetivo de roubar dinheiro, uma vez que já possuía montarias, arreios e selas para todo o bando, Maria Moura e seu grupo planejam um assalto em uma espécie de hotel sertanejo para viajantes. Esta parada para descanso próximo à estrada ofertava água e comida para cavalos e burros. Para os viajantes uma rede, banho, água de moringa e um prato de comida quente. Dali, logo ao amanhecer, com os embornais cheios de dinheiro ou cargas valiosas para a situação, seguia-se viagem. E é exatamente no momento de descanso desses viajantes que o bando se sente mais a vontade para o ataque.

Mandei os rapazes se meterem de mato adentro: fiquei só com João Rufo e o Juco que, montado no potro, me servia de pajem. Ideia de Siá Libânia que nunca tinha visto moça branca por aí sem o moleque de pajem. E eu concordei. Era bom o Juco ir aprendendo. De pequeno é que a gente prepara os homens de confiança. [...] o dono da casa saiu para receber. Depois da boa-tarde, perguntamos se a gente podia pousar ali – João Rufo explicou que a nossa viagem era para a Lagoa das Ema. Eu vinha morar com uns parentes de minha mãe, que tinha morrido: \_ Eu aceitei acompanhar a dona, mas já estou arrependido. É viagem muito grande e perigosa. E a moça é meio mofina, nunca fez jornada a cavalo. Basta dizer, por exemplo, que estranhou tanto a sela de andarilha, pra montar de lado, que vivia querendo cair, se queixando de uma dor no vazio; a tal ponto que, no terceiro dia, numa casa onde nós paramos, achei quem trocasse a sela de mulher por uma de homem. Foi assim que ela se acomodou melhor. (QUEIROZ, 2008, p.172).

As articulações feitas pelo bando comandado por Moura demonstram as estruturas da Teoria do Imaginário, no sentido da construção de um herói, ou no caso de *Memorial de Maria Moura*, uma heroína. Para Gilbert Durand, o processo de criação de um herói gravita em torno do heroico, místico ou dramatizador.

Segundo Freud, no texto *Moisés e o Monoteísmo*, as nações civilizadas e de certa proeminência, iniciaram precocemente a glorificar heróis, príncipes e reis legendários, os quais fundavam dinastias, religiões, impérios e cidades. Esses indivíduos formavam um panteão de heróis nacionais, em uma série de contos, poemas e lendas (FREUD, 1996).

A história do nascimento e da vida primitiva dessas personagens (como por exemplo Rômulo e Remo) costuma ser coberta de características fantásticas, as quais podem apresentar uma semelhança desconcertante, constituindo uma espécie de imagem que perdura na longa duração. Assim, esse herói (ou heroína, no caso da personagem analisada nesta dissertação) tem a coragem de rebelar-se contra a sua parentela e subrepujá-la.

Os atos das personagens na formação do bando de jagunços e na organização e fortalecimento deste caminham para um ato heróico, para a necessidade de se construir uma estrutura organizada que possibilite ao bando força e crescimento, para posteriormente dominar uma área ou região.

Desta forma, o bando de Maria Moura cria um imaginário com a sequência psíquica do heroico/místico/disseminador no que se refere à criação de uma imagem onde uma mulher forte, guerreira e viril enfrente, juntamente com seu bando, quem atravessar seu caminho, formando assim o arquétipo imaginário da donzela-guerreira e seu grupo. Sobre esta estrutura de formação da imagem, Durand afirma:

Este texto não apenas constitui um diagnóstico psiquiátrico excelente como confirma os resultados teóricos que havíamos criado pessoalmente para as “estruturas” do imaginário: todo imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irreduzíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do “separar” (heroico), “incluir” (místico) e “dramatizar” (disseminador), ou pela distribuição das imagens de uma narrativa ao longo do tempo. (DURAND, 2001, p. 40).

