

Dôra, Doralina – o eterno feminino ou um louvado para o amor

Osmar Pereira Oliva¹

Rachel de Queiroz nasceu em Fortaleza em 1910 e, com apenas vinte anos de idade, iniciou a sua carreira ficcional com o romance *O quinze* (1930); nessa década, seguiram-se *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937) e *As três Marias* (1939). Somente 36 anos depois, a autora voltaria ao gênero romance, publicando *Dôra, Doralina* (1975), *Galo de Ouro* (1986) e *Memorial de Maria Moura* (1992). Nesse espaço de tempo, Rachel publicou também cinco livros de crônicas, duas peças de teatro, três livros infantis e uma autobiografia.²

A jovem escritora tinha ideias avançadas para o seu tempo. Além da consciência política, das leituras socialistas e das participações como cronista nos jornais *O Ceará*, *Diário de Notícias*, *O Cruzeiro* e em *O Jornal*, era também filiada ao Partido Comunista brasileiro, mas com ele rompeu por discordar de certas ideologias que contrariavam as atividades do intelectual, do literato, discussão essa que aparece tão claramente no romance *Caminho de pedras*. Por outro lado, em entrevista, Rachel de Queiroz afirmou que não era nem aceitava o rótulo de feminista. No entanto, suas personagens de grande relevo são as femininas e agem, no

¹ Mestre em Literatura Brasileira e doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais; pós-doutorado em Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007). Professor nos cursos de Letras e no Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes.

² São eles, respectivamente: *A donzela e a Moura Torta* (1948), *Um alpendre, uma rede, um açude* (1958), *O caçador de tatu* (1967), *O homem e o tempo* (1964-1976), *As terras ásperas* (1993); *Lampião* (1953), *A beata Maria do Egito* (1957); *O menino mágico* (1983), *Cafute & Pena-de-Prata* (1986), *Andara* (1992); *Tantos anos* (1998).

plano ficcional, como poderiam agir as heroínas feministas da vida real. Em sua maioria, são mulheres que lutam por igualdade social, que reivindicam liberdade de pensamento e poder de decisão nas relações afetivas e que se afastam da subordinação ao masculino.

O fato de a autora cearense ter-se envolvido com o Partido Comunista e, posteriormente, apoiar o Golpe Militar, com Humberto Castelo Branco, certamente contribuiu negativamente para a recepção crítica da sua obra, pouco lida e discutida ainda hoje nas Universidades. Afirmação semelhante se pode fazer pelas duras críticas que Rachel direcionava às feministas de sua época: “Eu sempre tive horror das feministas; elas só me chamavam de machista. Eu acho o feminismo um movimento mal orientado. Por isso sempre tomei providências para não servir de estandarte para ele.” (Queiroz, 1997, p. 26). Heloísa Buarque de Hollanda, no ensaio “O *éthos* Rachel”, discute a escassez de fortuna crítica sobre essa escritora e afirma que:

Menos do que omissão ou rejeição, o que a crítica brasileira tem mostrado, na realidade, é medo de Rachel de Queiroz. Medo de enfrentar sua conflituosa relação com os movimentos feministas ou mesmo com a literatura escrita por mulheres que começa a se impor a partir do modernismo. Medo de explicitar as possíveis causas do sucesso e do poder público inegáveis de uma mulher que, desde adolescente, transitou com espantosa autoridade e naturalidade pelos bastidores da cena literária do país. Medo, sobretudo, de enfrentar a trajetória particular de seu pensamento político. (Hollanda, 1997, p.104)

