



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E CULTURA



**A SAGA DE RAQUEL NAS TERRAS DO PATRIARCA: O MITO DA
DONZELA-GUERREIRA NA NARRATIVA DE ALINA PAIM**

São Cristóvão – SE
2017

MARCIO CARVALHO DA SILVA

**A SAGA DE RAQUEL NAS TERRAS DO PATRIARCA: O MITO DA
DONZELA-GUERREIRA NA NARRATIVA DE ALINA PAIM**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Leal Cardoso.

São Cristóvão – SE
2017

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S586s Silva, Marcio Carvalho da
A saga de Raquel nas terras do patriarca: o mito da donzela-guerreira na narrativa de Alina Paim / Marcio Carvalho da Silva; orientadora Ana Maria Leal Cardoso. – São Cristóvão, SE, 2017.
101 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2017.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Mito na literatura. 3. Raquel – Personagens – Mulheres. 4. Paim, Alina, 1919-. I. Cardoso, Ana Maria Leal, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81).09

MARCIO CARVALHO DA SILVA

**A SAGA DE RAQUEL NAS TERRAS DO PATRIARCA: O MITO DA
DONZELA-GUERREIRA NA NARRATIVA DE ALINA PAIM**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL-UFS) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Defendida em: ____/____/____.

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Leal Cardoso (UFS)
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Jacqueline Ramos (UFS)
Membro Interno – Universidade Federal de Sergipe

Prof.^a Dr.^a Maria Goretti Ribeiro (UEPB)
Membro Externo – Universidade Estadual da Paraíba

Defendida em 17 de fevereiro de 2017.
Local de Defesa: Centro de Educação e Ciências Humanas, na Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos, em São Cristóvão/SE.

AGRADECIMENTOS

Senhor DEUS “EU te louvarei, de todo o meu coração; na presença dos deuses a ti cantarei louvores” (BÍBLIA, Sl. 138:1);

Aos meus pais, Ademar e Elizabete pelo sacrifício e abnegação em nome da educação dos filhos;

À Prof. Dra. Ana Leal Cardoso, uma verdadeira mestra, responsável pela luminosa orientação e condução da jornada acadêmica pelo universo mítico-simbólico de Alina Paim, meus sinceros agradecimentos;

Ao incentivo dos professores e amigos Luis de Matos, Antônia Nunes e Josane Batista, presenças constantes;

Com muito carinho à querida amiga, professora Wilma Ernesto, exemplo de retidão e fé;

Ao estimado amigo, Rodrigo Reis pelas orientações antropológicas regadas com muita cafeína;

Vinícius Valença, amigo em trânsito, luz acadêmica;

Aos colegas do Mestrado, pelos risos e cafés no Moura;

Finalmente, não menos importante, agradeço aos amigos que se irmanaram ao longo da jornada, Antonielle Menezes e Anderson Frasão, parcerias *ad infinitum*.

DEDICATÓRIA

À Alina Paim.

EPÍGRAFRE

[...] O pensamento é a coisa que, por mais junto que estejamos de alguém, é sempre nosso: não pode ser mandado, foge de quem o queira reter contra nossa vontade, foge mais ligeiro talvez que o relâmpago.

(Alina Paim, *A sombra do patriarca*, 1950, p. 227).

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar no romance *A sombra do patriarca* (1950), de Alina Paim, os pontos de adequação e afastamento do mito tradicional da donzela-guerreira a fim de, a seguir, traçar e ilustrar a saga heroica da personagem Raquel, protagonista da obra em foco. A seleção do referido romance deveu-se às várias semelhanças entre a protagonista e o arquétipo da donzela-guerreira, mesmo levando em consideração o fato de estarem inseridas em contextos sócio-históricos distintos. A presente pesquisa verificará como a donzela-guerreira se apresenta na obra de Paim, detectando-se até que ponto a narrativa consegue contemplar as marcas do referido mito. Como suporte teórico recorreu-se, além, logicamente, da donzela-guerreira tradicional apresentada por Walnice Nogueira Galvão, a Edilene Ribeiro Batista sobre a figuração da donzela-guerreira a partir da abordagem híbrida e ressignificada. Esta pesquisa encontra-se apoiada também nos aportes teórico-metodológicos Joseph Campbell e Mircea Eliade, bem como na teoria e crítica literária feminista. Após a análise da obra, confirmou-se a hipótese inicial que norteou o trabalho, ou seja, Alina Paim retoma o mito da donzela-guerreira, figura feminina cujas origens se perderam ao longo do tempo, revitalizando-a na contemporaneidade.

Palavras-chave: mito, gênero, feminino, donzela-guerreira, remitologização.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à analyser, dans le roman *L'Ombre du patriarche* (1950), d'Alina Paim, les points d'adéquation et d'enlèvement du mythe traditionnel de la jeune fille-guerrier à fin de, ensuite, dessiner et illustrer la saga héroïque de la caractèrè Rachel, protagoniste de l'œuvre. La sélection de ce roman était due à plusieurs similitudes entre la protagoniste et l'archétype de la jeune fille-guerrier, même en tenant compte du fait qu'elles sont placés dans des différents contextes socio-historiques. Cette recherche examinera comment la jeune fille-guerrier se présente dans le travail de Paim, en se détectant jusqu'à quelle mesure le récit peut contempler les marques de ce mythe. Comme support théorique, nous avons utilisé en plus, bien sûr, de la jeune fille-guerrier traditionnelle, présentée par Walnice Nogueira Galvão, le travail de Fabiana Ribeiro Batista sur la figuration de la jeune fille-guerrier à partir de l'approche hybride et d'un nouveau sens. Cette recherche est également soutenue par les contributions théoriques et méthodologiques de Joseph Campbell et Mircea Eliade ainsi que dans la théorie féministe et la critique littéraire. Après l'analyse du travail, nous avons confirmé l'hypothèse initiale qui a guidé le travail, à savoir, Alina Paim reprend le mythe de la figure féminine de jeune fille-guerrier dont les origines se perdent au fil du temps, en la revitalisant dans l'époque contemporaine.

Mots-clés: mythe, le sexe féminin, jeune fille-guerrier, remythologization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: O mito ontem e hoje: considerações sobre a donzela-guerreira.....	17
1.1 Explorando o mito da donzela-guerreira	33
1.2 O mito da donzela-guerreira na poética de Alina Paim	44
1.3 Eis que surge Raquel: a donzela-guerreira com poder da palavra.....	49
CAPÍTULO II: A jornada heroica de Raquel nas terras desconhecidas do patriarca.....	61
2.1 Seguir ou não seguir: eis a questão?.....	62
2.2 Alfredo: necessária proteção no caminho tortuoso	64
2.3 Usina Fortaleza ou ventre da baleia: o local perigoso	67
2.4 Raquel na labiríntica cova do monstro: a batalha mortal	79
2.5 Curral Novo: mundo primitivo da Deusa mãe, lugar de revelação	85
2.6 Um troféu especial: Raquel recebe a visita do cupido!	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

O MYTHO é o nada que é tudo.

Fernando Pessoa, *Mensagem*.

Esta dissertação tem como objetivo analisar os pontos de adequação e afastamento do mito tradicional da donzela-guerreira no romance *A sombra do patriarca* (1950), de Alina Paim (1919-2011), a fim de, a seguir, traçar a saga heroica da personagem Raquel, protagonista da obra. A seleção do romance em tela deveu-se às várias semelhanças entre a protagonista e o arquétipo da donzela-guerreira, embora levando em consideração o fato de estarem inseridas em contextos sócio-históricos distintos. Raquel é jovem normalista de 19 anos, cujas atitudes e convicções estão à frente das demais mulheres do seu tempo, na contramão das normas da sociedade patriarcal. Suas ações e palavras, ao que parece, confrontam o padrão feminino pré-estabelecido para a época em que acontece o fato narrado, resistindo a qualquer situação que lhe parecia uma subordinação.

O tema da mítica figura feminina disfarçada de homem para ir à guerra é perceptível desde tempos remotos, na literatura, cultura, história e mitologia de várias civilizações. Além daquelas oriundas do imaginário mítico-literário, figuram também, segundo Walnice Nogueira Galvão (1998, p. 11), donzelas-guerreiras em “carne e osso”, mulheres transgressoras, engajadas em questões político-literárias; escritoras que romperam a esfera subjetiva do texto literário, utilizando-o como veículo de denúncia contra a opressão masculina e luta das mulheres por um espaço mais justo e igualitário.

Dentre as escritoras “guerreiras” consagradas pela crítica e pelo público leitor, fazem parte da nossa literatura, desde os bancos escolares, nomes como Clarice Lispector, Rachel de Queiroz e Cecília Meireles, dentre outras, que figuram entre as representantes do cânone nacional. Contudo, das aulas da Prof.^a Dr.^a Ana Leal Cardoso, através de seu convite e incentivo para a leitura de *ASP*¹, romance de Alina Paim, escritora pouco conhecida pela academia e público leitor, surgiu o interesse pela obra em tela. Nessa direção, optar por estudar uma escritora “invisibilizada” foi o desafio proposto por Cardoso, pesquisadora e coordenadora da obra paimiana – termo cunhado por Cardoso (2007) –, cujo objetivo é somar com as seis dissertações já produzidas, contribuindo com a fortuna crítica sobre a referida

¹ Doravante será utilizada a sigla *ASP* a fim de referir-se à obra *A sombra do patriarca*.

escritora.

Assim como Alina Paim, na literatura, muitas foram as pioneiras, escritoras que utilizaram as palavras como arma para o empoderamento da mulher, acrescenta Elódia Xavier (1998, p. 14), “a Literatura pode tornar possível, através de seus recursos estéticos, o aspecto caduco de certas práticas sociais”. Todavia, apesar dos esforços para desconstruir a tradição literária falocêntrica, na qual a mulher só tinha duas opções, o amor e a família, elas se valeram da alteridade; entretanto, foram silenciadas na construção do cânone. A esse respeito, destaca Edilene Ribeiro Batista (2006, p. 14) que “inúmeras foram as mulheres silenciadas quando da construção do cânone [...] apesar dessas mulheres não terem sido citadas na História, não há como negar a importância de seu papel para o desenvolvimento da humanidade”.

Registros de vozes femininas silenciadas de “forma mais tímida” também foram realizados por mulheres pioneiras não apenas na literatura, mas na perspectiva sociopolítica. Engajadas na luta pelo empoderamento feminino, figuram, por exemplo, Nísia Floresta, Beatriz Francisca de Assis Brandão e Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, no século XIX. No século seguinte, dentre as silenciadas, Patrícia Rehder Galvão, conhecida pelo pseudônimo Pagu “romancista, jornalista, ardilosa militante feminista e política, figura atuante nos movimentos de vanguarda dos anos de 1930 e 1940” (COELHO, 2002, p. 539). Além das atividades político-partidárias, participou ativamente da primeira fase do movimento modernista ao lado de Mário de Andrade, dentre outros eleitos pelo cânone literário; assim como Pagu, Alina Paim também foi contemporânea de grandes prosadores, a exemplo de Graciliano Ramos e Jorge Amado; sobre a romancista, acrescenta Ana Leal Cardoso (2010, p. 131) que Alina Paim enveredou por uma estética dividida em duas fases “não apenas sociocultural, mas também mítico-simbólica”. Contudo, conforme argumenta Carlos Magno Gomes (2014), ambas foram esquecidas e silenciadas pelo cânone nacional, cujas referências são relacionadas às lutas de classe e partidárias.

Na sequência, merece destaque a produção literária de Alina Paim, a guerreira, e como sua vida se confunde entre as causas político-partidárias e a literatura comprometida com a condição feminina, nesse sentido, em entrevista, a romancista em foco, ao ser questionada pela pesquisadora se ela se considera uma feminista, eis sua resposta: “se sou feminista não sei, mas sei que sou verdadeira. A verdade é o meu grande compromisso. Estou sempre ao lado da verdade, e se isso é ser feminista, então eu sou²” (CARDOSO, 2009, p.

² A referida entrevista foi concedida em fevereiro de 2009, na residência da autora à pesquisadora Ana Maria Leal Cardoso, líder do GELIC – Grupo de Pesquisa de Literatura e de Cultura, vinculado à Universidade Federal

37).

Alina Leite Paim, ela nasceu em 10 de outubro no município de Estância, estado de Sergipe. Órfã de mãe ainda criança, passa a conviver com as tias e avós paternos na cidade de Simão Dias, município sergipano, em seguida segue para Salvador em companhia de seu pai, caixeiro-viajante. Ao se estabelecer na capital baiana, ingressa no Colégio Nossa Senhora da Soledade, vivendo na instituição sob o regime de internato até completar o curso normal. Após concluir seus estudos, passa a lecionar em uma escola pública na periferia soteropolitana; no ano de 1943, casa-se com o psiquiatra Isaías Piam e parte para o Rio de Janeiro, na capital recebe o convite do diretor da Rádio do Ministério da Educação e Cultura, em seguida, começa a escrever aulas para crianças e adolescentes no programa infantil *No reino da alegria*, entre os anos de 1945 a 1956 (CARDOSO, 2010).

A mudança para uma nova cidade não rendeu à escritora apenas uma nova profissão, pois seu diploma só tinha validade em território baiano, iniciava uma preciosa amizade entre Paim e Graciliano Ramos, a quem passou a chamar carinhosamente de “Mestre Graça”. A amizade com o escritor alagoano rendeu-lhe a leitura do manuscrito de *Estrada da Liberdade*, a respeito dessa passagem tão significativa para a estética da romancista, de acordo com Cardoso (2010, p. 127), “acertaram um reencontro para 15 dias mais tarde. Qual foi sua surpresa ao ouvi-lo dizer: Alina é um romance, sim, e dos bons, porém, falta-lhe aprimorar a técnica”. Além da amizade, estabeleceram a relação professor e aluna, na ocasião o Mestre Graça lecionava técnicas literárias; além destas também foi responsável pela correção e leituras de seus dois romances seguintes. Incentivada pelo escritor alagoano, Paim entrou em contato com o editor do Partido Comunista e, no ano de 1944, estreia na literatura com o seu primeiro romance.

Paim, romancista transgressora, cujas obras estão repletas de personagens femininas e feministas, que lutam contra as injustiças socioeconômicas não apenas da mulher, mas do ser humano, merece ser resgatada pela crítica e pelo público leitor (CARDOSO, 2009). Para Batista (2006, p. 15-16), “no Brasil, a crítica feminista tem sem empenhado não só em resgatar escritoras silenciadas na elaboração do cânone, como também intervir na desconstrução de estereótipos do feminino”.

Dentre as escritoras silenciadas, merece destaque Alina Paim, sua produção literária soma 10 romances e 4 obras destinadas ao público infantil, a saber: *Simão Dias* (1949); *ASP*; *A hora próxima* (1955); *Sol do meio dia* (1961) – fase de engajamento político-partidário e de

forte teor social; a trilogia de Catarina composto por *O sino e a rosa* (1965); *A chave do mundo* (1965); e *O círculo* (1965); *A sétima vez* (1969) e, por fim, *A correnteza* (1979) – fase introspectiva resultado da maturidade literária. Merece destaque, também, a sua literatura infantil: *O lenço encantado* (1962); *A casa da coruja verde* (1962); *Luzbela vestida de cigana* (1963); *Flocos de Algodão* (1966); e *O chapéu do professor* (1966). Também traduzida em alguns países a partir das seguintes publicações na Rússia (*A hora próxima*, em 1957); China (*A hora próxima*, em 1959); Bulgária (*Sol do meio-dia*, em 1963); e na Alemanha (*Sol do meio-dia*, em 1968).

No romance *ASP*, através da voz da protagonista Raquel, assiste-se ao convite do seu tio Ramiro, poderoso latifundiário da cana-de-açúcar, para retornar às suas raízes a fim de conhecer os demais parentes, o que parece caracterizar o princípio de uma saga e seu processo de heroicização. A jovem inocente parte de um grande centro urbano, Rio de Janeiro, chega ao universo rural patriarcal e se choca ao entrar em contato com as injustiças e dramas de pessoas do lugar, o estado de miserabilidade, sofrimentos físicos e psicológicos dos empregados da moderna Usina Fortaleza, tratados de forma análoga à escravidão; identifica-se com o sofrimento das mulheres e solidariza-se com a exploração dos trabalhadores. Percorrendo as terras da usina entra em contato com a decrepita Vila de Santa Clara – refúgio dos operários – por fim, conhece a antiga sede do engenho, a primitiva Fazenda do Curral Novo, comandada pela família da tia Celina (irmã mais nova do tio Ramiro), na propriedade habita a maioria dos seus familiares, lugar de grandes mistérios e revelações.