A donzela-guerreira em questão é determinada por seu ato heroico que se inicia com sua partida rumo a aventuras e a um ideal, que é a posse das terras herdadas do pai

e a construção de uma casa forte. Esta casa-forte torna-se a representação de uma espécie de castelo onde se refugia juntamente com seu bando. De lá poderá estabelecer e comandar seu reinado.

Embora fuja aos padrões morais aceitos pela sociedade ocidental, pois rouba e faz roubar e utiliza-se da força e ameaça para conquistar seus planos, Maria Moura tem padrões claros de justiça e moralidade. Tais padrões de moralidade podem ser encontrados na literatura e história exemplificados pelo príncipe do século XV, Vlad Cepes<sup>23</sup>, que por relatos de crueldade tornou-se um mito na adaptação de terror gótico de Bram Stoker em *O Conde Drácula*. Do pai, Vlad herdou o nome Dracul, que significa Filho do Dragão ou serpente, em um eufemismo de demônio, e depois passou a ser chamado de Cepes, que significa empalador<sup>24</sup>, baseado no suposto gosto por empalar suas vítimas.

Assim como Maria Moura, Vlad Cepes possuía suas próprias regras de moralidade e justiça. As atitudes referentes aos sentidos morais de Vlad Cepes são místicas, e como afirma Mircea Eliade: “A memória dos acontecimentos históricos e das personagens autênticas modifica-se ao fim de dois ou três séculos, a fim de poder aceitar o individual e só conservar o exemplar” (ELIADE, 2000, p. 59). Assim, o mito torna-se mais aceito e importante que o próprio fato.

A particularidade do senso de justiça e moralidade de Vlad Cepes, sugere que ele punia uma vila inteira para castigar uma pessoa, além de fazer tranquilamente suas

---

<sup>23</sup> Vlad Cepes fez muitos inimigos poderosos como príncipe da Wallachia, região da Romênia, porque era defensor do cristianismo contra os turcos muçulmanos. Foram seus inimigos que divulgaram histórias terríveis sobre ele, o que inadvertidamente assegurou o lugar de Cepes na história. Os relatos dos feitos e das atrocidades cometidas por Cepes eram tão impressionantes que um desagradável poema épico sobre ele foi publicado pela máquina de impressão de Gutenberg apenas oito anos depois de o mesmo equipamento ter sido usado para imprimir a primeira Bíblia [fonte: Mundorf and Mundorf]. Se os detratores não tivessem se empenhado em uma campanha contra ele através de publicações que existem até hoje, o legado de Cepes poderia ter se perdido. <http://pessoas.hsw.uol.com.br/conde-dracula.htm>

<sup>24</sup> Empalador: Indivíduo que pratica empalamento ou empalação. É um método de tortura e execução utilizada antigamente que consistia na inserção de uma estaca no ânus, vagina, ou umbigo até a morte do torturado. Algumas vezes deixava-se um carvão em brasa na ponta da estaca para que, quando esta atingisse a boca do supliciado, este não morresse até algumas horas depois, de hemorragia. Usava-se também cravar a estaca no abdômen. Esse tipo de tortura, altamente cruel, foi vastamente utilizada por diversas civilizações no mundo inteiro, sobretudo da Arábia e Europa. <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/empalação>

refeições enquanto seus inimigos eram esquarterados e queimados. Dentre o legado de histórias atribuídas ao príncipe Dracul, uma das mais famosas seria esta vingança:

Em pleno domingo de Páscoa, Vlad se vingou das pessoas que teriam traído seu pai. Reunidos em Tirgoviste com suas melhores roupas, Vlad decidiu empalar os mais velhos e obrigou os demais a marchar até a cidade de Poenari, onde trabalharam como escravos na construção das muralhas do Castelo de Drácula! Em outro episódio, Vlad teria mandado pregar um turbante na cabeça de um turco desobediente que se recusara a tira-lo na sua presença argumentando que era sua tradição.(<http://alemdotumulo.blogspot.com.br/2009/08/o-conde-dracula-verdadeira-estoria.html>) Acesso em 10 de maio de 2013

Maria Moura, embora possua seus padrões de moralidade, que podem não ser os mesmos aprovados pela sociedade a que pertence, é muito humana e ambivalente e ao mesmo tempo exigente e dura consigo mesma como se percebe na citação: “te aquieta Maria Moura. Você não é mulher de chorar, nem mesmo escondido” (QUEIROZ, 2008, p. 383).