Para Heloísa Buarque de Hollanda, a aversão de Rachel de Queiroz ao feminismo foi decorrente de dois aspectos primordiais: primeiro, porque, engajada no Partido Comunista, seus ideais se distinguiam e se distanciavam dos ideais feministas, identificados com a política getulista. Segundo, porque Rachel considerava que a maioria das escritoras de sua geração representava, literariamente, o velho, o estilo ainda romântico e adocicado. Não é por acaso que o seu romance de estreia tenha sido considerado por alguns críticos como livro de macho, por causa do estilo seco, sem sentimentalismos, sem nobreza moral, sem grandeza. Eduardo de Assis Duarte (1995, p. 106) corrobora essa afirmação, no sentido de que Rachel de Queiroz seguiu a trilha das mulheres que se colocaram na vanguarda de sua época e ousaram penetrar nos espaços ocupados essencialmente por homens, como o mundo das letras, a redação do

jornal, a célula partidária. Assim também, na contracorrente da literatura permitida para as mulheres, proibida nos colégios de freiras, Rachel escreveu quatro romances com ideias socialistas e feministas e suas personagens femininas, na maioria, seguem a mesma tendência de sua criadora.

Publicado em 1975, o romance *Dôra, Doralina* retoma o gênero abandonado por Rachel de Queiroz com *As três Marias*, o qual encerrava o ciclo de quatro romances publicados na década de 30. Desse ciclo, destacou Mário de Andrade o último livro, apontando a evolução da escrita de Rachel de Queiroz em direção à narrativa psicológica, à semelhança de Machado de Assis. Nessas narrativas, as personagens femininas tornam-se o centro dos enredos, o que nos possibilita afirmar que Rachel foi mesmo uma escritora das mulheres, ainda que seu segundo livro tenha no título um nome de homem – *João Miguel*.

Mesmo negando sua adesão ao feminismo, a autora de *O quinze* criou uma galeria de mulheres que reagiram à dominação masculina e procuraram independência financeira e sentimental. A personagem Conceição inicia essa trajetória de representações de mulheres inconformadas com a situação de submissão ao masculino e “donas do lar”. Ainda que se sentindo atraída fisicamente pelo seu primo Vicente, Conceição não aceitou ingressar no mundo dele: patriarcal, embrutecido e machista. Sem falar em sua ignorância literária, ao passo que a professora lia romances, conhecia as ideias socialistas e feministas.

Em *João Miguel*, Santa mantém um livre relacionamento com a personagem que intitula a narrativa. Inserida em um espaço agreste e longínquo, Santa não segue o mesmo destino das mulheres daquele lugar. Não se casou, não agiu conforme as convenções sociais e morais de seu tempo. Outras mulheres desse romance também infringiram regras daquela sociedade, o que reforça a insistência de Rachel de Queiroz em construir representações de mulheres transgressoras e independentes.

Caminho de pedras é, seguramente, o romance mais engajado da autora. Trata-se de uma história em torno dos primeiros movimentos socialistas no Nordeste brasileiro e da participação das mulheres nessas agremiações comunistas. Noemi, a protagonista, fora iniciada pelo marido nessas novas ideias revolucionárias. Devido às represálias e perseguições, o marido desiste da luta, mas Noemi persevera. Quando chega um novo militante socialista à cidade, para auxiliar o partido, Noemi abandona o esposo e vai com ele viver.

Em *As três Marias*, Maria Augusta se destaca das outras amigas pela sua determinação e liberdade. Também ela não se casou, não teve filhos.

Órfã de mãe, foi conduzida pelo pai a um colégio de freiras, onde se educou à sombra de uma religião que detestava e de uma educação moral e patriarcal que não adotou para si.

Enquanto nos quatro primeiros romances Rachel de Queiroz elabora essas personagens determinadas e independentes, seguindo um viés explicitamente feminista, em *Dôra, Doralina* a narrativa se constrói na contramão dessa ideologia. Como abordar, então, essa narrativa, na perspectiva feminista? Atentos às relações entre a crítica literária e a crítica da cultura, os estudos feministas não ignoraram as relevantes contribuições da sociologia culturalista, como os estudos de Hommi Bhabha, Benedict Anderson, Stuart Hall, entre outros, sobretudo nas indagações sobre os conceitos de identidade. Zygmunt Bauman, sociólogo polonês radicado na Grã-Bretanha, tem se dedicado exaustivamente a pensar a sociedade contemporânea, a partir dos conceitos de “fluidez” e “liquefação”, pelos quais a questão da identidade deve ser refletida como dinâmica do transitório, da transformação, da descontinuidade e dos deslizamentos. Segundo Bauman, a qualidade de escritores como Samuel Beckett, Jorge Luís Borges e Vladimir Nabokov está no fato de serem capazes de se movimentar com facilidade em vários universos linguísticos diferentes:

Essa contínua transgressão de fronteiras lhes permitia espiar a inventividade e a engenhosidade humanas por trás das sólidas e solenes fachadas de credos aparentemente atemporais e intransponíveis, dando-lhes assim a coragem necessária para se incorporar intencionalmente à criação cultural, oniscientes dos riscos e armadilhas que sabidamente cercam todas as expansões ilimitadas. (Bauman, 2005, pp. 20-21)

Ao comentar a alegoria da identidade como um quebra-cabeças, Bauman afirma que a identidade não funciona como esse jogo instrumentalizado e racional, cujas peças encontrarão seus lugares certos, reafirmando a seguridade da completude do conjunto desde o início. Ao contrário, o construtor de identidade é guiado pela lógica da racionalidade do objetivo, para assim “descobrir o quão atraentes são os objetivos que podem ser atingidos com os meios que se possui” (Bauman, 2005, p. 55), à semelhança de um *bricoleur*, que constrói todo tipo de coisas com o material que se tem à mão.

Essas metáforas são utilizadas para nos fazer refletir sobre o caráter atemporal, transitório e fragmentário da identidade nos tempos atuais, a fim de compreendermos, entre outros aspectos, a incoerência e a

descontinuidade no pensamento do intelectual “pós-moderno” e de suas representações ficcionais e/ou teóricas. Na contemporaneidade, a identidade passou da fase “sólida” para a fase “líquida”, pois não se pode mantê-la fixa, já que continua mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças. Em ambiente fluido, não se pode esperar que as estruturas disponíveis durem muito tempo. Mais cedo ou mais tarde, poderão apresentar-se deformadas ou decompostas. Da mesma maneira, ideias novas serão descartadas como lixo, causas eternas serão substituídas por outras sem essa pretensão. A identidade pós-moderna é, pois, don-juanesca, inconstante e deslizante, múltipla, flexível e incoerente. Por outro lado, “uma identidade coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha” (Bauman, 2005, p. 60).

Vejamos como esses conceitos de identidade se processam no romance de Rachel de Queiroz em foco neste trabalho.

Na mesma linha psicológica inaugurada em sua ficção com *O quinze*, *Dôra*, *Doralina* se estrutura na forma de discurso subjetivo, em primeira pessoa, pelo qual a protagonista nos conta a sua trajetória de vida. O livro se divide em três partes significativas: I – O livro de Senhora; II – O livro da Companhia; e III – O livro do Comandante. São, pois, os relatos sobre pessoas e fatos mais importantes de sua vida: a mãe, os artistas do teatro mambembe e o homem amado.

Em fluxo de consciência livre e oscilante, pelo qual passado e presente se misturam, com frequência, o romance começa pelo fim, quando a narradora protagonista encontra-se solitária e envelhecida em sua fazenda, retomando o mítico lugar da matriarca do sertão nordestino. Nas primeiras linhas, Dôra nos diz que acreditava que contaria com raiva sua estória, mas se enganara, pois tanto a dor quanto o ódio se gastam, com o tempo; o que prenuncia o fim do romance, quando ela se encontrará, então, na calmaria, reencontrando seu destino. Sintomaticamente, a narradora nos confessa que tem inveja das mulheres que têm filhos, netos e genros. A história de Dôra poderia ter sido contada de outra maneira, se ela tivesse escolhido outros caminhos, se tivesse seguido os ideais de sua juventude.