Sobre o mito da donzela-guerreira, que trata da destemida heroína, estudos já foram realizados e outros tantos certamente mantêm-se em curso, todavia, é possível realizar novas abordagens e leituras, já afirmara Umberto Eco em sua *A obra aberta*, dito isso, há probabilidade de se pensar a personagem Raquel como uma jovem personagem com atitudes incomuns para o seu tempo e contexto social: “Raquel não se enquadra nas práticas sociais ditadas pelos códigos vigentes porque não aceita levar a mesma vida que sua mãe e suas tias levaram, casando-se contra a vontade” (CARDOSO, 2007, p. 3). No romance, a protagonista Raquel, apesar de todas as adversidades, luta por um mundo melhor, construído a partir de uma possível “força guerreira” diferente da definição de força tradicional, já que não utiliza armas nem monta a cavalo, mas tem em ações e palavras um diferencial em relação às demais personagens femininas da obra em foco.

Com base no estudo da personagem, particularmente na de autoria feminina:

A mulher, como personagem, consiste em uma das várias linhas de trabalho

da crítica feminista. A questão essencial é verificar qual a visão de determinada época tem da mulher na sociedade e qual a imagem de mulher é desenhada por um determinado autor (ZOLIN, 2003, p. 19).

Considerando a argumentação acima, por muito tempo a personagem feminina foi “concebida” segundo a ótica masculina repressora, condicionada à obrigação com o zelo ao ambiente privado e às relações familiares (XAVIER, 1998). Entretanto, como afirma Antônio Cândido (2005), o romance moderno propiciou ao escritor novas possibilidades na concepção da personagem, diminuindo a ideia de esquemas fixos, criando personagens complexas, múltiplas, para além das mulheres prendadas, boas mães e esposas, recorrentes na estética canônica. Quando não são “boas” e submissas, o olhar tradicional as imputa o “negativo” da profana, bruxa e pecadora, logo, transgressoras, mulheres guerreiras, heroínas de fibra e coragem.

Fibra e coragem são características do herói, figura arquetípica, que reúne em torno de si coragem e força, qualidades essenciais para superar, de forma extraordinária, problemas e inimigos de dimensões épicas, todavia, eis o questionamento: o que faz do herói um herói? “O herói é o homem da submissão autoconquistada”, segundo Joseph Campbell (2007, p. 26), ou seja, aquele homem que desceu às profundezas de si mesmo e renasceu. Ainda sobre o herói, Lutz Müller (1997) afirma que somos todos nós, seja homem ou mulher, que tenha força e coragem para penetrar nas esferas do desconhecido e adquirir novos conhecimentos.

Ainda sobre o herói, Carl G. Jung (2016, p. 98) afirma que “O mito universal do herói, por exemplo, refere-se sempre a um homem ou um homem-deus poderoso e possante que vence o mal [...] e que livra o povo da destruição e da morte”. Nesse sentido, conforme os teóricos afirmam, o herói é uma figura arquetípica que, apesar das adversidades, enfrenta desafios épicos, vence os inimigos e renasce. Baseados nessa hipótese, verificaremos se a personagem Raquel do romance em tela parece se enquadrar no perfil altruísta e reúne atributos para superar desafios e renascer, nos levando a crer que a sua jornada talvez seja de uma heroína. Considerando a sua forte personalidade que, de certa forma, a leva a praticar atos transgressores, provavelmente ela possui o perfil da donzela-guerreira, aqui considerada pelas ações que desenvolve no transcorrer da narrativa.

A fim de ilustrar e traçar a figuração da donzela-guerreira sob as três perspectivas ao longo da história literária (a donzela-guerreira sobe a perspectiva tradicional, híbrida e ressignificada), esta pesquisa se valerá de alguns aspectos nas obras *A filha do cangaceiro*, *Os desvalidos*, *Grande sertão: veredas*, *Memorial de Maria Moura* e *ASP*, dentre outras, deixando claro que a análise da personagem Raquel, protagonista da obra em foco de Paim

representa o *corpus* desta dissertação.

Como suporte teórico recorreu-se a alguns conceitos discutidos e transformados em instrumentais analíticos, permitindo uma apreciação mais coerente da protagonista em foco. Além, logicamente, da donzela-guerreira tradicional apresentada por Walnice Nogueira Galvão, merecem destaque os estudos da pesquisadora Edilene Ribeiro Batista sobre a figuração da donzela-guerreira a partir da abordagem híbrida e ressignificada. Assim como as reflexões sobre o referido mito realizadas pelas estudiosas, esta dissertação encontra-se apoiada nos aspectos teóricos-metodológicos de Joseph Campbell e sua jornada do herói, além de Mircea Eliade com a teoria sobre o mito. É imprescindível esclarecer que esta pesquisa não tem a pretensão de realizar um estudo à luz da psicanálise analítica, com base nos estudos de Carl G. Jung. A obra *O homem e seus símbolos* (2016), de forma periférica, com vistas a alavancar as questões comportamentais das personagens, quando necessário for.

Nesse contexto, merece-se destacar a contribuição do crítico russo Eleazar M. Mielietinski, em sua *A poética do mito* (1987), como suporte para os estudos sobre o mito donzela-guerreira e o texto literário, perfeitamente ilustrada por mulheres guerreiras inseridas em um espaço eminentemente masculino, o das batalhas, capazes de romper as fronteiras do espaço privado, iniciam a discussão sobre o empoderamento feminino. Nessa mesma direção, o tema da mulher transgressora que se veste de homem e sucede o lugar do pai na guerra é visível em distintas culturas, desde as clássicas até a contemporânea, todavia, remitologizada e atualizada, a personagem vai além da substituição paterna na guerra, ela protagoniza a voz de mulheres de atitudes ressignificadas, contrárias à opressão e tradição patriarcal.

Quanto à estrutura da dissertação, visando a uma melhor compreensão por parte do leitor, ela foi dividida em dois capítulos, a saber: o primeiro, intitulado *O mito ontem e hoje: considerações sobre a donzela-guerreira*; nessa seção serão apresentados os conceitos relativos à crítica do mito e à teoria e crítica literária feminista, imprescindíveis para a análise da donzela-guerreira na representação tradicional desde a sua figuração clássica na literatura ocidental, com base em algumas personagens ilustradas ao longo da seção, até a remitologização do referido mito na poética de Alina Paim, resultando, conseqüentemente, na heroicização da personagem Raquel, donzela-guerreira ressignificada. O segundo capítulo, *A jornada heroica de Raquel nas terras desconhecidas do patriarca*, ocupa-se em traçar a trajetória mítico-simbólica, baseada na *Jornada do herói* de Joseph Campbell, identificando as etapas a partir do referido estudo. É imperioso ressaltar que as considerações finais desta dissertação corresponderão a um capítulo conclusivo, embora exíguo, pois muito já se terá dito ao longo da análise.

CAPÍTULO I

O MITO ONTEM E HOJE: CONSIDERAÇÕES SOBRE A DONZELA-GUERREIRA

CAMPBELL: [...] a mitologia não é uma mentira; mitologia é poesia, é algo metafórico. Já se disse, e bem, que a mitologia é a penúltima verdade, penúltima porque a última não pode ser transposta em palavras.

Joseph Campbell, *O poder do mito*.

Neste capítulo serão apresentados alguns conceitos relativos à crítica do mito e à teoria e crítica literária feminista, imprescindíveis para nortear a pesquisa. Nesta seção analisar-se-á também o percurso da donzela-guerreira sob a ótica tradicional, a figuração híbrida caracterizada pela relação da tradição e inovação, a partir de algumas personagens femininas ilustradas no decorrer da exposição. Assim, como a donzela-guerreira ressignificada, no romance *ASP*, com base na atualização do mito em foco, ou seja, buscar-se-á verificar como o universo feminino é representado pela romancista a partir dos atos e ações de Raquel, pois esta aponta para a revisão do mito em foco. Dentre os conceitos a serem abordados no presente estudo encontra-se o de mito, o qual, agora, dispomo-nos a analisar.

O que é mito? “Sei muito bem o que é, desde que ninguém me pergunte, mas, quando me pedem uma definição, fico perplexo”. Palavras de Santo Agostinho em suas *Confissões*³. Do grego antigo, *μύθος* e do latim *mythu*, etimologicamente o mito é uma narrativa simbólico-imagética, criada pelos homens, ocorrida nos tempos primordiais *in illo tempore*, no momento em que, a partir da interferência de entes sobrenaturais, explicando e/ou demonstrando com base na ação e forma de ser das divindades a origem das coisas (ELIADE, 1972). Mito é entendido, pois, segundo o mitólogo, como narrativa de criação: conta-nos o modo de algo, que não era, começou a ser. Para Junito de Souza Brandão (1986, p. 35) o “mito é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais”, como expresso na *Teogonia*⁴:

Alegrai, filhas de Zeus, dai ardente canto, / gloriái o sagrado ser dos imortais

³ O trecho destacado foi colhido da obra *Confissões* XI, p. 25.

⁴ Escrita por Hesíodo por volta do século VII e do século VIII antes de Cristo. Na obra, o poeta detalha a genealogia dos diferentes deuses que fazem parte da mitologia da Antiga Grécia.

sempre vivos, / os que nasceram da Terra e do Céu constelado, / os da Noite trevosa, os que o salgado Mar criou. / Dizei como no começo Deuses e Terra nasceram (HESÍODO, 1995, p. 91).

Além da narrativa grega, destacamos um trecho do Gênesis judaico-cristão sobre o princípio da criação:

No princípio Deus criou os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Produza a terra erva verde, erva que dê semente, árvore frutífera que dê fruto segundo a sua espécie, cuja semente está nela sobre a terra. E Deus disse: Produzam as águas abundantemente répteis de alma vivente; e voem as aves sobre a expansão dos céus. E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move na terra (BÍBLIA, Ge. 1: 11, 20, 26).

Sobre o mito afirma Eliade:

[...] o mito conta uma história sagrada: ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano... (ELIADE, 1972, p. 11).

Os mitos fazem parte da existência humana, os seres humanos das mais distintas culturas e regiões vivem cercados pelos mitos, refletidos na linguagem, ritos, nos sonhos, na explicação de fenômenos naturais, crenças e ações, seja de forma consciente ou não. Na visão de Joseph Campbell, o mito é o elemento *mater* para se compreender a humanidade, ao construir-se como elo entre as mais remotas sociedades arcaicas e o homem moderno. Para Campbell (1990), em *O poder do mito*, ao afirmar ser a mitologia uma verdade transposta além das palavras e imagens, atribui luz a esta dissertação, desse modo, com base no entendimento do termo mitologia, acerca do estudo de mitos em diferentes culturas, particularmente na mitologia grega e judaico-cristã neste trabalho, constitui-se substancial para a realização da pesquisa.

Acerca do mito destaca Eliade (1972, p. 6): “de fato, a palavra é hoje empregada no sentido de “ficção” ou “ilusão”, como no sentido – familiar, sobretudo aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões – de “tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar”. Afinal, ficção ou ilusão? Segundo argumenta o crítico literário Benedito Nunes:

O mito seria um conto ao qual não se pode atribuir um autor determinado ou que teria inúmeros autores sem identidade pessoal [...] quando Homero, em seus dois poemas, *Iliada* e *Odisseia*, ele se refere aos deuses helênicos, que chamamos de mitológicos, ele estaria sendo porta-voz dessa comunidade (NUNES, 2009, p. 290).

No entender de Everardo Rocha (2006, p.3), “O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala”. Todavia, o mito não é uma simplória narrativa ou um compêndio de histórias orais das sociedades ágrafas, ele traz consigo a voz da coletividade, conforme defende Nunes, difundido por um sem número de autores, onde costumes, ritos, crenças e valores manifestam-se de forma simbólica e “os símbolos que as representam não perderam importância para a humanidade” (HENDERSON, 2016, p. 137). Um verdadeiro universo de simbologias presentes tanto na vida do homem primitivo como parte do seu cotidiano, dos antigos gregos e seus oráculos, sibilas e poetas, como no contexto do homem moderno, pois os símbolos eternos são reatualizados e ressignificados por narradores, a exemplo de Alina Paim – este “mito vivo” no entender de Eliade (1972, p. 6) “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”.

Complexo é formular um conceito, seja a respeito de um acontecimento ocorrido nos tempos primordiais, representação coletiva ou a “mitomania” da modernidade através de suas narrativas fantasiosas – o mito toma entendimento a depender da corrente teórica que o aborde. Na concepção de Raphael Patai (1982) os mitos são responsáveis pela origem do mundo, dos animais, das plantas e dos seres humanos, além de todos os acontecimentos primordiais pelos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade e obrigado a trabalhar. A esse respeito afirmará o mitólogo de forma mais concreta:

Em todo mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e trágico do mito (CAMPBELL, 2007, p. 15).

De fato, segundo o teórico em tela, os mitos demonstram, seja pelas ações ou o modelo exemplar da origem do mundo, dos humanos, dos heróis, dos animais, da agricultura,

dos sentimentos, da relação entre os gêneros, as ciências, enfim, as manifestações culturais da humanidade. Seria demasiadamente longo discorrer sobre as áreas de atuação do mito na cultura e história universal, pois como já exposto pelo teórico acima, o mito faz parte desde as religiões até as descobertas tecnológicas. Todavia, será abordada a relação entre mito e literatura, considerada essencial neste estudo, a partir do que argumenta Cardoso (2008a, p. 133-134): “as narrativas revivificam os mitos tradicionais, capazes de exprimir verdades subjetivas através da linguagem simbólica”.

Na ótica dos pesquisadores acima, o mito, por meio da linguagem simbólica, opera como uma fonte inesgotável de ensinamentos para os homens, pois manifesta as transformações humanas a partir do tempo e espaço, revela os segredos da alma, além da origem do universo, as inovações científicas e culturais. De acordo com Campbell (1990, p. 25), “a mitologia lhes ensina o que está por trás da literatura e das artes, ensina sobre a sua própria vida”. Nesse sentido, os mitos são primordiais para a civilização humana, desta forma “seu simbolismo, principalmente na literatura, é uma das marcas de expressão do imaginário humano. Marcado pela polissemia, ele acompanha a nossa existência. Por meio dele fantasiemos, encontramos maneiras diferentes de dizer as coisas” (BATISTA, 2006, p. 30).

A relação entre mitologia e literatura é antiga e remete aos clássicos, segundo o crítico literário Northrop Frye (2000, p. 28), “o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura, o interesse de poetas pelo mito e pela mitologia tem sido notável e constante desde a época de Homero”. Consoante com o pensador canadense, segundo Durand (1989) é na literatura que o mito encontra o suporte, seja em textos literários orais ou escritos, fundamentados com base em arquétipos universais. De acordo com Maria Zaira Turchi (2003, p. 39), “mito e literatura relacionam-se como criações da humanidade que atualizam, através de imagens, os arquétipos presentes no inconsciente coletivo”.

Como se vê, a relação entre mito e literatura, seja em sua manifestação oral ou escrita, se perde ao longo dos tempos em distintas civilizações e culturas. Primeiro como histórias míticas narradas nas primitivas sociedades tribais, a fim de relatar as experiências em torno do sagrado e fenômenos desconhecidos, a exemplo da criação. Já em sua forma escrita o entrelaçamento entre mito e literatura propicia aos narradores meios para relatar as experiências mais íntimas dos seres humanos a partir de imagens arquetípicas universais. Assim, descreve Frye (2000, p. 40), “um mito pode ser contado e recontado: pode ser modificado ou elaborado, ou padrões diferentes podem ser descobertos nele”.