Entre seus atos de justiça, manda matar Cirino, o filho de fazendeiro ao qual deu guarida e por quem depois se apaixonou. Maria Moura não tolerou a traição do rapaz, que matou Mestre Luca e Zé Pretinho, o primeiro responsável pela construção da casa-forte e o segundo um negro velho que morava em sua fazenda. Além disso, Cirino ainda teria contado vantagem em um bordel da cidade sobre o domínio emocional que possuía sobre Moura. Ao saber dos fatos por Duarte, primo, ex-amante e leal companheiro, ela o manda matar com uma facada certa no coração<sup>25</sup>, por sentir a necessidade de manter a honra de seu nome, como pode ser confirmado a seguir:

Eu tenho é que dar um castigo completo, pra todo mundo ficar sabendo, no sertão: que ninguém trai Maria Moura sem pagar depois. E pagar caro. E nesse momento enfrentei pela primeira vez o pior: ele tem que pagar com a vida. De novo me vejo na situação que começou com a morte de Liberato: ou é ele, ou sou eu. E se eu não aguentar, paciência; se o sangue pisado aqui dentro me matar envenenada – pois bem, eu morro! Vou morrer um dia, afinal. Todo mundo morre. Mas quero morrer na minha grandeza. (QUEIROZ, 2008, p. 527)

---

<sup>25</sup> A ideia da facada certa no coração pode ser entendida como uma forma de “matar” exemplarmente o sentimento de amor que a enfraquecia.

Com esses atos, Maria Moura vai construindo a imagem do mito. A mulher valente, guerreira, viril, que não tem medo de homem, ameaça ou morte. A mulher viril é descrita pelo Dicionário de Mitos da seguinte forma:

É conhecido de muitas culturas e entende-se sob toda sorte de acepções. Consciente dos riscos e dos abusos prováveis que serão imputados a um enfoque com essa exclusividade, optaremos por abordá-lo tão somente sob o ângulo das duas figuras que, a nosso ver, situam melhor a questão: as Amazonas e as Valquírias. Ambas tem a vantagem de ligar-se diretamente ao mito e podem resumir muito bem os aspectos essenciais do assunto. (BRUNEL, 1997, p. 744).

As mulheres viris fogem, por excelência, de um comportamento social esperado. Elas rompem com o padrão de mulheres românticas idealizadas em tantas obras literárias, rompem com o comportamento padrão social e histórico estabelecido por homens e mulheres no ocidente, que tem uma sequência pré-estabelecida em aprender prendas domésticas, casar-se, ter filhos e dedicar sua vida à família. Esta mesma sociedade espera das mulheres, que mesmo tendo uma carreira profissional, siga esta sequência social de decisões e tenha a vida profissional paralela ao trato familiar, mas a família deve ser prioridade.

As mulheres viris tem como prioridade a luta e são, como afirma Pierre Brunel, “ao mesmo tempo iguais aos homens e suas inimigas” (BRUNEL, 1997, p. 745). Maria Moura é uma mulher viril e segue o preceito definido por Brunel às mulheres que seguem esta estratégia, como podemos observar a seguir:

O lado agressivo da questão foi sempre privilegiado: mulheres-homens, quer dizer, em primeira análise, mulheres “anti-homens”, que procuram eliminar o macho ou reduzi-lo a estados inofensivos, se não subalternos. Toda uma psicanálise freudiana complacientemente explorada (o famoso complexo de castração que explicaria, ao que parece, tantas obras literárias) nada mais faz que reativar o velho tema da fêmea do louva-a-deus (*Mantis religiosa*) que devora o macho após satisfazer-se; ou o tema daquelas sociedades de insetos, como as abelhas, as formigas,

que se encarregam de assumir, depois da cópula indispensável, todas as obrigações que deveriam caber aos machos, fazendo isso na mais perfeita ordem ou dentro de uma paz ideal. (BRUNEL, 1997, p. 745)

Uma mulher guerreira, “anti-homem” como afirma Pierre Brunel, que minimiza o macho ou o elimina, deixando-o em uma situação de submissão ou mesmo de fragilidade, em uma estratégia de inversão de papéis sociais, onde o macho é forte e dominador e a fêmea ocupa o lugar oposto, de submissão e docilidade.