Consideremos estes fatos de sua mocidade: Dôra recebera boa educação formal, lera bons livros, tinha consciência de sua independência e poder de escolha. Em casa, recusara-se a pedir a bênção à mãe e aos mais velhos. Para ela, nos romances que lia, nenhuma moça pedia a bênção, mesmo falando com o pai, mãe, avó ou madrinha, só se davam bom dia e boa noite. Recusara-se mesmo a chamar sua progenitora de

mãe. Para ela, era somente “Senhora”. Quanto aos bens familiares, sendo filha única e órfã de pai, discutia com a mãe, reivindicando a partilha do que lhe cabia por herança:

Senhora explicava sempre que, por ocasião do inventário, tinham combinado tirar minha parte nas terras de mata e lagoa nas extremas do poente; mas sempre que ouvi isso eu tinha um acesso de choro e de raiva e gritava que não aceitava essa partilha de terra velha do lado de lá – eu queria era a metade de tudo, da casa e do açude, eu queria era escolher as árvores de que eu gostasse, os pedaços de caminho e os sombreados e os riachos; e metade do pomar e metade da horta e metade do baixio de cana. (Queiroz, 1978, p. 15)

Quando aparece um agrimensor para trabalhar em suas terras, Dôra começa um namoro com ele, que termina em casamento, mais por acomodação que por admiração e amor. Na concepção da narradora, Laurindo, o marido, era um homem passivo, sem iniciativa. Até mesmo a primeira flor que ele lhe dera já lhe pertencia, pois fora tirada de seu jardim. Além disso, era um homem oferecido, dável. Para culminar sua indignação quanto a esse homem fraco e acomodado e reforçar o ódio que tinha da mãe, eles a traíram, tornando-se amantes. Laurindo morre (sugere-se que fora assassinado por um retirante acolhido na fazenda por Dôra), e Dôra rompe com esse mundo rural, negando seus costumes e tradições:

Tirei o luto para a viagem. Se pudesse tirava a pele, arrancava os cabelos, saía em carne viva. Senhora protestou ao me ver com o meu costume azul:

–Você faz questão de causar escândalo?

Cerrei a boca com força, não respondi, mas não mudei de roupa. Atravessei toda Aroeiras, comprei passagem, esperei, tomei o trem, vestida de azul. (Queiroz, 1978, p. 60)

Até aqui, vemos essa mulher forte e determinada, que escolhe seus caminhos e não aceita os valores daquele mundo sertanejo e patriarcal. Durante o velório, não chorou; depois do enterro, tirou o vestido preto e vestiu-se de azul, cor que sugere tranquilidade, leveza e mudança de vida. A partir desse momento, a protagonista ingressará em um novo plano, sem limites morais e sem vigilância social. No entanto, essa liberdade

absoluta será substituída pela submissão à vontade masculina pelo reingresso no mítico lar do feminino, o que contraria a postura irreverente da personagem até metade da narrativa e também não condiz com as atitudes das demais protagonistas de outros romances escritos por Rachel de Queiroz.

No Rio de Janeiro, Dôra evita qualquer tipo de contato com a mãe. Em sua opinião, tinha vivido uma vida inteira de cativo, e não estava acostumada àquela liberdade nova de viúva. Relembrando as histórias que lhe contavam no colégio das freiras, Dôra nos reconta o caso da raposa em uma serra da Espanha, que caiu presa na armadilha de ferro de um caçador. Como não conseguia se libertar, roeu a junta do osso, a pele e a carne até sair livre, aleijada, mas livre. Dôra se compara com a raposa, afirmando que a vida na fazenda Soledade era semelhante a esse cativo, mas, apesar da dor, agora se sentia livre. Liberdade almejada, que durou pouco, porque Dôra desejou reingressar na sua condição de subalternidade ao masculino. Após viajar em uma companhia de teatro, chefiada por seu Brandini e sua esposa, dona Estela, a protagonista encontra-se com o homem que a subjugará, por sua vontade espontânea:

Foi no Juazeiro, no dia seguinte. Seu Brandini quis tomar uma cerveja e nós entramos no bar. Hora do almoço antes do ensaio, e dentro do bar só havia outra mesa ocupada além da nossa. Três homens nela, dois baixinhos e um grande. E o grande despejava cerveja no copo dos outros.