Se anteriormente, nas histórias míticas, o universo desconhecido e as lendas eram relatadas pelos contadores de histórias, figuras ancestrais, recorrentes no imaginário de

incontáveis gerações, com o advento da escrita, Mielietinski (1986), em sua *A poética do mito*, destaca a importância da mitopoética, quando os narradores baseados nos esquemas míticos tradicionais constroem arquétipos universais. Na primeira parte da obra, o pesquisador russo atribui uma maior atenção ao mito sob o aspecto da pré-história na literatura, segundo ele, a história humana durante o transcorrer do seu curso esteve intimamente interligada à herança mitológica da antiguidade e dos tempos primitivos. Esclarecendo ainda que em determinados momentos históricos, a exemplo do Iluminismo, assistiu-se a uma tentativa de “desmitologização” a partir da denominada “política de desmitologização” (DURAND, 2004, p. 17). Todavia, particularmente no início do século XX, com a retomada do mito pela literatura, parece ocorrer um processo oposto, compreendido como “remitologização”.

Ainda na citada obra, Mielietinski (1987) realiza uma breve exposição, porém imprescindível para compreensão do mito através do tempo, pela abordagem de distintos pensadores e/ou correntes teóricas. Iniciando a exposição pela filosofia antiga, os sofistas abordaram o mito a partir da alegoria; ao contrário, para Platão, o tema mitológico é visto sob o olhar simbólico-filosófico; já para Aristóteles, em sua poética, é interpretado como uma fábula; por fim, como figura histórica divinizada pelo hermeneuta Evêmero. Mais à frente, no Renascimento, a mitologia antiga despertou grande interesse no universo das artes, principalmente na literatura, a partir das alegorias poéticas como forma de expressar sentimentos e paixões. No iluminista e racional século XVIII, os pensadores do período repudiaram os mitos, condenando-os ao negativo, sendo fruto da ignorância. Já no período seguinte, particularmente na segunda metade do século XIX, o estudo científico dos mitos e a estética romântica alemã trazem à tona a mitologia para o universo literário. Por fim, o século XX assiste ao processo de revalorização do mito como forma discursiva:

A partir do primeiro decênio do século XX, a “remitologização”, o “renascimento” do mito se torna um processo tempestuoso, que abrange diversos aspectos da cultura europeia. Os principais elos desse processo não são constituídos pela apologia propriamente dita do mito, na qual ainda podemos discernir a sua singular romantização em contraposição à “prosa” burguesa; são constituídos, em primeiro lugar, pelo reconhecimento do mito como princípio eternamente vivo, que desempenha função prática também na sociedade atual; em segundo, pela discriminação, no próprio mito, da sua relação com o ritual e da concepção do eterno repetir-se e, especialmente, em terceiro, pela máxima aproximação até mesmo identificação do mito e do ritual com a ideologia e a psicologia, e também a arte (MIELIETINSKI, 1987, p. 28).

Na citação acima descrita, o pesquisador destaca o processo de remitologização

ocorrido na Europa influenciando as manifestações culturais no continente. Segundo Mielietinski, os movimentos vanguardistas eclodiram de forma “tempestuosa”, tanto quanto o “renascimento” dos mitos nos primeiros anos do século XX e provocaram uma ruptura sem precedentes com a tradição cultural do século anterior, influenciando a estética e expressão artística, seja a escultura, pintura, dentre outras, principalmente, a literatura. Além do campo das artes, o “renascimento” e revalorização do mito trouxeram consigo novos horizontes discursivos para a história, sociedade e, em particular, a psicanálise e sua relação com a literatura. Coadunando com Mielietinski, Cardoso (2005) argumenta com muita propriedade sobre a importância do mitologismo para criação e abordagens artístico-literárias nas primeiras décadas do referido século.

De fato, baseada nos estudos do pensador russo, Adriana Monfardini, no artigo intitulado *Mito e literatura*, também destaca as significativas contribuições resultantes da remitologização; a esse respeito afirmará:

O mitologismo no romance do século XX, seja como procedimento artístico, seja como visão do mundo, manifesta, por um lado, a superação do realismo crítico tradicional do século XIX, e por outro, a percepção de certos princípios imutáveis que transparecem no fluxo da história. O romance mitológico sofreu também a influência da psicanálise, que deslocou o foco de atenção das circunstâncias sociais para o interior do sujeito (MONFARDINI, 2005, p. 56).

Conforme argumenta Monfardini, as inovações estéticas promovidas no romance do século XX operadas com base no mitologismo superaram a concepção realista tradicional do século anterior. Merece destaque ainda a observação realizada pela pesquisadora sobre a relação entre o romance mitológico e a psicanálise, pois, com o deslocamento da atenção das circunstâncias sociais, a nova abordagem literária se encarrega em representar os dramas humanos, a saber, medos, desigualdades, violência física e simbólica, por exemplo, bem como ascensão e apoteose, em particular do universo feminino nesse estudo. Sobre a relação entre o romance mitológico e a psicanálise:

O psiquismo em si, pouco relacionado com o mundo exterior, é proclamado por ele como fonte definitiva da formação quer dos caracteres humanos, quer das estruturas meteóricas da imaginação; ele faz a simbólica da consciência remontar os princípios primitivos mais antigos do pensamento e do sentimento, que se transmitem por hereditariedade. Neste caso, a indemonstrável hereditariedade dos arquétipos até certo ponto de forma teleológica. Entretanto são interessantes as ideias de Jung sobre a unidade das diversas formas da imaginação humana e algumas considerações sutis sobre os símbolos que coincidem nos sonhos e mito (MIELIETINSKI, 1987,

p. 65-67).

Pelo exposto acima, com base no entrelaçamento entre mito e psicanálise, floresce uma literatura na qual se “ouve” no texto a voz do inconsciente coletivo e se percebe a riqueza da linguagem simbólica, “daí a importância da Literatura que, além de seu valor estético, viabiliza a leitura mais complexa e dinâmica dessa realidade social” (XAVIER, p. 1998, p. 14).

A opressão às mulheres tem sido marcada, ao longo da história, por modificações em sua forma, conforme a cultura, tempo e espaço, seja simbólica⁵, sentenciadas ao domínio privado, invisíveis, caladas e subalternizadas, ou física, assassinadas brutalmente em nome da honra masculina. Considerando o complexo aparato funcional com base na utilização de mecanismos envolvendo símbolos e linguagens, bem como leis, mídias, Estados e Igreja, a imagem feminina foi “legitimada e naturalizada” social e culturalmente de forma assimétrica, como objeto sexual ou simples reprodutora, subjugada ao homem e ao domínio patriarcal, todavia, “somente nos séculos XIX e XX este estado de coisas começou a mudar” (ZOLIN, 2003, p. 21).

A opressão da mulher está na base dos estudos de Friedrich Engels em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* e naqueles de Claude Lévi-Strauss na obra *As estruturas elementares do parentesco*. O primeiro, clássico marxista acerca da opressão feminina com base nos meios de produção, o outro, embasado nos estudos antropológicos sobre o incesto. Conforme estabelece o teórico alemão, a opressão da mulher está simetricamente relacionada ao aumento da riqueza, ou seja, à medida que o homem adquiria mais bens, declinava a importância da mulher:

A mesma causa que havia assegurado à mulher sua anterior supremacia na casa – a exclusividade no trato dos problemas domésticos – assegurava agora a predominância do homem no lar: o trabalho doméstico da mulher perdia agora sua importância, comparado com o trabalho produtivo do homem; este trabalho passou a ser tudo; aquele, uma insignificante contribuição (ENGELS, 1987, p. 58).

Conforme esclarece o autor, na sociedade primitiva a mulher participava diretamente dos meios de produção, desta forma, nos primeiros estágios da agricultura, ela ocupava um lugar de destaque na hierarquia doméstica. Entretanto, a partir do momento em que o homem aprimorou suas técnicas e meios de produção, no Período Neolítico, o feminino foi destituído

⁵ Conceito social elaborado pelo sociólogo Pierre Bourdieu; a “violência simbólica” legitima o discurso social dominante, imputando gravíssimos danos morais e psicológicos ao indivíduo.

do princípio da fertilidade, natureza e espiritualidade, assim sendo, a mulher perdeu sua importância social, econômica e espiritual, conseqüentemente, tornou-se sentenciada às atividades privadas. A esse respeito, assim descreve a filósofa:

Com a descoberta do cobre, do estanho, do bronze, do ferro, com o aparecimento da charrua, a agricultura estende seus domínios. Um trabalho intensivo é exigido para desbravar florestas, tornar os campos produtivos. O homem recorre, então, ao serviço de outros homens que reduz à escravidão. A propriedade privada aparece: senhor dos escravos e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher. Nisso consiste "a grande derrota histórica do sexo feminino". Ela se explica pelo transtorno ocorrido na divisão do trabalho em consequência da invenção de novos instrumentos. A mesma causa que assegurara à mulher sua autoridade anterior dentro da casa, seu confinamento nos trabalhos domésticos, essa mesma causa assegurava agora a preponderância do homem (BEAUVOIR, 1970, p. 74).

Considerando o exposto por Engels e pela pensadora francesa sobre a relação assimétrica entre homens e mulheres, Batista (2006) considera que, a partir da posse da terra quando o homem efetivamente dominou as técnicas agrícolas e sua transmissão da herança ao herdeiro legítimo, seu filho varão, a mulher passou a ser subordinada ao marido e tratada como propriedade dele, pois “o direito paterno substituiu-se então ao direito materno; a transmissão da propriedade faz-se de pai a filho e não mais da mulher a seu clã” (BEAUVOIR, 1970, p. 75). Ainda segundo Batista, a subordinação se estendeu também na sociedade greco-latina, pois os homens exerciam funções de maior destaque sociopolítico e maior remuneração, situação recorrente também na Renascença e Idade Média na Europa. A esse respeito o marxista argumenta:

O desmoronamento do direito materno, a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. Essa baixa condição da mulher, manifestada sobretudo entre os gregos dos tempos heroicos e, ainda mais, entre os dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocada, dissimulada e, em certos lugares, até revestida de formas de maior suavidade, mas de maneira alguma suprimida (ENGELS, 1976, p. 58).

Como se vê na argumentação, desde o fim das sociedades matrilineares, o homem sentenciou a mulher à subalternidade, à família patriarcal e à invisibilidade, conforme é possível verificar, segundo teórico em distintas épocas e culturas, o sistema de dominação masculino ante o feminino foi suavizado, jamais suprimido. Zolin (2003) também destaca o pensamento de Lévi-Strauss, apontando na obra do antropólogo a teoria da proibição do

incesto de caráter dual, para ele “a proibição do incesto não é nem puramente de origem cultural nem puramente de origem natural, e também não é uma dosagem de elementos variados tomados de empréstimo parcialmente à natureza e parcialmente à cultura” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 62). Embasada no teórico francês, comenta a pensadora:

Assim, a normatização da natureza à cultura ter-se-ia realizado através da normatização da vida sexual. Tal normatização tem como consequência lógica a exogamia e, portanto, as trocas matrimoniais de uma família para outra; trata-se da criação das “estruturas elementares” que ordenam as sociedades. Não podendo casar com suas mães e irmãs, os homens, ainda nas sociedades primitivas, passaram a estabelecer alianças com outros homens, de outros grupos, a partir das quais eles obtêm mães e irmãs, em troca das suas. Trata-se, enfim, de trocar mulheres à semelhança do que se fazia com mensagens, bens, serviços etc. (ZOLIN, 2003, p. 26).

Zolin comenta a tese de Levi-Strauss em relação à proibição do incesto: por meio da interdição do ato, ocorre a ordenação das sociedades. Na fala da pesquisadora merece destaque a palavra *exogamia*, segundo Antônio Houaiss (2003, p. 228), “s.f. Casamento entre membros, famílias, clãs ou tribos diferentes”. Ainda sobre o exposto, Zolin entende a organização da família gentílica fundamentada na proibição das relações sexuais e casamento entre membros do mesmo parentesco, favorecendo ainda mais a opressão da mulher, pois esta passou a ser tratada como objeto de troca entre clãs.

Perpetuado com o decorrer do tempo como prática abominável, o tabu do incesto, passou a ser tratado como lei universal em distintas culturas, a exemplo da judaico-cristã, portanto, “Maldito aquele que se deitar com sua irmã, filha de seu pai, ou filha de sua mãe” (BÍBLIA, Dt. 27: 22). Ainda sobre o tema, segundo Judith Butler (2003, p. 73), “para Lévi-Strauss, tanto o tabu contra o ato do incesto heterossexual entre filho e mãe como fantasia incestuosa instalam-se como verdades culturais universais”.

A proibição do incesto, também chama da atenção de Angela Mendes de Almeida (1996). Para essa pesquisadora, a tese do antropólogo tem como respaldo a cooperação econômica entre os membros de diferentes grupos, pois as mulheres passaram a ser consideradas bens da comunidade, à vista disso, “a proibição do incesto impedia que homens e mulheres da mesma *gens* casassem entre si, liberava estas mulheres para os homens de outras *gens*, estabelecendo um modo controlado de circulação desse bem (ALMEIDA, 1996, p. 9-10).

Todavia, apesar da argumentação marxista e antropológica, a opressão da mulher ao longo da história inclui fatores além e mais complexos, dessa forma:

Ancorados na construção da existência desse período inicial (mensurável não em anos ou séculos, mas em milênios), em que não havia ainda a dominação masculina, não mais se tem aceitado o entendimento de opressão feminina como fato natural intrínseco à natureza humana; a tendência dos estudos contemporâneos é reunir dados capazes de explicá-los como sendo construção. E construção não apenas entendida do lugar de onde fala Engels, qual seja, o da opressão como resultado dos excedentes, do lucro e consequentemente poder (ZOLIN, 2006, p. 28-29).

A pesquisadora entende que não se tem mais aceitado a justificativa da opressão feminina como fato natural inerente a natureza humana ou resultado dos excedentes, lucro e poder segundo a teoria marxista. Acerca da tese de Engels, Xavier (1998) também argumenta sobre a defasagem do trabalho do pensador alemão, em razão da sua visão exclusivamente econômica dos mecanismos sociais de subordinação da mulher ao homem. A visão historicamente “naturalizada” na qual o masculino é sujeito dominante, legitimador da ordem pela força e pelo *logos*, enquanto o feminino, sujeito passivo e fraco é muito bem ilustrado por Simone de Beauvoir, ao tomar como referência a teoria de Aristóteles, desprovida muitas vezes de respaldo científico, todavia, com muita força refletia os mitos sociais:

Aristóteles imagina que o feto é produzido pelo encontro do esperma com o mênstruo; nessa simbiose a mulher fornece apenas uma matéria passiva, sendo o princípio masculino, força, atividade, movimento, vida. [...] as ideias de Aristóteles não caíram totalmente em descrédito. Hegel estima que os dois sexos devem ser diferentes: um será ativo e o outro passivo e naturalmente a passividade caberá à fêmea. "O homem é assim, em consequência dessa diferenciação, o princípio ativo, enquanto a mulher é o princípio passivo porque permanece dentro da sua unidade não desenvolvida" (BEAUVOIR, 1970, p. 30).

Com base nos elementos de dominação elencados pela filósofa, reporta-se ao complexo aparato discursivo-ideológico que cerceou os direitos às mulheres ao longo da sua história, cujo objetivo era “legitimar e naturalizar” a opressão feminina. Infelizmente, objetivo alcançado, segundo Rose Marie Muraro e Leonardo Boff (2000), dado que os homens, baseados no discurso da “naturalização”, conseguiram introjetar a subordinação da mulher e até hoje é aceita por muitas como situação normal. Todavia, apoiado nos estudos científicos contemporâneos sobre o tema, ocorreu a mudança de consciência, influenciando decisivamente a luta feminista pela ampliação dos direitos e cidadania, pois “essa constatação reforça a tese da opressão feminina constituída culturalmente, sem o respaldo e a implacabilidade das leis da natureza” (ZOLIN, 2006, p. 29).