Esta estratégia de inversão de papéis sociais é usada por Maria Moura em sua trajetória. Assim, minimizando ou eliminando a força masculina, tendo ao seu redor homens dominados por ela que a temem e respeitam como um superior. E é desta mulher viril, que fala de igual com os homens e não retira seu chapéu para dialogar com eles que surge o mito, que é representada pela ideia de mulher intocada e com poderes especiais, como afirma Brunel a seguir:

A imaginação popular deixou-se de tal modo impressionar por elas que, instintivamente, as dotou daqueles atributos sobrenaturais que são asas, moldando-as de acordo com uma temática odínica, certamente sobreposta ao que possa ter sido sua figura primeira. O prestígio bastante confuso dessas criaturas que transgridem nossas categorias sexuais jamais se extinguiu, na medida em que a Mulher foi sempre mantida como o Outro, depositada de poderes que, normalmente, não se lhe atribuiria. (BRUNEL, 1997, p. 745)

Assim como a imaginação popular cria arquétipos para explicar o que foge do padrão, Maria Moura recebe o arquétipo do mito da donzela-guerreira. A mulher dona da casa forte, que ateou fogo na própria casa para não entregá-la aos primos, que seguiu pelo sertão em uma viagem incerta, cercada por seus cabras, e construiu a partir das suas ordens e decisões sua riqueza e sobretudo, poder. Poder bélico na sua fábrica de pólvora e estoque de armas roubadas, econômico com seus ouros enterrados no interior de sua casa e suas terras e gados, grande parte deles tomados em assaltos ou comprados com dinheiro ilícito, poder de influência, adquirido pelo medo espalhado através da fama de Maria Moura, que rouba, mata e manda matar quem ousa atravessar seu caminho.

Acostumadas a mandos e desmandos, a enfrentar problemas de grande monta, a lutarem pelos processos que consideram corretos, as figurações da donzela-guerreira é fruto de um imaginário arcaico que se perde nas brumas do tempo, mas que renasce constantemente, tal como preconiza Valdeci Batista de Melo Oliveira: “Sempre fênix renascida, essa heroína teve forças para ressurgir em muitos lugares em que vigorou a cultura patriarcal” (OLIVEIRA, 2005, p.15). E que melhor lugar para que esse mito apresente-se do que no patriarcal nordeste?

Maria Moura faz parte desse conjunto de mulheres guerreiras, que foram aclimatadas à realidade brasileira, ultrapassando fronteiras nacionais para ganhar o espaço da tradição literária, no caso específico do romance.

### Considerações finais

A sociedade brasileira no transcorrer de sua história foi marcada por um amplo processo pautado no patriarcalismo. Esse fenômeno foi brilhantemente estudado por diversos autores da intelectualidade nacional entre eles Mary del Priore. Esse universo onde as forças masculinas tem um poder decisivo sobre os indivíduos que compõem o grupo social é um espaço profícuo para o nascimento de figurações que remontam a ideia da donzela-guerreira.

Entre essas figurações, Valdeci Batista de Melo Oliveira estuda as figuras emblemáticas de Luzia-Homem e Dona Guidinha e, na introdução do seu trabalho

*Figurações da Donzela-Guerreira* aponta para Maria Moura, personagem principal do último romance de Rachel de Queiroz como sendo uma das provas da permanência desse mito no imaginário cultural brasileiro.

Em sua trajetória a personagem de Rachel deixa de ser a sinhazinha da fazenda Limoeiro para tornar-se líder de um bando de cangaceiros, que constrói uma casa-forte, onde coloca suas normas, impõe suas leis e sua moral e tem poder de vida e morte sobre quem se coloca sob sua proteção.