Pois o grande era ele. Alto, bonito e antipático. Falava imperioso, como se desse ordens aos outros dois. Moreno, moreninho, cabelo preto e liso como de índio. Cabeça fina e pescoço musculoso, que saía da gola aberta da camisa amarela, e os ombros largos combinavam com o pescoço.

Que homem lindo, eu pensei. (Queiroz, 1978, p. 120)

Antes da viagem com a Companhia Brandini, Dôra vivera um rápido envolvimento erótico com outro homem, bonito, de posses, mas que não dera em nada. Ali, no sertão nordestino, essa figura máscula, viril e bela lhe encanta à primeira vista, como se lhe despertasse o desejo inerente do eterno feminino: amar e ser amada apenas, sem qualquer preocupação moral ou social. Ao final, um homem e uma mulher, tão-somente! A narradora nos confessa, então, que desejou ter encontrado nele o homem da sua vida. O mito do par perfeito, do príncipe encantado,

idealizado por grande parte das mulheres será encarnado nesse masculino, como veremos a seguir. Sabemos que Dôra fora bem educada em um colégio de freiras, fazia as suas leituras regulares, não aceitara submissão à mãe nem ao primeiro marido. No entanto, à primeira vista, demonstra-se encantada pela visão de um desconhecido, encontrado por acaso em uma mesa de bar, bebendo cerveja com os amigos. Não nos parece, pois, um modelo de masculinidade para esse feminino tão independente, mas é a partir desse encontro que começa o grande louvado para o amor. A integração nordestina era feita pelo rio São Francisco, no qual navegava o navio-gaiola JJ. Seabra. Os artistas do teatro mambembe embarcaram-se nesse navio e as coincidências dos enredos românticos se intensificam: “[...] de repente levantei a vista e não sei como não caí. Debruçado na amurada, todo fardado de branco, quepe agalado de ouro, olhando para nós, estava o comandante do navio. E era ele, o homem bonito. Sim, não sei como não caí.” (Queiroz, 1978, p. 125)

Vemos avultar o arquétipo de um masculino em tudo dominador; não pela violência e força, mas pelo porte elegante, pela beleza, pela desenvoltura na fala e nos gestos cavalheirescos. Acresce a descrição fascinada da narradora, que o vê como um príncipe das tradicionais histórias de amor: vestido de branco, usando quepe de tons dourados. O desejo de submissão a esse masculino se torna, então, muito evidente nos monólogos da protagonista: “Eu tinha sentido muito bem que aquele homem, era só querer, podia me trazer fechada na palma da sua mão.” (Queiroz, 1978, p. 127). À noite desse mesmo dia, improvisou-se um baile no convés de baixo do navio, desdobrando-se o modelo de enredo romântico. Primeiro, o encontro inesperado com o “príncipe”; segundo, um baile, no qual se confirma o par amoroso idealizado. Cabe ressaltar, ainda, que, durante a dança, Dôra se mede com esse homem e nos informa que sua face batia na altura do peito dele, reforçando, pois, o aspecto aparentemente protetor e altivo do comandante e a posição de “inferioridade” dessa mulher.

Somos informados de que seu nome era Asmodeu³ Lucas, natural de Pirapora, norte de Minas Gerais. Já familiarizado com o comandante, seu Brandini lhe indaga se não se tratava de nome de demônio, pois havia

³ No capítulo 3 do livro de Tobias, da Bíblia Sagrada Católica, encontra-se a história de Sara e de Tobias, atormentados pelo demônio Asmodeu, o qual matou os sete primeiros maridos dessa mulher, até que o anjo Rafael é enviado por Deus para destruir essa entidade maligna. É um mito judaico, que aparece, também, em outras culturas. Padre Antônio Vieira, no *Sermão de Santo Antônio aos Peixes*, refere-se a Asmodeu como símbolo da ira, da violência e, sobretudo, da destruição dos casamentos.