Dentre os pensadores contemporâneos, responsáveis por “revigorar” a teoria e crítica feminista, merece destaque uma das maiores representantes do movimento no Brasil, Rose Marie Muraro. A trajetória de vida e o engajamento em favor das causas feministas se confundem e se fundem em uma só existência – nascida praticamente cega, perseguida pela igreja católica, a intelectual rejeitou suas origens em nome da contestação e luta contra a opressão feminina. Em *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*, Muraro discorre acerca da história do mundo sob o ponto de vista da mulher desde o surgimento do *Homo Sapiens*, na Idade Média, e no terceiro milênio (MURARO, 2000).

Muraro (2000) inicia a referida obra mostrando que no início não era o verbo, este surgiu muito depois, todavia, o princípio foi a mãe. A pesquisadora com essa argumentação desconstrói a concepção cultural de que o macho sempre foi o elemento dominante, em sua tese ela ilustra o princípio da relação entre machos e fêmeas tomando como base a relação matricêntrica e matrilocal, melhor dizendo, os grupos no período proto-humano se organizavam em torno da linhagem feminina.

Dividido em três partes, na primeira, intitulada *No princípio era a mãe...*, Muraro (2000) realiza uma significativa discussão a respeito das modernas concepções arqueológicas e antropológicas sobre a relação macho/fêmea, na qual expõe que provavelmente a relação entre os primeiros hominídeos era pacífica, desconstruindo a imagem do homem da caverna brutal e cruel que bate na mulher com a clave e a arrasta pelos cabelos para o interior da caverna. A partir dessa ótica, a pesquisadora desconstrói alguns tabus e mitos culturalmente aceitos como “verdades naturais”:

A natureza matricêntrica das sociedades animais não interessou aos antropólogos até muito recentemente. Apesar da clara evidência do contrário, gerações e gerações de cientistas acreditaram que o macho dominasse em todas as sociedades animais. [...] No mito de Freud da horda primitiva, desenvolvido em o *Totem e Tabu*, o macho dominante matava os filhos e se apropriava de todas as fêmeas até que os irmãos se revoltavam, matam e comem o pai, apropriando-se das fêmeas. Hoje, este mito se reduz depois disto que vimos a uma projeção machista e patriarcal de nossas origens... (MURARO, 2000, p. 14-23).

Coadunando com a feminista acima, Zolin também realiza uma significativa reflexão acerca das modernas abordagens científicas acerca da relação entre macho/fêmea. Dirá a pesquisadora:

É tendo essa observação como meta que grupos de cientistas vêm estudando nos últimos anos o comportamento dos animais, no que se refere à questão macho/fêmea. Isso porque o modo de convivência entre os sexos no mundo animal, tal qual era conhecido até muito pouco tempo atrás (o macho como elemento dominador e a fêmea como ser dominado e subjugado) é tomado pelo pensamento convencional como argumento para legitimar a dominação masculina como criação da natureza [...] Essa constatação reforça a tese da opressão feminina construída culturalmente, sem o respaldo e a implacabilidade das leis da natureza (ZOLIN, 2003, p. 29).

No decorrer da primeira parte, esclarece Muraro (2000), a base da sobrevivência era a coleta, nessa fase o status da mulher era igual ao do homem, entretanto, mais à frente, quando o homem deixou de ser nômade, passou a ser sedentário e a dominar as técnicas de horticultura a partir da tecnologia, a relação entre o masculino e o feminino torna-se desigual. Ou seja, ela argumenta que as relações de gênero estão proporcionalmente ligadas à inserção do homem e da mulher no sistema de produção. Para ser mais claro, evidencia-se em suas pesquisas a relação assimétrica entre o macho controlador e dominante dos frutos produzidos pela terra e suas esposas, estas passam a ser controladas e reprodutoras, essa trajetória é assim descrita:

Tal noção, todavia, marcada inicialmente pela ideia do trabalho e da reprodução em conjunto, passa a implicar o prestígio masculino: o homem dominava a terra, arando-a e fertilizando-a (do mesmo modo que fertilizava a mulher na reprodução) (ZOLIN, 2003, p. 35).

Salientando a citação acima, Zolin coaduna com o Muraro, ambas as pesquisadoras destacam a posse do solo como forma de subordinação da mulher ao homem. Enfatizam ainda a relação estabelecida entre homem e mulher como casal, a princípio havia a harmonia entre os dois a fim de procriar e produzir, todavia, quando o homem percebeu a analogia entre cultivar a terra e fecundar a mulher, portanto, “logo que o instrumento de bronze lhes permitiu enfrentá-la, instituíram o patriarcado” (BEAUVOIR, 1980, p. 168). Com base na nova organização das atribuições, enquanto ao homem estava imbuído aos trabalhos externos na terra, à mulher restava a produção de utensílios de cerâmica a fim de armazenar os produtos produzidos pelos homens.

Na segunda parte, cujo título é *...E o verbo veio muito depois*, Muraro inicia a exposição cujo enfoque são diferentes sociedades pastoris, agrárias e os grandes impérios do mundo antigo. Nessas sociedades, com o aperfeiçoamento das tecnologias, floresce a classe dominante, escravocrata, e o papel da mulher é reduzido ao privado, com o objetivo de fornecer a maior quantidade de filhos possível a fim de arar a terra e defender os interesses do

Estado centralizador. Isto posto, ao contrário do mundo da mãe, estabeleceu-se nesse período a dominação do homem sobre a mulher por meio da palavra:

No princípio era a mãe. O verbo veio muito depois e iniciou uma nova era: o patriarcado. O Verbo, a Palavra, um símbolo abstrato, uma entidade arbitrária, pode dar vida a qualquer realidade, por mais imaginária que seja. E a palavra pode até distorcer o sentido das realidades físicas mais óbvias, tais como o fato de a mãe dar à luz a criança e amamentá-la, e inaugurar a dominação do macho, através da fabricação de papéis (MURARO, 2000, p. 61).

Enfim, como diz Muraro, a Palavra vem justificar a argumentação arrolada ao longo desta seção sobre a dominação feminina. A tese de Muraro ratifica a exposição inicial, na qual complexos mecanismos envolvendo linguagens e instituições subordinaram as mulheres ao sexo masculino, sendo “natural” àquelas o papel de parir e amamentar os filhos. Conforme argumenta Zoli, em síntese (2003, p. 43), “a Palavra como fabricante de papéis e valores, que quer fazer com que entendamos a dominação masculina como um fato natural e biológico”. O homem então toma posse da Palavra e “recria” o mundo à imagem do pai. Recontextualizando Muraro, onde se lê *No princípio era a mãe...*, agora, *No princípio é o pai...* Com base na nova configuração de papéis sexuais, o discurso dominante masculino reconstrói o feminino em torno da inferioridade e vulnerabilidade, elas que outrora ocupavam lugares de destaque na sociedade (basta lembrar das pitonisas), com a ascensão masculina patriarcal eclode uma nova estrutura social, marcada pelas relações assimétricas, hierarquia, subordinação e opressão contra a mulher. Por patriarcado entende-se:

Termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar originária de organização dos povos antigos, na qual toda instituição social se concentrava na figura do chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável. Esse conceito tem permeado a maioria das discussões travadas no contexto do pensamento feminista, que envolvem a questão da opressão da mulher ao longo de sua história (ZOLIN, 2003, p. 207).

Endossando a argumentação acima acerca da origem da instituição patriarcal, Muraro (2000) argumenta sobre a origem do patriarcado como uma construção lenta e gradual, contrária àquela dos pensadores Marx e Engels no século XIX, pela teoria do excedente ou defendida por Lévi-Strauss como “natural” e biológica. Nesse sentido, com o rompimento da harmonia entre os humanos e a natureza, instaurou-se o princípio do sentimento de transcendência, quando o macho assumiu o controle da sexualidade das mulheres,

consequentemente, o poder sobre o feminino, juntamente com a natureza, portanto, “do conceito abstrato de controle vem o conceito da superioridade/transcendência do homem sobre a natureza e a mulher” (MURARO, 2000, p. 64).

Com base na exposição da pesquisadora, vê-se que “o poder do homem foi, aos poucos, se tornando absoluto e visível não apenas na vida cotidiana, mas também no mito” (ZOLIN, 2003, p. 43). Sobre o mito, Muraro (2009), na introdução de *O martelo das feiticeiras*, baseada em Campbell em *As máscaras de Deus: mitologia oriental* divide em quatro grupos os mitos conhecidos da história da criação. O primeiro e mais importante exemplo é ilustrado pela Grande Mãe, criadora sozinha do universo, dela nasceram todos os proto-deuses da mitologia grega. Em seguida, ilustra o deus andrógino gerador de todos os deuses do hinduísmo; o terceiro corresponde às mitologias nas quais reinaram primeiramente as divindades mulheres, em seguida destronadas por deuses masculinos; por fim, o quarto grupo, do deus-todo poderoso, Javé, controlador de tudo e todos.

A partir do deus masculino todo poderoso a opressão é legitimada e sacralizada pelo mito. Em vista desse deus masculino, essa dissertação toma como referência o primeiro e quarto grupos de criação, concernentes à mitologia grega e judaico-cristã, respectivamente. No primeiro, conforme ilustra Campbell (1980, p. 92), “no conhecido mito clássico de Hesíodo, Gaia (Terra) e Uranos (Céu) foram separados pelo filho Cronos (Saturno). Surgiu um numeroso panteão e esses deuses”. Todavia, antes do poeta Hesíodo e sua *Teogonia* sobre a origem dos deuses, segundo Junito de Souza Brandão (1986), a remota Civilização Micênica havia estabelecido o equilíbrio pátrio-matriarcal, entretanto, rompido pela cultura dórica. Em decorrência do rompimento, as deusas, hipóstases da Grande Mãe, foram excluídas e instaurou-se uma sociedade patriarcal:

Dodona e Olímpia, outrora possessão de deusas-mães, são solenemente ocupadas por Zeus. Delfos, outrora domínio de Geia e da serpente Píton, é, a sangue e fogo, ocupado por Apolo [...] Em síntese, ao equilíbrio entre patriarcado e matriarcado que caracterizava o sincretismo creto-micênico sucedeu o mais grosseiro patriarcado (BRANDÃO, 1986, p. 104).

Como é possível verificar, o masculino se impõe ao feminino com o violento golpe promovido pelo deus Apolo à serpente de Píton: “Apolo matou-a com suas setas — armas que não usara antes senão contra fracos animais, como lebres, cabras montesas e outras semelhantes” (BULFINCH, 2002, p. 27). Com o ato de extrema violência, o deus do Sol se converte a deus Oráculo, com esse ato ele substitui a lei materna pela paterna, o oráculo, então, deixa de ser um dom feminino, cujo aspecto primordial é a intuição, para converter-se

no discurso racional, do *logos*, baseado no poder.

Após abordar a autoridade patriarcal pelo viés da mitologia grega, em seguida, o quarto grupo é lustrado pelo deus masculino:

E disse o SENHOR Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora idônea para ele. [...] Então o SENHOR Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e tomou uma de suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar; E da costela que o SENHOR Deus tomou o homem, formou uma mulher, e trouxe-lhe a Adão (BÍBLIA, Ge, 2:12-22).

Acerca da supremacia e universalidade mítica de um deus masculino todo poderoso, Campbell (1980) afirma sobre “o mito comum no um que se tornou dois” na cultura judaico-cristã e indiana ao relatar a mesma imagem mitológica do primeiro ser, que a princípio era um, entretanto se tornou dois, reafirmando a universalidade do deus masculino superior. Particularmente no trecho colhido na Bíblia Sagrada o ser dividido que se tornou dois está no Livro do Gênese – o livro sagrado relata que o SENHOR Deus fez cair um sono profundo e, enquanto Adão dormia, tomou uma de suas costelas criando a mulher. O todo poderoso deus masculino criou o homem à sua imagem e semelhança, no entanto, em relação ao destino da mulher:

Javé é o deus único todo-poderoso, onipresente, e controla todos os seres humanos em todos os momentos da sua vida. Cria sozinho o mundo em sete dias e, no final, cria o homem. E coloca ambos no Jardim das Delícias onde o alimento é abundante e colhido sem trabalho. Mas, graças à sedução da mulher, o homem cede à tentação da serpente e o casal é expulso do paraíso (MURARO, 2009, p. 9).

A partir do entendimento dessa pesquisadora é possível comparar a diferença primordial entre as divindades Javé e a Grande Mãe. Ele, deus único centralizador, criador absoluto e inquestionável, dita as regras de comportamento cuja transgressão é sempre punida. Todavia, nas culturas primitivas, a Grande Mãe é permissiva, amorosa e não coercitiva. Ainda no trecho acima, Muraro recorre ao livro do Gênesis como texto fundante do patriarcado, pois Javé representa bem a transformação do matricentrismo para o patriarcado com base na palavra, portanto, “a palavra é o símbolo mais puro da manifestação do ser, do ser que pensa e que se exprime ele próprio ou ser que é conhecido e comunicado por outro” (CHEVALIER, 2014, p. 680).

Tomando como referência o Gênesis, envolto em polêmicas e interpretações, com efeito, para Campbell (1980), Adão foi criado à imagem de Deus a partir do sopro em suas

narinas; todavia, Eva foi derivada da sua costela, enquanto ele é o filho legítimo de Deus, ela, “paradoxalmente criada com a missão de conferir plenitude à existência do homem, acaba por se tornar a causa de todos os males” (ZOLIN, 2003, p. 45).

De acordo com Beauvoir (1970), os mitos da criação e a lenda do Gênese, particularmente no cristianismo, contribuíram na civilização ocidental para evidenciar a opressão da mulher. Em vista da personificação da mulher na figura de Eva, o pecado lhe é atribuído, por meio do mito do Éden, “reatualizado” e indiscutivelmente sempre presente na história da humanidade, como acrescenta Durand (2012, p. 115), sobre a “feminização do pecado original”. Portanto, o discurso dominante masculino atribui a mulher como portadora de um mal a ser controlado, sendo então o homem capaz de controlar seu poder maligno.

Em vista disso, a mulher estava sentenciada a se dedicar ao seu marido, vivendo sob a obediência e cuidados com os filhos. Dessa forma inicia um longa pena, condenada a pagar pela transgressão cometida por Eva. Com o advento do verbo masculino, para Muraro (2000, p. 74), “da época em que foi escrito o Gênesis até os nossos dias, isto é, de alguns milênios para cá, essa narrativa básica da nossa cultura patriarcal tem servido ininterruptamente para manter a mulher em seu devido lugar”.

Por fim, *Mas Afinal, o Que Quer a Mulher?*, corresponde à terceira parte da obra de Muraro (2000). Vê-se um ciclo da história da humanidade na qual o autoritarismo e o próprio patriarcado, paulatinamente, vão desmoronando. Nessa nova direção, para o autoconhecimento rumo ao empoderamento feminino, cabe à mulher do terceiro milênio, em posse da palavra, “a intenção é promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos, inserindo-os na historiografia literária (ZOLIN, p. 81, 2003).

Esse novo discurso pode ser trazido à cena literária a partir da interface entre mito e literatura. Segundo afirma Mielietinski (1987), no decorrer da evolução, a literatura fez uso dos mitos tradicionais com fins artísticos durante muito tempo, particularmente no século XX a remitologização na literatura e cultura ocidental torna excepcionalmente atuais as diversas possibilidades de entrelaçamento entre mito e literatura. Nesse sentido, a escritura feminina com base na remitologização da mítica donzela-guerreira vem demonstrar a essência da força feminina no terceiro milênio, desconstruindo o discurso “naturalizado” como figura frágil, vulnerável e inferior em relação aos homens. Seguindo esse propósito, destaco a próxima seção explorando o mito da donzela-guerreira sob a ótica tradicional, híbrida e ressignificada, analisando convergências e divergências em relação à cultura patriarcal.

1.1 Explorando o mito da donzela-guerreira

O tema da personagem feminina que se disfarça de homem para ir à guerra (tanto na História ou ficção), destacando-se por ações e palavras em lugares onde vigora a cultura patriarcal é recorrente na literatura, cultura e mitologia em distintas civilizações – Palas Atena na Grécia clássica, Mu-lan no Oriente, a europeia Santa Joana d’Arc, Maria Moura no árido Nordeste até a Raquel de Alina Piam, na luta contra o patriarcado, pois, ao que parece, a personagem Raquel, com base em seus atos e ações aponta para a referência às heroínas míticas, pois o mito “inspira profundamente centros criativos e se nos apresenta em forma de símbolos, produções espontâneas da psique, capazes de promover transformações no pensamento do homem” (CARDOSO, 2008a, p. 132).