Moura, além de representar em diversos momentos a figura de uma espécie de Joana D'arc dos sertões a qual troca a armadura pelo gibão de couro, carrega em si a marca da guerreira que assombra e assusta a imaginação da humanidade, representada na sua virilidade.

Assim, pode-se afirmar que a donzela-guerreira e a mulher viril são imagens que se aproximam, trazendo a tona um tema de extrema riqueza para análise, o qual, dependendo do trato que lhe for dado pode, infelizmente, degenerar para a polêmica e mesmo para a vulgaridade.

Ambas as questões são conhecidas de muitas culturas, e basta para confirmar tal premissa apontar a perspectiva das Amazonas dentro do universo da cultura grega; e das Valquírias, as guerreiras nórdicas de Odin, que vinham do Valhala para buscar as almas escolhidas dos guerreiros que caíam em combate e que iriam sentar-se nos salões de Asgaard aguardando o dia do Ragnarok. Maria Moura participa dessa construção mítica: seu Valhala é a sua casa-forte. Os guerreiros que a seguem não são almas de homens já caídos em combate, mas que estão dispostos a morrer por ela.

Nesse contexto e para obter o respeito desse contingente masculino, Moura cria sua própria lei e sua própria moral. Certamente que a personagem foge do binarismo imposto pela sociedade patriarcal do mundo sertanejo, na qual a mulher tem um espaço muito bem marcado: o privado, que remete ao lar, ao cuidado com os filhos e com o marido.

Maria Moura quebra esse protocolo e em teoria, parte para o “lado errado”, pois transgride as normas sociais ao assumir o papel de um homem, dentro de um espaço que remete ao público, a rua, a participação efetiva em sociedade. Mais uma vez a

personagem queiroziana se aproxima dos arquétipos ancestrais os quais consideram mulheres que tomam atitudes como as dela no sentido de barbarismo.

Assim os gregos consideravam as Amazonas, “bárbaras”, ou seja elas não conheciam o elemento que se constitui na qualidade mais importante de qualquer polis, qual seja ela, o respeito as leis (criadas pelos homens). Daí o fato de elas serem transgressoras, pois rompem com as leis e com os paradigmas que essas leis colocam como inerentes a elas.

Como em geral soem fazer as donzelas-guerreiras<sup>26</sup> e as mulheres viris, Moura rompe com esses paradigmas no momento em que abandona a fazenda Limoeiro para correr o mundo e se fazer respeitar enquanto senhora. Nesse contexto a jovem se torna uma igual ao gênero masculino, se igual aos homens em suas proezas, seus empreendimentos em armas e seus feitos.

Inclusive nos feitos que pleiteiam as questões amorosas: Moura, através de suas ações nesse sentido, nunca se coloca em uma posição submissa em relação ao macho. Ela o submete, diz quando o deseja e como e se por acaso, algum homem tenta lhe submeter ou falar de suas fragilidades, ela manda matá-lo.

Na condição de donzela-guerreira, sua posição enquanto lutadora se desenvolve e se constrói por oposição ao mundo masculino que a cerca: nesse sentido ela recusa o casamento e a submissão a qualquer homem, escolhendo seus parceiros e descartando-os quando eles passam a se constituir em um atrapalho ou em uma ameaça ao se dar por conta de que poderia desenvolver um sentimento maior em relação a eles.

Finalizando cabe ressaltar que a donzela-guerreira não surge em sociedades cujo regime patriarcal não seja “(...) abertamente marcado pela fobia misógina” (OLIVEIRA, 2005, p. 42), a qual oprime a mulher e sua condição enquanto indivíduo fora do contexto biológico. Daí o fato dela não aparecer representada em culturas de fundamentalismo extremo, principalmente religioso.