lido isso em uma peça de teatro. Sim, respondeu ele, era o nome de uma entidade diabólica que figura no livro de Tobias como sendo o demônio dos prazeres impuros. O comandante ainda comenta que duas de suas irmãs tinham nomes não muito apropriados em nossa cultura ocidental cristã. Uma se chamava Lilith⁴ e a outra Zolita. A primeira, rival de Eva, primeira mulher que habitou o Éden, contrariando nossa cristalizada imagem da origem; a segunda, clara homenagem a Émile Zola, romancista francês, que causou muito escândalo com suas narrativas naturalistas.

Dôra e Asmodeu passam a viver juntos e ela se entrega de corpo e alma a essa paixão. Em suas palavras: “Meu Deus, e se eu pudesse, eu é que dava dinheiro a ele, cozinhava, lavava e passava pra ele, lhe engraxava os sapatos, fazia as coisas mais humildes que eu nunca tinha feito na vida, nem pra mim mesma!” (Queiroz, 1978, p. 148). A entrega de Dôra é absoluta, a ponto de rebaixar-se a uma vida simples, dedicada exclusivamente a esse homem. Em uma cena de ciúmes, Asmodeu chega à violência física, arrancando-lhe o vestido e batendo forte em seu rosto, apenas porque ela havia dançado com outro homem. Ainda assim, Dôra admirava a virilidade do comandante, e aceitou, encantada, o reingresso no mítico lar. Para ela, os seus novos pratos e talheres e as panelas de alumínio, roupa de cama, mesa e banho, tudo sem luxo, lhe pareciam agora como se fossem prata e seda. Sua nova casa é mesmo comparada a uma casinha de bonecas. Para o comandante, decorou o pequeno ambiente, aprendeu a cozinhar e se sentia a mulher mais feliz do mundo, apesar das restrições financeiras e do pouco espaço onde foram habitar (Asmodeu já havia deixado o serviço no navio-gaiola, tornara-se contrabandista de pedras preciosas, fora preso e, por esse tempo, vivia metido no tráfico de produtos importados). Mesmo ciente dessa vida degradante do seu homem, Dôra o via como um mito, bonito como um rei⁵. Segundo a protagonista:

⁴ Lilith é considerada, em algumas tradições míticas, inclusive a hebraica, como a primeira mulher de Adão. Ela teria sido a primeira mulher a se rebelar contra a dominação masculina e a reivindicar o direito de igualdade de gênero.

⁵ Na página 230 desse livro, a narradora relata um passeio de barco com Asmodeu. Durante o passeio, ela retoma o imaginário mítico do homem-deus, ou do homem-príncipe, reforçando sua adoração a esse masculino: “E nesse mesmo passeio pela baía entregaram a direção da lancha ao Comandante, botaram-lhe na cabeça o boné de piloto e ah, meu Deus, que recordação do tempo em que ele era comandante mesmo, do seu direito; na mão dele a lancha parecia um cavalo na rédea de um mestre picador, parecia um pássaro voando ao rés da água; e ele era feito um príncipe, de olhar fito em frente, a mão descansando de leve na direção, os movimentos tão fáceis, às vezes a espuma salpicava o rosto dele, que o enxugava com as costas da mão esquerda, num gesto rápido – ai, só posso repetir que parecia um príncipe.” (Queiroz, 1978, p. 230)

Eu fazia um deus daquele homem, podia estar muito errada, mas não sei. Afinal amor é isso mesmo, a gente pegar um homem ou uma mulher igual aos outros, e botar naquela criatura tudo que o nosso coração queria. Claro que ele ou ela podem não valer tanta cegueira mas amor quer se enganar. Amor de mãe também não é assim? O filho pode ser feio ou mau caráter e ela acha lindo, um anjo. Meu filhinho do meu coração, nascido das minhas entranhas. Pois amor também é assim, é meu, é único, dono do meu corpo, das minhas entranhas, mais até que um filho, e então? Sim, pra mim ele era um deus, chegou deus, viveu deus, morreu deus, e depois que ele partiu para mim foi o fim do mundo. (Queiroz, 1978, p. 213)