As mulheres de fibra e coragem, a exemplo daquelas ilustradas no parágrafo anterior, foram imprescindíveis para promover transformações sociopolíticas e culturais como objetivo de romper as barreiras da tradição patriarcal, cada um a seu tempo e contexto. Aquelas figuras femininas, sejam elas resultado da criação humana ou da vida real, cujos atos e ações foram imprescindíveis para a formação da consciência libertadora da mulher, pois, coadunado com Cardoso, o mito é capaz de promover profundas transformações no pensamento humano. Remitologizadas e reatualizadas, as mulheres guerreiras, figuras arquetípicas oriundas de epopeias e romances épicos, sejam elas desde Athená até Raquel, servem de parâmetro para o empoderamento feminino no terceiro milênio.

São muitas as narrativas que vivificam os mitos tradicionais, segundo Mielietnski (1987, p. 2), “esse “renascimento” do mito na literatura do século XX se baseia [...] no mito como princípio eternamente vivo”; renascimento ilustrado a partir do “mito vivo” presente no *Museu do Imaginário*, termo cunhado por Durand (1993), referente aos ícones e imagens constituintes do imaginário cultural, este povoado por mulheres lutadoras e transgressoras, – Diana, Zenóbia, Iansã, Maria Bonita, Ci, Mãe do Mato, dentre outras. A esse respeito, afirma Mircea Eliade (1972, p. 6), esse mito “vivo no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor a existência”. No ensaio *O ciclo da donzela-guerreira* (1981), depois ampliado no livro *Donzela-Guerreira – um estudo de gênero* (1998), Walnice Nogueira Galvão ilustra algumas delas, donzelas-guerreiras em sua figuração tradicional, estas mantêm os seguintes traços arquetípicos:

Ei-la que surge a nosso lado em carne o osso, qual Mu-lan, a chinesa do século V, indo à guerra para substituir o pai na guerra contra os tártaros para substituir o velho pai carente de filho. [...] Invoque-se Santa Joana D’Arc, Palas Atena, Parvati ou Iansã, a que roubou o raio de dentro da boca de

Xangô tornando-se senhora das tempestades e das mulheres de cabeça forte, a padroeira de todas elas nunca falta em qualquer panteão. Essas personagens frequentam a literatura, as civilizações, as culturas, as épocas, a História, a mitologia. Filha de pai sem curso de mãe, seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade. Sua potência é para trás, para o pai; enquanto ela for só do pai, não tomará outro homem. Mulher maior, de um lado, acima da determinação anatômica; menor, de outro, suspensa de acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que a natureza e sociedade lhe oferecem (GALVÃO, 1981, p. 8).

Galvão acima faz uma alusão aos diversos mitos da mulher que usurpa o poder masculino, inclusive do pai, conforme o conjunto de caracteres internos e externos que entram na composição da figura; mulheres aguerridas do campo ficcional, como Palas Atena, retratada por Homero, tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, a Bradamante em *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto e Diadorim em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, ilustram a partir da figuração clássica três personagens oriundas da intersecção entre mito e literatura. Além das guerreiras provenientes do imaginário mítico-literário, figuram também as, segundo Galvão (1998, p. 11), em “carne e osso”, mulheres célebres imortalizadas pela História.

No tocante às heroínas não ficcionais merece destaque Simone Weill (1909-1943), filósofa, professora e militante política, atuou tanto nas frentes de batalha na Segunda Guerra Mundial como nas salas de aula. Segundo Galvão (1989, p. 17), “Nunca abriu mão de seu trabalho intelectual e político; escrevia insistentemente, sob as piores condições exteriores de saúde”. Dentre as personagens históricas guerreiras, as quais se destacaram pela bravura e atuação no campo de batalhas, merece-se ressaltar Clara Camarão, personagem célebre nas guerras de expulsão dos holandeses de Pernambuco; além da índia pernambucana, Ana Maria de Jesus Ribeiro, mais conhecida como Anita Garibaldi, revolucionária, cujos atos de bravura ao lado do companheiro Giuseppe Garibaldi foram celebrados no Brasil e Itália.

Ao verificar a trajetória pessoal e atuação na vida pública das personagens ficcionais, é inevitável discorrer sobre a linguagem temática na constituição do perfil heroico da donzela. Com base em Mielietinski (2015), é ampliado o olhar sobre a linguagem temática na construção do perfil heroico da figura guerreira, uma vez que as primeiras etapas são caracterizadas por uma excepcional uniformidade, em seguida, nas etapas mais tardias, os elementos iniciais passam a ser denominados de arquétipos temáticos. No tocante à uniformidade da linguagem temática, nas primeiras etapas, segue abaixo a apresentação da donzela-guerreira tradicional:

Os traços básicos da personagem mantêm sempre uma mesma configuração, privilegiadora de algumas áreas da personalidade. Sua posição é numinosa na série filial, como primogênita ou unigênita, às vezes caçulas; o pai não tem filhos homens adultos ou, o que é de regra, não os tem de todo. Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivaçada, sustos –, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e guerreira; e morre (GALVÃO, 1998, p. 12).

No que se refere à uniformidade temática herdada da tradição mítico-literária e histórica, a partir da exposição de Galvão é possível constatar a tese do pensador russo sobre uniformidade, no caso desta dissertação, na construção da donzela-guerreira nas primeiras etapas, a exemplo da deusa grega Palas Atena, a qual será ilustrada mais à frente ou nas etapas tardias, cuja referência será a personagem Maria Moura, a donzela híbrida. Tendo em vista a tese de Mielietinski (1987) sobre a relação entre mito e literatura, principalmente no século XX, é substancial recorrer aos conceitos de *arquétipo*, *animus* e *anima*, a fim de alavancar as questões comportamentais das personagens, quando necessário for, no decorrer da seção, pois se manifestam no universo mítico da donzela-guerreira. Sobre a relação entre o arquétipo e a personagem guerreira:

Ao universo mítico também se associa a noção de arquétipo. [...] observamos que a donzela guerreira, além de figura mítica também pode ser arquetípica, visto que ela aponta para um padrão comportamental que foi seguido por diversas mulheres. Considerando-se essas questões é que se torna importante analisar tal conceito – categoria universal que a crítica feminista demonstra ser uma construção cultural (patriarcal) (BATISTA, 2006, p. 32).

Conforme constatado na argumentação de Batista, a mulher ilustrada no mito da donzela-guerreira tradicional segue os paradigmas patriarcais, se comporta e se traja conforme homem; além de abdicar dos atributos femininos, assumindo estereótipo masculino, suas leis e propósitos serão não os femininos, mas os masculinos, pois assume o lugar do pai na guerra, a guerra a qual não lhe pertence. Sobre a guerra que não é sua, segue um trecho significativo na obra roseana:

Enquanto os dois monstros vivessem, simples Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava. Durante que estávamos assim fora de marcha em rota, tempo de descanso, em que eu mais amizade queria, Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue (ROSA, 1994, p. 34-35).

Assim como a guerreira Mu-lan, a personagem Diadorim assumiu uma guerra que não lhe pertence, a primeira sucedeu o pai nos campos de batalha, a outra abdicou das “fraquezas femininas” a fim de vingar a morte do seu pai, passando a combater pelos sertões lado a lado com um bando de jagunços. Como se pode observar, a caracterização do disfarce é imprescindível para figuração da personagem guerreira, seja pelas vestimentas ou ocultação dos cabelos, Galvão (1998) ilustra a figuração da personagem guerreira com base na unidade da ocultação da feminilidade e atuação na guerra no lugar do pai. Sobre a ocultação e a substituição do pai no campo de batalhas:

A noite passada, fez-se a convocação militar,
Pois o Khan prepara seus soldados.
A lista tem doze capítulos,
E em todos figura o nome do seu pai.

Mu-lan não tem irmão grande,
Seu pai não tem filho grande,
Ela quer comprar um cavalo
E partir para a guerra

[...]

Continua a correr para longe,
Atravessa as montanhas.
O sol brilha no ferro,
O frio penetrava a armadura,

Ela assiste combates sem fim
E volta dez anos depois (apud GALVÃO, 1998, p. 19).

A donzela-guerreira precisa esconder suas “fragilidades” femininas, trajando-se de homem e comportando-se como tal. Como símbolo dessa mudança, a donzela, normalmente, corta o cabelo, além de assumir o compromisso de não se casar e permanecer virgem. Esses requisitos são indispensáveis para que mantenha resguardado seu grande segredo: ser do sexo feminino.

Além da ocultação cultural e biológica da sua feminilidade, referente aos traços arquetípicos herdados da tradição mítico-literária e histórica, tradicionalmente, a donzela-guerreira é proveniente de uma família assentada no espaço interiorano, seja ele na zona rural ou distante do mundo urbano; na maioria das vezes em sua casa inexistem filhos homens ou tem irmãos muito mais jovens que ela, também é possível observar em algumas figurações como filha única ou, mais raramente, como caçula. Ao irromper a guerra, seu pai já senil e com a saúde debilitada é convocado, contudo ela, a mulher, assume o lugar paterno nos

campos de batalha. A fim de transitar incólume por entre seus companheiros, a jovem deve se disfarçar com vestes masculinas, conseqüentemente, ocultando seus atributos femininos, trajando-se de armadura e comportando-se como homem, conforme argumenta Galvão (1998).

A presença das figuras femininas guerreiras na literatura é percebida desde as epopeias homéricas até os dias de hoje, o caso mais prodigioso é o da deusa Palas Atena, concebida pelo seu pai, Zeus, desse modo, “ele da própria cabeça gerou a de olhos glaucos Atena terrível estrondante guerreira infatigável soberana a quem apraz fragor combate e batalha” (HESÍODO, 1995, p. 116). Sobre Palas Atena e seu espírito voltado para o pai e a guerra:

Desde o seu nascimento, Palas Atena desponta de forma terrível, extremamente guerreira. Sua estrutura de consciência pode discernir as previsibilidades, preparar-se para elas, normatizando assim, o inesperado, seu espírito bélico pode vislumbrado [...] quando Homero descreve-a como possuidora de um olhar medonho, capaz de produzir terror e misericórdia (BATISTA, 2006, p. 110).

Conforme constatado em Hesíodo, a referida deusa, possuidora de um espírito bélico e olhar medonho, já nasceu armada para a guerra, como ilustrado no trecho da *Ilíada*: “Não saltasse ao vestíbulo Minerva: A tarja do ombro, da cabeça o elmo, Da rijã mão lhe saca a brônzea lança, E conteve-lhe a fúria: Desalmado, Enlouqueceste; já não tens orelhas, Nem siso, nem pudor” (HOMERO, 2014, p. 207). Contudo, mesmo nascida e vestida para a guerra, a deusa também é protetora; segue a passagem da *Odisseia*:

Telêmaco da praia ao longo parte;
No alvo mar banha as mãos, suplica a Palas:
“Socorro, ó nume que a meu lar vieste,
E ontem mandaste que, talhando as vagas,
De Ulisses fosse em busca; obstam-me os Gregos,

E sobretudo os feros pretendentes”.
Palas à prece acorre, em voz e em corpo
A Mentor semelhando: “Siso e esforço,
Ó mancebo, terás, se em ti se instila
O ânimo de teu pai em dito e em feitos (HOMERO, 2014, p. 16).

Nas estrofes acima, Telêmaco, filho do herói Ulisses, roga à deusa Palas pelo retorno do seu pai, compadecida, ela auxilia o herói no regresso à Ítaca. “Seguindo os estereótipos estabelecidos por convenções sociais, a atitude da deusa simboliza uma típica atitude feminina – Atena era protetora” (BATISTA, 2006, p. 111). Diante do exposto, enquanto no poema

Ilíada a deusa é representada com base em uma faceta bélica e guerreira, ou seja, masculina, já na *Odisseia* sua relação com Ulisses reflete um perfil sentimental e misericordioso, convencionados ao feminino. Com base em sua faceta masculina e feminina, a deusa tanto desenvolve seu *animus* quanto sua *anima*, manifestando-se concomitantemente.

Assim como o poeta da Grécia Clássica ocultou os cabelos da deusa com um elmo, na figuração tradicional da donzela-guerreira na escritura de autoria masculina, o sacrifício em esconder a sua sexualidade, seja pelo corte do cabelo ou as amarras que comprimem seu corpo, podem ser verificados tanto em obras clássicas da literatura medieval europeia, como aquelas oriundas da cultura popular. Sílvio Romero, em *Estudos sobre a poesia popular no Brasil* (1888), reúne diversos exemplos da figuração da personagem mítica presente no imaginário da cultura popular, em *A filha do cangaceiro*, de Adalgiso Carlos, se vê muito claramente a faceta da figuração típica da donzela-guerreira, a ocultação dos cabelos:

Assim que ele morreu
Ivone com desespero
vestiu a roupa do pai
disse: no Brasil inteiro
comerão a vingança
da filha do cangaceiro

[...]

Tinha ocultado os cabelos
de uma maneira tal
que o chapéu encobria
não demonstra sinal
de mulher, pois parecia
ser um cangaceiro mal encobria
não demonstrava sinal
de mulher, pois parecia
ser um cangaceiro mal (apud GALVÃO, 1998, p. 171).

O trecho acima retrata a história da enfermeira Ivone, órfã de mãe, e, como também se supõe, de pai, entretanto, no hospital atende um enfermeiro moribundo, este revela ser seu pai e a ela confia à missão de vingar o latifundiário que o desgraçara. A personagem Ivone, assim como Palas Atena, desenvolve tanto seu *animus* quanto sua *anima*, cujo lado masculino é manifesto a partir do desejo de vingança, e o feminino com o cuidado e zelo aos pacientes do hospital.

Assim como a personagem Diadorim na literatura clássica, Ivone, na literatura popular, ilustra uma faceta contundente em relação à figuração da donzela-guerreira tradicional, pois a “sua potência vital é voltada para trás, para o pai” (GALVÃO, 1981, p. 8),

enquanto for do pai a heroína jamais lutará em favor da sua “própria lei”, entretanto, sacrificará a sua vida e propósitos em razão da “lei do pai”. Ainda sobre a caracterização do disfarce merece destaque:

[...] a arriscada decisão de ocultar as evidências biológicas e culturais de sua condição feminina, como lance imprescindível à sua composição, pois essa ação evidencia a capacidade de sacrifício, a determinação, a coragem e o caráter ardiloso que formam o perfil da donzela-guerreira (OLIVEIRA, 2005, p. 48).

A fim de ilustrar o disfarce na composição da donzela-guerreira tradicional, foi colhido no romance *Os Desvalidos* (1993), de Francisco J. C. Dantas, um trecho que sintetiza com precisão a donzela Maria Melona “travestida de rapaz”. A personagem assim é descrita antes e após assumir a condição de guerreira em dois trechos, respectivamente como:

Uma criatura de corpo solto e bem-apanhado, cor de castanha, truncuda e bem arreada, cabelão cacheado! Molecona desempenada e peituda, com uma patoca de carmim em cada banda do rosto, e a brasa do olho redondão desvelando o felino apetite! [...] E não é que é essa mesmo Maria Melona, de punhal, calça e fuzil, bem mudada em homem macho, e trazendo, sob a casca avariada de tanta ruína, o atestado certinho de sua antiga alegria? (DANTAS, 1993, p. 56-105).

Em face dos trechos acima, sob a ótica da literatura de autoria masculina, a androginia é própria da donzela-guerreira tradicional e híbrida, entretanto, na figuração ressignificada ocorre o equilíbrio entre *animus* e *anima* em razão da sua complementação a partir da contraparte sexual. Sobre o tema do andrógino, Chevalier e Cheerbrant (2015) descrevem-no como o ser inicial, o ovo cósmico, presente desde o início da criação em distintas cosmogonias e escatologias.