Rachel de Queiroz é, sem dúvida, uma das melhores escritoras do universo literário brasileiro, e a qualidade do seu texto é inquestionável. Dentro desse pressuposto, a construção que ela faz de personagens de rara condição como é o caso de

---

<sup>26</sup> Haja vista Joana D’arc.

Maria Moura, favorecem o estudo de elementos importantes dentro da análise literária, ou de gênero, ou histórica, é o caso dos elementos apontados neste trabalho, que buscou se debruçar sobre o mote da donzela guerreira.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Adorno: os Pensadores. Conceito de Iluminismo*. Nova Cultura. São Paulo. 1999.

ALVES, Roberta H. *A cesta de costura e a escrivãzinha: Uma leitura de gênero da obra de Rachel de Queiroz*. Linear B. São Paulo. 2008.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo. Editora Perspectiva. 1998.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1970.
- BERND, Zilá. *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. UFRGS Editora. Porto Alegre. 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo. Bertrand Brasil. 1989.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. José Olympo Editora. Rio de Janeiro. 1998.
- BRUNO, Haroldo. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Editora Catedra. 1977.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Companhia de Bolso. São Paulo. 2002.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução Renéé Eve Levié, 2º Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes. 2002.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Tradução de Manuela Torres. Perspectivas do Homem. Edição 70. Lisboa Portugal. 1969.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Tradução de José Antonio Ceschin. Mercury. São Paulo. 1992.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. Martins Fontes. São Paulo, 2008.
- FAUSTO, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira*. O Brasil Republicano. 5ª edição. Beltrand Brasil, 1997.
- FRANCO Jr, Hilário. *A Idade Média: o nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- FREUD, Sigmund. Moisés e o monoteísmo, 1939 [1934-38]. In: \_\_\_\_\_. Moisés e o monoteísmo três ensaios. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 29-66. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 23).
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo. Editora Senac. 1998.

- HOBBSAWM, Eric. *A invenção das tradições*. São Paulo. Paz e Terra. 2012.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Portugal. Editora Estampa. 1994.
- LUIZETTO, Flávio. *Reformas Religiosas*. São Paulo. Contexto. 1989.
- MEDEIROS, Márcia Maria. *A construção da figura religiosa no romance de cavalaria*. Dourados. Editora UEMS/UFGD. 2009.6
- MELLO, José Roberto. *O cotidiano no imaginário medieval*. História Contexto. São Paulo. 1992.
- MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo. EdUSP. 2001.
- OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. *Figurações da donzela-guerreira. Luiza-homem e dona guidinha do poço*. São Paulo. AnnaBlume. 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo. Companhia das Letras. 1998.
- PERROT, Michelle. DUBY, Georges. *História das Mulheres no Ocidente. Idade Média*. Porto. Edições Afrontamento. 1990.
- PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- PRIORE, Mary Del. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1997.
- QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*. 1 ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- QUEIROZ, Raquel de. QUEIROZ, L, Maria. *Tantos Anos*. 2 ed. São Paulo: Siciliano, 1998.
- QUEIROZ, Raquel de. *Quatro romances: O Quinze; João Miguel; caminho das pedras e as três marias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília. Editora UnB. 2003.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=261&sid=115>

acesso em 28/02/2012 às 20h24

<http://letras.terra.com.br/nelson-goncalves/261107/> Acesso em 30/04/2012 às 21h38

<http://www.literario.com.br/mulheres/> acesso em 05/03/2012 às 17h07

[http://www.releituras.com/racheldequeiroz\\_bio.asp](http://www.releituras.com/racheldequeiroz_bio.asp) acesso em 06/02/2012 às 18h45

[http://www.al.sp.gov.br/web/eleicao/mulher\\_voto.htm](http://www.al.sp.gov.br/web/eleicao/mulher_voto.htm) acesso em 26/05/2012 às 23h08

<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MariStua.html> acesso em 31/05/2013 às 13h21

<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MariStua.html> acesso em 31/05/2013 às 14h30

<http://apaginadavida.blogspot.com.br/2008/07/maria-gomes-de-oliveira-maria-bonita-de.html> acesso em 31/05/2013 às 15h47