Devido à vida extravagante que levava, às bebedeiras e às madrugadas úmidas e frias, para realizar os negócios do tráfico, Asmodeu adoece de pneumonia e morre. Dôra, já órfã também de mãe, resolve retornar ao lugar de origem, para tomar posse da fazenda Soledade e “vestir” a máscara da matriarca do sertão nordestino. De alguma forma, ela dá continuidade à figura da mãe, “Senhora” de sua vida e de seu destino. Até mesmo o luto negado a Laurindo, o marido de fato, Dôra vestia agora, em memória do seu comandante. Em suas lembranças finais, a protagonista constata que, desde que o vira, sua vida lhe pertencia, e o que restou dele, objetos pessoais, roupas, retratos, guardou em uma mala e perdeu a chave. Vemos, pois, o quanto essa narrativa representa o mito do eterno feminino, à espera do homem ideal que realize seus sonhos, e também expressa um louvado para o amor, o qual não se prende à origem étnica, à classe social nem a convenções sociais e morais.

Sabidamente, as mulheres construídas na ficção de Rachel de Queiroz não aceitam a submissão ao masculino nem as convenções morais, religiosas e sociais. Mas é perceptível, talvez em menor dimensão, a insatisfação do feminino ao colocar-se nesse outro lugar de fixidez. Lembremo-nos de Conceição, ao final de *O quinze*, olhando sensibilizada e enternecida para a prima recém-casada que se afasta, com um certo lamento por não ter se casado e tido filhos; lembremo-nos de Santa, em *João Miguel*, saindo da cena abandonada, triste e ressentida; de Noemi, em *Caminho de pedras*, subindo a íngreme ladeira, solitária e com um filho do amante no ventre; de Guta, em *As três Marias*, depois de experimentar a vida urbana, ter uma vida independente, retornando para o sertão nordestino, pensando no suicídio; e, por último, de Maria Moura, do romance homônimo, cooptada para o mito da donzela guerreira, sem expectativa de realização afetiva e familiar,

enfrentando, quase só, o batalhão de soldados que vem ao seu encontro, numa clara alusão vencidista.

Mas é exatamente esse tensionamento da identidade feminina entre aceitar o lugar inicial de pertencimento – da submissão ao mundo falocêntrico e patriarcal – e migrar para o lugar da liberdade, da vontade e da escolha, que enriquece a ficção de Rachel de Queiroz. Segundo Zigmunt Bauman, nesse mundo moderno e líquido, manter-se fiel à lógica da continuidade, cuidar da coesão e apegar-se às regras, em vez de “flutuar na onda das oportunidades mutáveis e de curta duração, não constituem opções promissoras” (Bauman, 2005, p. 60). Assim, agir incoerentemente, fugindo da universalização, é não aceitar a inserção da mulher a uma categoria rígida, a uma “subclasse”. Em outras palavras, nem somente submissa nem somente feminista.

Segundo Bauman, identidade é uma palavra que somente se pronuncia ou se ouve diante de uma batalha, de um tumulto, de uma indagação. Nesse sentido, parece um grito de guerra em uma luta defensiva: de um indivíduo contra um grupo, ou de um grupo menor contra um grupo mais forte. Desejar, pois, um movimento retilíneo na ficção de Rachel de Queiroz, ou uma identidade fixa, sem contradições, para suas personagens, seria almejar a universalidade – a que a identidade resiste – ou problematizar a sua produção literária sob a ótica da opressão, no sentido de que as mulheres escritoras brasileiras dessa época – incluindo Rachel – devessem todas ser feministas e esquerdistas, o que não é o caso nem a pretensão dos críticos literários.