Outro elemento peculiar à figuração tradicional é a ocultação da sua identidade, que também pode representar o risco do reconhecimento, consequentemente punida por transgredir as normas socioculturais e invadir os espaços que historicamente lhes foram interditados. Entretanto, em *Grande Sertão Veredas*, não ocorre a punição, mas uma descoberta no entrecho entre Diadorim e Ribaldo:

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse... Diadorim – nu de tudo. E ela disse: – “A Deus dada. Pobrezinha...” E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo

antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha... (ROSA, 2010, p. 862).

A guerra não é o espaço para as mulheres! Batalhas e mulheres soam como combinações antagônicas, segundo a história elas ocupam os postos de trabalho nos esforços de guerra ou aguardam os homens após as batalhas – no mundo antigo são autorizadas na guerra em razão da crença em seus poderes sobrenaturais imprescindíveis à vitória. Segundo Galvão (1998), algumas personagens na ficção e na vida real se destacam não em função dos poderes mágicos, todavia, pela transgressão e força de suas ações. Dentre as poucas guerreiras na historiografia, merece destaque a figura de Clara Camarão: “pois o Camarão, e não somente levou consigo todos os índios de sua esquadra, senão que também levou em um cavalo com uma lança na mão a sua mulher, Dona Clara” (GALVÃO, 1998, p. 87).

Galvão, em sua pesquisa, comprova a recorrência do mito da donzela-guerreira em distintas literaturas, civilizações, culturas e momentos históricos, desde a graciosa, porém guerreira Atalanta, a viril Luiza-Homem: “encobria os músculos de aço sob as formas graciosas das morenas do sertão” (OLÍMPIO, 1999, p. 4), até a mandona e autárquica personagem Dona Guidinha do Poço, mesmo imersa no universo rural, dominado pelo masculino – afronta: “O marido levava mal aquela prodigalidade caritativa [...] Então ela voltou-se-lhe friamente: – Eu dou o que é meu” (PAIVA, 2002, p.8). Nessa direção, seguindo a autora:

Para melhor compreender a donzela-guerreira, é preciso compará-la com as demais. Entre tantos destinos de mulher, ela se destaca, de saída, por ser *outra*: ela *não* é mãe, nem esposa, nem prostituta, nem feiticeira, etc. Seu nicho cultural deve ser procurado ali onde não se radicaliza nenhuma dessas (GALVÃO, 1989, p. 34).

Afinal, donzela virgem? Jovem vestida de rapaz? Personagem andrógina? No tocante à citação, segundo a pesquisadora, a mulher protagonista de tantas façanhas heroicas geralmente afronta a tradição e se recusa a atender às expectativas próprias do seu sexo, a donzela-guerreira fundamentalmente não precisa ser donzela, virgem, pois pode combater ao lado do companheiro – caracteriza-se pelo abrasador desejo de invadir o espaço tradicionalmente interdito ao feminino.

Após ilustrar o mito da donzela-guerreira, em sua forma tradicional tomando como base personagens de autoria masculina, será visualizada agora a forma tradicional sob a

perspectiva híbrida a partir da personagem Maria Moura, na obra *Memorial de Maria Moura* de Rachel de Queiroz. O romance em perspectiva, na ótica de Xavier (1998), traz consigo um enredo ausente de rígidas fronteiras entre a ordem e desordem. Maria Moura rompe com os paradigmas socioculturais atribuídos à mulher em seu tempo. É através das memórias da protagonista-narradora que o leitor conhece a figuração de mulher guerreira. De acordo com Vilma Arêas (1997, p. 100), “Maria Moura é uma bandoleira gerada pelas disputas de terra do sertão”.

Antes de verificar os elementos arquetípicos referentes à figuração da donzela-guerreira tradicional e híbrida, cabe situar o leitor no *locus* de atuação da referida personagem. A performance da donzela-guerreira segundo os estudos de Oliveira (2005), mesmo pertencentes a distintas épocas e cânones, sempre recorrem ao mesmo espaço/temporal, ou seja, regiões distantes, mundo urbano e dominadas pelo poder rural patriarcal. Sobre o elemento espaço/temporal se dá o primeiro ato transgressor de Maria Moura: a queima da casa, símbolo máximo do ambiente privado e a ruptura com o destino imposto à mulher.

Maria Moura sintetiza, a partir de suas ações e discurso, a ruptura com o arquétipo feminino idealizado pela família patriarcal de seu tempo. Segundo Xavier (1998, p. 33), “A família aqui corresponde ao modelo hierárquico, baseado na desigualdade e na diferença de privilégios”. Tendo em vista o seu perfil transgressor, a protagonista do romance em tela se posiciona contra a postura machista, além de representar simbolicamente a busca da identidade da mulher que não se apraz com os papéis domésticos impostos pela tradição. Ainda sobre o modelo de família repressivo e opressor, Cardoso (2012, p. 1) assim destaca: “a sociedade patriarcal tem na dominação tradicional seu estatuto de legitimidade”.

Todavia, o campo de batalha não é um espaço feminino, entretanto, para se introduzir no universo bélico, Maria Moura, conforme argumenta Xavier (1998, p. 39), “Assume os padrões comportamentais masculinos, corta o cabelo, modifica seu visual e dá início a uma existência de aventuras, de marginalidade e crimes”. A protagonista é vista por Xavier como a personagem que se despe da fragilidade feminina simbolizada pelo corte do cabelo, ao assumir as armas e rédeas de um destino forjado pela força e liderança. Como dirá Batista (2006, p. 162), “Maria Moura não nasceu com vestimenta de guerra e um grito nos lábios; entretanto, ao assumir a *persona* da guerra, torna-se tão temível como a deusa da sabedoria”. A *persona* da guerra abordada pela pesquisadora aproxima Maria Moura da deusa grega Palas Atena, “deusa da sabedoria, era filha de Júpiter, mas não tinha mãe. Saíra da cabeça dos deuses, completamente armada” (BULFINCH, 2002, p. 15).

A importância do disfarce é um estratagema para personagem, pois, travestida de homem, a donzela-guerreira pode assumir papéis culturais eminentemente atribuídos ao masculino – liderar, guerrear “a maneira dela é de mulher que carrega punhal no corpete; ou não seria tão atrevida” (QUEIROZ, 2011, p. 39). Apesar da ocultação do cabelo, característica recorrente às demais donzelas-guerreiras tradicionais, “entretanto, nem por isso deixava de manter também suas características típicas de seu sexo: curiosa, desconfiada, sensual, feminina, maternal e outras atitudes consideradas femininas” (BATISTA, 2006, p. 165-166).

A partir das características e atitudes culturalmente atribuídas ao feminino, ou seja, traços da *anima* e a força e impetuosidade ligadas ao masculino, o *animus*, é possível observar mais um elemento de transgressão da personagem, isto é, a androginia de Maria Moura. Na concepção de Cardoso (2004), “a psique é andrógina, contendo tanto energia masculina quanto feminina; todas as energias arquetípicas aparecem na mente como pares complementares: *anima e animus*, feminino e masculino, trevas e luz”. Maria Moura, mulher travestida com roupas habitualmente masculinas, confrontou o modelo cultural de uma sociedade androcêntrica e patriarcal ao unir em torno da sua identidade elementos tanto masculinos como femininos.

Quanto à repetição cíclica, defendida por Mielietinski, merece destaque a filiação da donzela-guerreira tradicional, pois “sua potência é voltada para trás, para o pai; enquanto ela for só do pai, não tomará outro homem” (GALVÃO, 1998, p. 11). Pode-se observar um ponto de afastamento relevante que é a filiação da personagem no mito tradicional. Segundo os estudos de Walnice Galvão, a donzela é órfã de mãe, todavia, no romance da cearense a protagonista é órfã de pai, o primeiro ponto de afastamento. Criada pela mãe, “Seu pacto é com o pai, permanecendo leal a ele, preservando seus valores e padrões. Maria Moura se identifica com a lei do pai, fazendo dela sua lei, visto que isso lhe propicia vantagens” (BATISTA, 2006, p. 151). Mesmo criada pela mãe, pode-se constatar no decorrer da narrativa que a protagonista considera sua genitora como uma figura fraca, ao contrário do pai, mesmo já falecido, que representa um modelo de força e coragem. Na voz de Maria Moura, “Ali era tudo dele, até eu — até eu, não —, principalmente eu, sangue e carne dele” (QUEIROZ, 2011, p. 43). Além de modelo de força, o vínculo com o falecido pai também influenciou no relacionamento da protagonista com o sexo oposto.

Sobre o segundo ponto de afastamento, a sexualidade, a esse respeito argumenta Galvão (1998, p. 11): “seu destino é assexuado, não pode ter amante”. A atitude transgressora da protagonista a partir dos seus relacionamentos amorosos fragmenta a tradição patriarcal, na qual a mulher é condicionada a valores típicos da dominação falocêntrica, como a preservação

da virgindade, a valorização do matrimônio e da família, elementos desprezados pela protagonista. “O privilégio que o homem detém, e que faz sentir desde sua infância, está em que sua vocação de ser humano não contraria seu destino de homem” (BEAUVOIR, 1970, 452).

Sobre a desconstrução do papel tradicional empreendido pela protagonista, segundo a citação acima, Maria Moura não segue o habitual destino assexuado da donzela-guerreira clássica: “já adulta, sente necessidade física de se relacionar com um homem. Mesmo sem se deixar conduzir por um sexo oposto” (BATISTA, 2006, p. 166). Maria Moura, a partir dos seus atos e ações, contestou seu destino feminino do matrimônio e a suposta proteção que o casamento representa para as mulheres: “Maria Moura recusa o destino imposto à mulher pela sociedade e representado por Marialva, sua prima, que traz no nome a pureza ideal” (XAVIER, 1998, p. 39).

Elementos aqui elencados como a filiação, o disfarce e a sexualidade sintetizaram a discussão desse artigo como elementos de semelhança e afastamento entre a donzela-guerreira tradicional e Maria Moura. Com base nos estudos de Batista (2006) e na obra lida, observa-se a protagonista da obra em tela como uma donzela-guerreira híbrida, épica, semelhante a Palas Atena, Diadorim, Mu-lan e Joana D’Arc ou as destemidas guerreiras retratadas principalmente pela cultura oral; mulheres cantadas e romanceadas ao longo das eras seja pela literatura ou história. Da mítica grega herdou a inteligência e estratégia; da personagem roseana refletiu a coragem e a forma de trajar; da lenda chinesa, a destreza com as armas e o cavalo; da mártir francesa, a liderança e respeito em meio aos jagunços; e das demais guerreiras da literatura de cordel, principalmente, a coragem para desbravar os sertões.

Ainda considerando a pesquisadora acima, a híbrida Maria Moura mantém uma forte ligação com a figuração da donzela-guerreira tradicional: a força masculina absorvida pela mulher. Além da força, a sua ligação com o pai, mesmo em memória, traz consigo uma luta que não pertença à mulher, mas ao pai: “sua potência vital é voltada para trás, para o pai” (GALVÃO, 1998, p. 11). Considerando a voz de Walnice Galvão e comparando com o arquétipo clássico guerreiro, constata-se que a luta física da protagonista em seus aspectos mais viris é uma luta eminentemente patriarcal, sua conduta e convicções refletem o modelo do seu falecido pai.

Mesmo levando em consideração os princípios tradicionais do mito na obra em tela, a pesquisadora ressalta a contribuição de Rachel de Queiroz para a atualização do mito da donzela-guerreira. Seu romance tornou o mito atual, segundo a remitolozigação proposta por Mielietinski (1987), não à moda do século XIX com seus “índios e as imagens exuberantes”

românticas. Sua narrativa, ou melhor, as memórias, coadunam o desejo das mulheres por um espaço mais justo e democrático.

Na busca por construção de um mundo melhor, mais justo, a donzela-guerreira tradicional o constrói à base da batalha, munida da espada ou do fogo; todavia, na literatura, mais precisamente aquela escrita por mulheres, pode ocorrer a aparição de donzelas-guerreiras que não se vestem com roupas e utilizam as palavras como instrumento de transformação para a um mundo melhor. Personagens que não correm veredas montadas a cavalo ou rasgam os sertões empunhando uma arma de fogo, mas conhecem as letras e o poder do discurso, armadas pela perseverança, lutam pelas suas ideias e o bem-estar da coletividade, dentre elas Raquel, ao romper “o modelo tradicional, ao usar da transgressão, ela busca uma nova imagem que lhe permita identificar-se com segurança, a imagem de uma “nova” mulher: espiritualizada, companheira, dona de si mesma” (CARDOSO, 2007, p. 8).

1.2 O mito da donzela-guerreira na poética de Alina Paim

O objetivo desta seção é discutir sobre a adequação e afastamento do mito tradicional e híbrido da donzela-guerreira a partir da protagonista Raquel e reconhecer, na obra em foco, uma possível aparição do referido mito sob a figuração ressignificada, conseqüentemente, atualizada com base na atuação pública e privada da mulher no terceiro milênio (MURARO, 2000). A obra “prioriza as relações familiares – elementos estruturantes dos conflitos narrados – em que se pode ver a mulher na condição de subordinada, e a sua luta para se desvencilhar das amarras que a mantêm presa ao condicionamento familiar” (CARDOSO, 2012, p. 2) Conforme argumenta a pesquisadora, o universo ficcional de Alina Paim, no referido texto, está voltado para o espaço privado, no qual se vê mulheres subordinadas à opressão patriarcal e a luta de algumas delas por um espaço mais justo, livres da opressão falocêntrica.

Alina Paim estreia como romancista no início da década de 1940, mais precisamente em 1944, com *A estrada da liberdade*. A referida época é marcada pela Segunda Guerra Mundial, conflito bélico sem precedentes na história mundial, cujas marcas mais nefastas foram o holocausto e a detonação das bombas atômicas nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. O Brasil vivendo um clima não menos conturbado, o presidente Getúlio Vargas dissolve o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas Estaduais, em seguida cria o Departamento de Imprensa e Propaganda, responsável pela censura aos meios de comunicação e pela propaganda oficial. Como se vê em um mundo imerso em conflitos

armados, instabilidade política e censura às ideias contrárias ao Estado possivelmente foram fatores que influenciaram a literatura de Alina Paim, cuja ficção reflete, com base nas ações e discurso de suas personagens, um espírito humanitário e guerreiro. A esse respeito afirmará a pesquisadora:

Seguem-se vários romances, que denunciam, principalmente, o despotismo dos fortes sobre os fracos, o amor como caminho de realização ou de destruição dos seres humanos, a desumanidade do sistema de exploração da força-trabalho, que caracteriza a sociedade brasileira em geral, etc. De uma maneira ou de outra, todos refletem a consciência crítica e humanitária que está na base de sua criação literária, a qual lhe valeu os rótulos de feminista e de esquerdista que tantos dissabores políticos lhe acarretaram nas décadas de 1960 e 1970, quando se instaura, no Brasil, o Governo Militar. Antes, porém, desses reverses publica vários romances-testemunhos que têm lugar significativo na literatura brasileira moderna (COELHO, 2002, p. 39).

Nelly Novaes Coelho traça de forma sintética, no entanto, não menos significativa, os elementos estéticos que singularizam a prosa da romancista, a exemplo das denúncias não apenas concernentes à exploração da mão de obra pelo dono do capital, assim como a violência física e simbólica de suas personagens, principalmente as femininas. Vale destacar a consciência crítica humanitária nos textos da romancista sergipana, principalmente, em relação a sua atuação na esfera política como membro militante do PCdoB, pois, “com uma literatura de cunho socialista, Alina Paim foi uma escritora preocupada com denúncias, questionamentos e luta de classes” (GOMES, 2014, p. 17).

ASP foi tomado como referência a fim de ilustrar como a escrita de autoria feminina conquistou o espaço em uma estética eminentemente masculina; a saber, nesse período, Graciliano Ramos, José Américo de Almeida, Érico Veríssimo e Jorge Amado são os mais significativos prosadores de um país romanceado a partir de sagas, sejam elas pessoais ou coletivas. Sobre a inserção de Alina Paim na literatura, em análise à escritora:

Alina Leite Paim [...] estende como uma marca a mais, no relógio da história da luta das mulheres, evidenciando que a participação feminina nas letras sergipanas não é tão vazia de referencial como se supõe. Sua obra rompe com esse estado de coisas em que a mulher é sempre uma célula menos, pondo em questão as relações sociais e de gênero (CARDOSO, 2007, p. 1).

Como visto na citação acima, Ana Leal Cardoso destaca na obra da romancista a denúncia e cerceamento à mulher pela sociedade tradicional a partir das vozes femininas. Merecem destaque suas personagens femininas, protagonistas guerreiras que utilizam tanto a

força da palavra como suas ações, a fim de questionar a condição de dependência e inferioridade da mulher, imersa no espaço social opressor e patriarcal, espaço este seja em um bairro operário de Salvador em *A estrada da liberdade*; o ambiente privado da órfã Maria do Carmo em *Simão Dias*; a luta das mulheres encabeçando uma greve na Rede Mineira de Viação em *A hora próxima*, romances de cunho realista social, porém jamais panfletários, mas com um grande valor estético, bem como na introspectiva Trilogia de Catarina; o espaço opressor é ilustrado também em *ASP* com base na aparente luta de Raquel contra a submissão patriarcal – o compromisso com a educação, temas políticos e preocupação com o idoso nos dias atuais, singularizam a sua produção literária. Nesse sentido,

Há nas entrelinhas do texto paimiano uma preocupação feminista que se traduz tanto pela denúncia à submissão e passividade da mulher quanto pela criação de mulheres rebeldes, independentes, capazes de romper com as normas patriarcais, enredadas em discursos que mostram suas lutas por espaços mais democráticos e inclusivos (CARDOSO, 2010, p. 128).

Sob a ótica da teoria e crítica literária feminista, esclarece Coelho (2002, p. 39), sobre a “romancista de garra, fundamentalmente sintonizada com as forças transformadoras do nosso tempo, Alina Paim é das que merecem um lugar de destaque nas letras brasileiras”. Todavia, apesar do reconhecido valor estético e do trabalho de resgate e visibilidade encabeçado por Ana Leal Cardoso e da contribuição de Elódia Xavier (2009), com base no contato com as três obras que compõem a Trilogia de Catarina, a pesquisadora revelou a singularidade da obra ao defender a sintonia entre a literatura de Alina Paim e a evolução das práticas sociais. Entretanto, o trajeto da ficção produzida por mulheres baseado na oposição contra os efeitos da submissão patriarcal foi, durante muito tempo, negligenciado, sendo subvalorizado, uma vez que “a prática e o estudo da literatura foram tradicionalmente feitos por homens que estabeleceram os conceitos teóricos sobre o estético e sobre o valor literário” (BATISTA, 2006, p. 25).

No Brasil, o percurso da crítica sobre a construção/reconstrução da identidade feminina, tomando como referência o questionamento da prática acadêmica patriarcal, pode ser visualizado em *Feminismo e literatura no Brasil*, em que Constância Lima Duarte traça uma interessante trajetória sobre o percurso das mulheres na literatura brasileira com base em ensaios, romances e poemas, cujo objetivo é refletir sobre “a força do feminismo enquanto parte do projeto literário de diversas escritoras e, sobretudo, como uma abordagem ideológica renovadora da história literária” (GOMES, 2014, p. 13). Como dirá a pesquisadora:

Diferente do que ocorre em outros países, existe entre nós uma forte resistência em torno da palavra "feminismo". Se lembrarmos que feminismo foi um movimento legítimo que atravessou várias décadas, e que transformou as relações entre homens e mulheres, torna-se (quase) inexplicável o porquê de sua desconsideração pelos formadores de opinião pública. Pode-se dizer que a vitória do movimento feminista é inquestionável quando se constata que suas bandeiras mais radicais tornaram-se parte integrante da sociedade, como, por exemplo, mulher frequentar universidade, escolher profissão, receber salários iguais, candidatar-se ao que quiser.... Tudo isso, que já foi um absurdo sonho utópico, faz parte de nosso dia a dia e ninguém nem imagina mais um mundo diferente (DUARTE, 2003, p. 151).

No referido texto, a pesquisadora trata sobre o caminho tortuoso do feminismo no Brasil com base em quatro “ondas”, ou melhor, em quatro distintas fases enfocando as pioneiras das letras, a educação e o direito ao voto, o respeito à cidadania, por fim, a revolução sexual e a literatura. Na primeira onda, a estudiosa ilustra o pioneirismo das mulheres no século XIX, visto que as primeiras escritoras brasileiras, mesmo imersas no ambiente privado e patriarcal, romperam o silêncio da opressão e se destacaram no espaço letrado masculino, merecendo destaque, Nísia Floresta Brasileira. Seu primeiro livro, “*Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, é também o primeiro no Brasil a tratar do direito das mulheres à instrução e ao trabalho, e a exigir que elas fossem consideradas inteligentes e merecedoras de respeito” (DUARTE, 2003, p. 153).

Na segunda onda ela destaca a ampliação da educação como ferramenta para a emancipação da mulher, bem como a importância da legalização do voto feminino. Na onda seguinte, Duarte destaca já no século XX as organizações de movimentos encabeçados por mulheres sobre a inserção feminina de forma efetiva na política, nos cursos superiores e ampliação do campo de trabalho, pois buscavam outros horizontes de atuação além do magistério. Por fim, na onda derradeira nos anos setenta, mais precisamente a partir da data 8 de março instituído o Ano Internacional da Mulher, o movimento feminista no Brasil, em particular, se organiza além da discriminação do sexo e igualdades de direitos. O movimento brasileiro também se posiciona contra a ditadura militar, a censura e redemocratização, anistia e melhores condições de vida.

No campo político, Duarte destaca o espaço ocupado pelas mulheres na política e no campo literário com base na produção literária e o pioneirismo de Nélida Piñon, primeira mulher presidente da Academia Brasileira de Letras: “inúmeras escritoras poderiam ser lembradas pela reflexão que seus textos e personagens suscitam nas leitoras, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, [...] Lya Luft, entre outras, muitas outras” (DUARTE,

2003, p. 167). Na última onda, ela destaca, no início da década de 1980, os movimentos organizados por feministas universitárias, cujo objetivo foi promover a institucionalização dos estudos sobre a mulher. Coadunando com a pesquisadora, segundo Rita Terezinha Schmidt (2002, p. 107), “nos anos 80 ocorreu com a formação de grupos de pesquisa constituídos basicamente por mulheres atuantes no ensino universitário, via de regra com algum tipo de formação pós-graduada no exterior, na área de estudos de literatura”.

Acerca da importância dos grupos de pesquisa sobre a literatura de escritoras silenciadas no cânone nacional, argumenta Campello (2010) sobre a emergência de uma nova abordagem historiográfica da literatura de autoria feminina para além dos compêndios biográficos. A proposta de uma nova abordagem historiográfica inclui Alina Paim no sistema literário, pois a romancista sergipana enfatiza em suas obras a luta pelos direitos humanos e princípios feministas, em particular em *ASP*, a partir da aparente força e determinação de Raquel, protagonista da obra, isso posto, “a fala de Raquel, uma jovem de 19 anos, denuncia o desejo de mudança” (CARDOSO, 2011, p. 5).

Tendo em vista a força e determinação feminina, conforme argumenta Galvão (1998), na literatura e história, mulheres guerreiras há muito tempo frequentam o imaginário cultural, desde as míticas amazonas mutiladas no seio, sejam elas na Grécia Clássica ou aquelas descritas pelos conquistadores europeus nos trópicos, “embora suas origens não estejam obviamente distantes da cultura brasileira, o mito da donzela-guerreira passou a nos pertencer, quando os viajantes europeus por cá chegaram com a colonização” (OLIVEIRA, 2005, p. 43). O trecho em destaque é baseado na visão de conquistadores quinhentistas sobre uma tribo de mulheres valentes no território amazônico.

Além das personagens imortalizadas pelas narrativas míticas, outras em “carne e osso” também figuram em nosso imaginário, desta vez, descritas com base em relatos históricos, a exemplo da guerreira virgem Joana d’Arc, armada à moda da cavalaria europeia ou a destemia monarca angolana, segundo o relato “Njinga Mbandi, Ngola Jinga, rainha dos jinga, Dongo-Matamba em Angola, morreu há trezentos anos” (GALVÃO, 1998, p. 73). Todavia, mulheres com fibra e coragem não ficaram como lembrança na memória, seja literária ou no registro factual. Com base na remitologização proposta por Mielietinski (1986), elas perfeitamente podem ser reatualizadas e ressignificadas em textos da nossa época, tomando como parâmetro as perspectivas sociopolíticas e culturais da mulher no terceiro milênio.

1.3 E eis que surge Raquel: a donzela-guerreira e o poder da palavra

Após ilustrar o mito da donzela-guerreira, em sua forma tradicional e híbrida, tomando como base personagens de autoria masculina e feminina, respectivamente, analisar-se-á agora a figuração ressignificada do mito em foco no romance *ASP*, com base na atualização do mito da donzela-guerreira, ou seja, buscar-se-á verificar como o universo feminino é representado pela romancista a partir dos atos e ações da personagem Raquel. Na obra em foco, a protagonista Raquel questiona os paradigmas socioculturais atribuídos à mulher em seu tempo, promovendo a ruptura com os padrões da sociedade patriarcal. Ainda sobre a protagonista, dirá Cardoso (2011, p. 5): “Raquel que, embora muito jovem, possui uma maturação psicológica adversa àquelas aprovadas pelo patriarcado”.

O romance inicia quando a protagonista Raquel recebe um convite do tio Ramiro, proprietário da fazenda Fortaleza, a fim de conhecer a família residente no sertão sergipano. A narrativa retorna ao espaço ficcional dos anos 30 de um Nordeste rural, distante dos centros urbanos, à margem da cultura letrada, marcado pelo conservadorismo severo e patriarcal, *locus* de atuação do mandonismo coronelista e sua política dos “apadrinhados”. Sobre a narrativa:

Em *A sombra do patriarca* (1950), Alina Paim retrocede no tempo para fazer um relato ficcional do Nordeste na década de 30. Ela aborda a condição feminina ante a uma sociedade falocêntrica, que nega à mulher o direito de desfrutar de “um teto todo seu”, de ser dona da sua própria vontade. Observa-se que o motivo mítico da “viagem” embala a busca feminina de Raquel, a protagonista, que vai da fazenda Fortaleza ao Curral Novo em busca da sua independência. A partir desse mote, pretende-se analisar a jornada de transformação de Raquel (CARDOSO, 2012, p. 2).

Com base nos textos literários lidos e teóricos analisados, há de se verificar o primeiro elemento em comum às narrativas das míticas donzelas-guerreiras, seu *locus* de atuação. A *performance* de distintas personagens guerreiras, como estabelece Oliveira (2005), mesmo pertencentes a diferentes épocas sempre ocorre em um espaço em comum, ou seja, regiões distantes do mundo urbano e dominadas pelo poder rural patriarcal. Conforme visto no trecho acima, a protagonista transita entre as posses territoriais do tio Ramiro, a moderna fazenda Fortaleza e as primitivas terras do Curral Novo, além do reduto dos operários da usina, encrostada como nas terras do patriarca, pois “a Vila de Santa Clara ficava num vale” (*ASP*, 1950, 73). Trechos como esses e os que seguem denunciam a amplitude das terras do

tio Ramiro, primeiro elemento de adequação ao mito da donzela-guerreira. Sobre o impacto da protagonista ao constatar a amplitude das possessões territoriais e o poder do tio Ramiro sobre os trabalhadores tratados de forma análoga à escravidão, ilustra-se com o próprio romance:

Nos primeiros dias após minha chegada, quando percorria as estradas, desejando unicamente deslumbrar-me com a ondulação dos canaviais, admirava-me da extensão das terras de tio Ramiro [...] A barriga de pele esticada está cheia de terra. Parece obsessão: terra, terra, terra. Nascem e crescem escravos de uma terra que nunca lhes pertencerá, de onde podem ser enxovalhados de um momento para o outro (ASP, 1950, p. 29-30).

Outro trecho contundente sobre a extensão das terras do tio, com base na ótica da protagonista:

[...] da janela da casa grande a vista não alcançava os limites de suas terras, nelas viviam centenas e centenas de pessoas e nelas os sinos tocavam pela manhã e à noite, na vila de Santa Clara, encravada na propriedade feito uma ostra no rochedo (ASP, 1950, p. 146).

Com base nas passagens destacadas do romance em foco, a amplitude de atuação da personagem Raquel é comum ao espaço das donzelas-guerreiras Diadorim e Maria Moura, portanto, a obra paimiana reúne condições para uma *performance* guerreira, pois:

Em tal cenário deve predominar uma estrutura de poder semifeudal, com condições sociais petrificadas e atreladas às oligarquias rurais e ao mandorismo dos coronéis (nossa versão canhestra do senhor feudal), também expressão máxima do *páter-famílias* (OLIVEIRA, 2005, p. 21).

Na exposição acima, Oliveira aponta alguns elementos imprescindíveis concernentes à atuação da donzela-guerreira. O primeiro elemento merecedor de destaque em *ASP* é a estrutura do poder semifeudal do tio Ramiro; sob seu comando estão submissas, a princípio, todas as personagens da trama que vivem e dependem de seu latifúndio açucareiro:

Todos viviam em função do canavial e da Usina e nem o canavial nem a usina lhes pertenciam, como não lhes pertenciam à casa que os abrigava e o chão que pisavam. Tendo acabado há muito a escravidão, não eram donos de si mesmos, pertenciam ao senhor da terra como os bois, cabras e galinhas que estavam dentro da cerca de arame farpado, nos limites da propriedade (ASP, 1950, p. 155-156).

Além do “monopólio” sobre a vida dos trabalhadores, como oligarca rural todo poderoso, a Igreja e a Lei também estão ao seu dispor, ilustrados conforme os respectivos trechos em sequência:

Padre Filadelfo esquecia-se de suas obrigações, entregues as questões que fugiam de sua alçada. [...] Montado num burro, percorria as estradas de batina surrada e ruça de poeira, de casa em casa, enchendo os ouvidos e as lamúrias de todo vagabundo que lhe surgia pela frente. [...] Chegou ao extremo de vir à frente de uns quarenta trabalhadores, num domingo à tarde em que tínhamos visitas, reclamar salário, queixar-se de que o trabalho dos homens nos canaviais era desumano, de sol a sol, e de outros absurdos (ASP, 1950, p. 82-83).

Além da Igreja, o poder do tio Ramiro se estende sobre a justiça. O trecho em destaque relata a prisão arbitrária da personagem Hilário:

Nos dias seguintes Hilário haveria de estremecer na cadeia, sacudido pelo acesso de paludismo, tendo à mostra o peito ossudo e as costelas salientes como armação de gaiola. [...] Compreendi que além de dominar a família as centenas de pessoas que lhe povoavam as terras, a sombra do patriarca se estendia sobre a justiça e a religião, porque a cadeia e a igreja de Santa Clara estavam encravadas na Usina Fortaleza como num rochedo (ASP, 1950, p. 258).

Coadunado com Oliveira, o romance em tela congrega um claro cenário para a atuação da donzela-guerreira, o ambiente rural semifeudal e oligárquico, imprescindível para a realização de tarefas e o enfrentamento de inúmeras situações perigosas. Tal espaço repleto de provações, lutas e aventuras corresponde ao *locus* propício à heroicização de Raquel, pois a protagonista “teima em não se submeter à tutela dos mandatários locais [...] o caráter opressivo e o atraso econômico e social dos espaços em que se desenrolará o drama da donzela-guerreira, que também enfrentará diversos obstáculos à sua realização pessoal” (OLIVEIRA, 2005, p. 27).

No trecho em destaque sobre o padre Filadelfo é possível observar a força da palavra de Alina Paim, pois, segundo Antônio Compagnon (2009, p. 42), “a literatura é de oposição: ela tem o poder de contestar a submissão ao poder”. A romancista, vinte anos antes do surgimento da Teologia da Libertação⁶, a partir dos sermões do padre Filadelfo, contestou o poder da família do tio Ramiro no sermão realizado na Igreja de Santa Clara, na presença de

⁶A Teologia da Libertação é um movimento apartidário que engloba várias correntes de pensamento interpretando os ensinamentos de Jesus Cristo como libertadores de injustas condições sociais, políticas e econômicas.

toda a família, com a parábola bíblica *O camelo e o buraco da agulha*⁷, tomando como referência o discurso de solidariedade e quiçá identificação com as camadas mais pobres contra a pobreza (BOFF, 1972). O senhor rural a fim de puni-lo solicitou ao bispo a remoção do pároco, em seu lugar o conivente e servil padre Coutinho passa a comandar a paróquia da vila.