Stuart Hall, ao problematizar as concepções de identidade cultural na pós-modernidade, afirma que a crise da identidade se relaciona ao descentramento, ao deslocamento⁶ e à fragmentação, o que abala a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Nesse sentido, há mesmo um duplo descentramento dos indivíduos, tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos. Essa mudança na concepção de identidade, do sujeito do Iluminismo (centrado, unificado e racional), ao sujeito sociológico (formado pela interação entre o eu e a sociedade) determinou a emergência do sujeito pós-moderno, cuja identidade se tornou provisória, variável e problemática. Dessa forma,

⁶ No desenvolvimento de sua argumentação, Hall retoma o pensamento dos autores David Harvey e Ernest Laclau para afirmar que uma estrutura cujo centro é deslocado não é substituída por um outro centro, mas por uma pluralidade de centros de poder. Assim, as sociedades da modernidade tardia são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de posições do sujeito.

o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (Hall, 2005, p. 13)

A pluralidade de centros de poder decorrente do deslocamento não promove a desintegração das sociedades, “porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados” (Hall, 2005, p. 15). Articulação parcial, ressalta o autor, pois a estrutura da identidade permanece aberta, em constante e contínua mutação.

Para finalizar a nossa reflexão, gostaríamos de apontar, ainda, uma breve associação entre o louvado de Dôra para Asmodeu e o louvado de Rachel de Queiroz para seu segundo marido. Também Rachel separou-se cedo de José Auto da Cruz Oliveira (com quem teve uma filha, Clotilde, morta prematuramente antes de completar dois anos); um ano depois da separação, 1939, conhece o homem a quem dedicará mais de quarenta anos de sua vida, até a morte dele, em 1982. Significativamente, a epígrafe de *Dôra, Doralina* nos autentica esse duplo louvado para o amor, pela qual a vida real encontra a vida inventada: OYAMA!

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade* – a busca por segurança no mundo atual. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Classe e gênero no romance de Rachel de Queiroz. In: _____. *Literatura, política, identidades* – ensaios. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O *êthos* Rachel. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Rachel de Queiroz*. n.4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. *O artesanato de si: uma leitura do devir matriarcal a partir de Rachel de Queiroz*. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. Salvador, 2008. (tese de doutorado).

QUEIROZ, Rachel de. *Dôra, Doralina*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *As três Marias*. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rachel de Queiroz. n.4. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

_____. Entrevista concedida a Marlene Gomes Mendes, em 12/06/1988, no Rio de Janeiro. Mimeografado, inédito.

_____. *Três romances – O quinze, João Miguel, Caminho de pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

TAMARU, Angela Harumi. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. São Paulo, 2004. (tese de doutorado).

Resumo

Rachel de Queiroz não foi feminista, mas criou personagens femininas que reagiram à dominação masculina. Em *Dôra, Doralina* (1975), no entanto, a protagonista se entrega a uma paixão, idealiza o homem amado e passa a viver as vontades dele. Inicialmente, Dôra transgredir normas sociais, quando nega o luto para o marido falecido e quando rompe as relações afetivas com Senhora, a sua mãe. Posteriormente, a personagem ingressa em um teatro mambembe e viaja pelo interior do Brasil, ao lado de artistas considerados de “vida livre”. Mas, contraditoriamente, deseja ser conquistada e possuída por Asmodeu, um homem forte, agressivo e viril, para reingressar no mítico “lar”.

Palavras-chave: feminino, feminismo, sertão, Rachel de Queiroz.

Abstract

Rachel de Queiroz was not a feminist, but she created female characters who responded to male domination. In *Dôra, Doralina* (1975), however, the protagonist indulges herself for passion, she idealizes the man she loves and endorses his will completely. Initially, Dôra transgresses social norms, when she denies the mourning she feels for her dead husband and when she breaks the relations with her mother. Later, the character joins to the street theater (Mambembe) and starts travelling along the countryside of Brazil, with actors who are considered “free” for living. But paradoxically, she wishes to be conquered and possessed by Asmodeu, a strong, aggressive and virile man, to be in a mythical “home” again.

Keywords: Women, feminism, interior, Rachel de Queiroz.