O segundo trecho relata o trágico fim do operário Hilário “sentenciado e julgado” segundo a lei subjetiva do tio Ramiro. Após ser expulso da fazenda pelo dono das terras sem o direito de colher a plantação de subsistência no fundo da casa, tem permissão de levar apenas as roupas e as esteiras. Ele retorna na calada da noite a fim de colher a sua pequena roça, todavia, pego e sentenciado como ladrão cuja pena foi definhar até a morte na prisão; além do poder frente à Igreja e às Leis, tio Ramiro também estende a opressão às mulheres, marcado pelo conservadorismo falocêntrico. Conforme defende Freyre (1998), a opressão do homem sobre a mulher, caracteriza uma prática cultural que legitima a supremacia do masculino e delimita a mulher como sujeito submisso, primeiramente à mercê do pai e depois do marido.

Ao constatar a força do latifundiário, em conversa realizada entre Raquel e a personagem Leonor, sua prima, elas buscam uma palavra que melhor caracterize o opressor tio Ramiro:

- Sabe? desde que cheguei minha preocupação é encontrar um nome que defina tio Ramiro.
- E achou?
- Parece que sim. Ele é um patriarca, domina a família inteira – os irmãos, os filhos, genros, netos e sobrinhos.
- É pouco, Raquel. Ficaria mais acertado se você tivesse escolhido...
- Qual?
- Este, por exemplo – senhor feudal.
- Senhor feudal!
- Isto mesmo, vovô age como um senhor feudal.
- [...]
- Mas Leonor tem razão, tio Ramiro vai mais longe, sua vontade dobra centenas de vidas e vidas de estranhos. [...] Patriarca não diz tudo, Leonor tem razão (ASP, 1950, p. 58-59).

Reforçando a argumentação de Oliveira sobre o *locus* propício para a atuação da donzela-guerreira e os trechos da obra, em *Casa Grande e Senzala*, Freyre (1998, p. 17) informa que “a sociedade colonial no Brasil, principalmente em Pernambuco e no Recôncavo

⁷E, olhando Jesus ao redor, disse a seus discípulos: “Quão difícil é um rico entrar no Reino de Deus!. Os discípulos ficaram assombrados com suas palavras. Mas Jesus replicou: “Filhinhos, quão difícil é entrarem no Reino de Deus os que põem a sua confiança nas riquezas! É mais fácil passar o camelo pelo fundo de uma agulha do que entrar o rico no Reino de Deus” (Mc. 10, 23-25).

da Bahia, desenvolveu-se patriarcal e aristocrática à sombra das grandes plantações de açúcar”. Como é possível constatar, no período do Brasil colonial, além das duas regiões descritas acima, desponta também a produção de cana-de-açúcar no território sergipano com importantes engenhos e usinas, base do poder *pater-familias* (ARAÚJO, 1976). Sobre o poder patriarcal, em *O poder rural na ficção*, Heloisa Toller Gomes (1981, p. 71) defende a tese na qual “o poderio econômico decorre, pois da combinação dos seguintes elementos: escravos – terras, casa-grande – plantação. Uma vez obtida a segurança econômica [...] consolida seu poder”.

Sobre a amplitude do espaço de atuação da donzela-guerreira, segundo afirma Oliveira (2005), “há necessidade de um território próximo aos de largueza épica para as andanças, belicosidade e aventura do herói”. Conforme ela estabelece, o ambiente patriarcal-rural é imprescindível para a orquestração da donzela-guerreira, pois tanto o espaço como a luta contra a opressão patriarcal propiciam a heroicização da personagem, pois esta se envolve em jornadas, típicas do herói de natureza audaz e belicosa. Os amplos espaços tanto dos “sertões” nas obras citadas como a vastidão das terras do tio Ramiro são de grande importância para a figuração da personagem guerreira, permitindo a reconstrução de um espaço épico, típico da rainha Hipólita ou de Atalanta, donzelas-guerreiras da Grécia antiga, por exemplo. A personagem guerreira depende da amplitude do espaço de atuação, pois nele ocorrerão as provações, andanças e combates em que a heroína guerreira se envolve.

Todavia, como base numa proposta de atualização do mito, do público para o privado, dar-se-á a transgressão da obra ao mito tradicional (BATISTA, 2006). Em relação à donzela-guerreira tradicional, em sua versão clássica, ela atua exclusivamente no espaço público (ligado às situações bélicas). Raquel tanto transita entre o público e o privado; na voz da protagonista: “depois de três semanas que passei no quarto da frente, retida na cama, cercada de uma solicitude que, em vez de tranquilizar-me, produzia em mim a sensação angustiante de estar prisioneira entre aquelas pessoas estranhas” (ASP, p. 14). Raquel, após a chegada à fazenda, adoece de paludismo (malária); sob orientação médica, fica “confinada” em um quarto na sede da casa grande (CARDOSO, 2011). O período é marcado pelas primeiras revelações “com o rosto colado à vidraça da janela, os pés nus em contato com o calor do tapete, via a sombra do patriarca alongar-se mais ainda, estendendo-se além da família, abrangendo milhares de vidas” (ASP, p. 32).

Outros elementos recorrentes para a figuração da donzela-guerreira é a ocultação dos

cabelos e o travestimento, sobre este, Vilma Arêas (2005)⁸ destaca a necessidade de se vestir de rapaz para a composição da personagem, pois só assim a mulher será respeitada pelos demais camaradas, fato observado nas aventuras de Diadorim e Maria Moura. Em relação ao outro elemento para a sua figuração, a ocultação dos cabelos, a fim de substituir o pai no campo de batalhas – local eminentemente masculino, é necessário passar pelo sagrado e arcaico rito de iniciação (ELIADE, 1992). Este é entendido por Durand (2012) como rito de corte, sendo uma das mais primitivas técnicas de purificação, a exemplo da ablação dos cabelos, tradicionalmente verificado na composição da personagem guerreira.

A fim de ser aceita no campo de batalhas, a donzela-guerreira precisa esconder suas peculiaridades femininas, trajando-se de homem e comportando-se como tal. Como símbolo dessa mudança, a donzela, normalmente, corta o cabelo, além de assumir o compromisso de não casar e permanecer virgem. Esses requisitos são indispensáveis para que mantenha resguardado seu segredo: ser uma mulher. Muito embora existam diferenças entre a deusa Atena, a jovem Mu-lan, Diadorim ou Maria Moura, em um aspecto elas se irmanam: a necessidade de se travestirem de homens ou o despojamento dos cabelos, seja ocultando-os ou cortando-os, pré-requisitos indispensáveis para ingressarem no universo masculino. Sobre os cabelos, Galvão elenca alguns questionamentos:

Esta celeuma sempre feita em torno dos cabelos da Donzela Guerreira levanta uma interrogação. Por que seria o cabelo um sinal de reconhecimento de que estamos diante de uma Donzela-Guerreira? Outras dimensões de sexo não parecem nada mais importantes, se considerarmos que a genitália, os seios ou a barba, por exemplo, são muito mais diferenciadores que o cabelo? E por que a Donzela-Guerreira tem que cortar o cabelo, mesmo nas épocas em que não é tão rígido o preceito de cabelo-curto-para-homem e cabelo-comprido-para-mulher? (GALVÃO, 1981, p. 27).

Como se pode constatar dos questionamentos de Galvão, é imprescindível evidenciar as múltiplas simbologias sobre os cabelos e seus mistérios. Nesse sentido, para Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 153), “O ato de cortar os cabelos correspondia não só a um sacrifício, mas a rendição: era a renúncia – voluntária ou imposta – às virtudes, às prerrogativas, enfim, à própria **personalidade**”. Na iconografia hindu os cabelos soltos são associados a divindades terríveis, na tradição celta é ligado a virilidade, na Indonésia como morada da alma, dentre outras representações.

⁸A fala de Vilma Arêas é verificada no prefácio de *Figurações da donzela-guerreira: Luiza-Homem e Dona Guidinha do Poço*, de Valdeci Batista de Melo Oliveira.

Múltiplos são os exemplos que evidenciam a importância dos cabelos, no mito bíblico de Sansão eles são responsáveis pela força descomunal, todavia, apesar de tantas outras simbologias, Galvão dá ênfase ao cabelo como símbolo do estereótipo do poder masculino. Enquanto para o homem deter uma farta cabeleira simboliza poder, ao contrário, para a donzela-guerreira, uma vez que ela “perde o cabelo para ganhar a guerra: [Dessa forma,] aqui, o corte do cabelo é uma investidura” (GALVÃO, 1981, p. 27). Ou seja, ao contrário do homem, a manutenção da cabeleira não traz benefícios para a mulher, não lhe garante vitórias na guerra.

Com base na argumentação de Galvão e Oliveira, é constatada a condição de donzela-guerreira de Raquel pela adequação ao *locus* de atuação, afastamento pelo rito de corte e travestimento masculino em relação ao mito tradicional. Na obra em foco não há alusão ao cabelo, assim como as vestimentas da protagonista, Raquel é descrita apenas como uma jovem cuja determinação é incomum às demais personagens; semelhante às demais donzelas-guerreiras aqui ilustradas, a sua força não é a física, mas aquela proveniente da palavra e, portanto, das convicções pela luta por um mundo melhor.

Outro elemento recorrente na composição da donzela-guerreira é a filiação, este assim descrito pela estudiosa conforme a figuração tradicional do mito em foco:

Sua potência vital é voltada para trás, para o pai; enquanto ela for do pai, não tomará outro homem. Mulher maior, de um lado, acima da determinação anatômica; menor, de outro, suspensa de acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que a natureza e sociedade lhe oferecem (GALVÃO, 1981, p. 9).

Galvão defende a filiação como elemento imprescindível para a figuração da donzela-guerreira tradicional, a exemplo da deusa Palas Atena. Os mais antigos relatos sobre o nascimento da deusa são narrados na *Teogonia*; no primeiro ela é resultado da união entre os deuses Métis e Zeus, todavia, advertido que a filha seria mais poderosa que o pai, enganou Métis e a engoliu. Porém, Métis gerou Atena no ventre de Zeus, e a deusa veio à luz pela cabeça do pai já adulta e completamente armada. No segundo, Atena é descrita como filha exclusivamente de Zeus, nascendo logo após a sua união com Hera (HESÍODO, 1995).

Tem-se acima o relato do nascimento da deusa Palas Atena; sobre a heroína mítica tradicional, na concepção de Galvão (1998, p. 12), é “filha de pai sem curso de mãe”. Ainda com base na filiação tradicional da donzela-guerreira, além do relato mítico, na literatura, Diadorim é órfã de mãe e filha de um grande chefe guerreiro, “– ... Pois a minha eu não conheci... – Diadorim prosseguiu no dizer” (ROSA, 1994, p. 51). Além de Diadorim, Maria

Moura, apesar da mãe viva, nutre uma íntima relação com a memória do pai: “quando Pai morreu, eu não era tão pequena assim. Nunca me esqueci de Pai” (QUEIROZ, 2010, p. 5). Ambas então assumem uma guerra que não é sua, portanto, guerreiam pela “lei do pai” (BATISTA, 2006). Nesse sentido, a relação das donzelas-guerreiras ilustrada acima tem como fundamento a partenogênese, “os sinais de uma imaginária partenogênese masculina aí estão: um homem dá à luz sem intervenção de mulher. Ao mesmo tempo, o rebento nunca romperá o pacto com o pai” (GALVÃO, 1981, p. 20).

Em relação à filiação do mito tradicional, é possível constatar que Alina Paim evoca o mito primitivo sob uma nova “máscara”, a da transgressão ao mito tradicional. Enquanto as heroínas Palas Atena, Diadorim e Maria Moura são gestadas pelo “mundo do pai”, Raquel tem duas mães, a biológica e a simbólica. Enquanto Julinda lhe deu a carne e o sangue, Raquel, a amante de seu Alfredo, seu pai, foi responsável pela “alma”. Na obra *ASP*, verifica-se no trecho selecionado a poética passagem sobre a filiação de Raquel, em que a protagonista relata que “mamãe me deu a sua carne e seu sangue, e com o nome papai me quis dar a alma da outra – a alma de Raquel” (*ASP*, p. 150). Ainda sobre a filiação, outro elemento importante na figuração tradicional é a íntima relação com a filha; enquanto o pai das heroínas acima são figuras fortes, belicosas, entretanto, sobre Alfredo, dirá Raquel: “perto de mim, nestes longos anos, tenho visto sempre o vulto de meu pai, retraído e trabalhador, sem saber demonstrar-me afeição talvez por timidez” (*ASP*, p. 149).

Consequentemente, presas ao laço paterno, Palas Atena e Diadorim, as donzelas virgens, jamais tomarão outro homem, “seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho” (GALVÃO, 1998, p. 11). Ao contrário das duas, Maria Moura, a donzela híbrida, “colecciona” dois amantes, Cirino e Duarte, entretanto, é uma relação apenas sexual, uma vez que na idade adulta ela sente uma forte necessidade física de se relacionar com um homem (BATISTA, 2006). Sobre a relação entre pai e filha, “a essa simetria, violadora da assimetria fundamental entre os dois sexos, pode-se chamar de o pacto da Donzela-Guerreira” (GALVÃO, 1991, p. 21).

Ao contrário das outras guerreiras, a potência de Raquel não é voltada para o pai, logo não há pacto firmado. A sós com Leonor, relata: “não sei por que sinto uma simpatia grande por Oliveira” (*ASP*, p. 54). Mais uma vez, na ocasião da visita à Vila de Santa Clara, ela reconhece o forte sentimento nutrido por aquele homem silenciado pelas injustiças: “Senti o desejo de lhe tocar o ombro, dizer qualquer coisa amável, demonstrando-lhe minha simpatia” (*ASP*, p.72). Mais à frente, na fazenda Curral Novo, indaga Oliveira: “– Sabe, Raquel, ia beijar primeiro os seus olhos, mas você estendeu-me os lábios” (*ASP*, p. 264).

Ainda sobre Oliveira, Leonor, em relato, revela a Raquel o seguinte, “sei que é bom de verdade [...] mamãe despreza-o e Anita aprendeu a olhar pelas lentes que ela coloca em seus olhos” (ASP, p. 53). Já para seu avô, o genro não passa de um “homem [...] que não resolve coisa alguma! Quarenta e dois anos e não vale mais nada!” (ASP, p. 21). A postura do patriarca em relação a Oliveira se dá de forma negativa, mesmo sendo do sexo masculino, ele é uma personagem inteiramente fora dos padrões patriarcais, pois é subordinado e submetido a Ramiro e a Tereza, sua esposa, a qual lhe priva da educação dos filhos e de prover os sustento da família.

Sobre a postura de Oliveira, Leonor assim relata a Raquel sobre o pai: “seus olhos negros como jabuticaba madura tinham um fulgor que os anos não apagavam [...] era um homem bom e carinhoso” (ASP, p. 79). Em outra passagem da obra, a narradora acrescenta, “ao ouvir seus discos preferidos, a alma dele acordava para o sentimento e a solidão se enchia de ternura” (ASP, p. 79). Assim, podemos constatar que Oliveira, apesar de todas as adversidades, é um homem sensível, carinhoso, amante da boa música e apreciador da literatura, sentimentos e atitudes avessas ao mundo do pai. Apresentando com base nas passagens destacadas características culturalmente atribuídas ao sexo feminino, ou melhor, a *anima* (JUNG, 2016).

Em sequência, segundo o pacto da donzela-guerreira, “Freud resolveria o pacto da Donzela-Guerreira com a receita do complexo de castração, e Jung veria nela a mulher só *animus*, isto é, possuída pelo princípio masculino” (GALVÃO, 1981, p.51). Mesmo Raquel não firmando o pacto com o pai, apresenta uma força guerreira, na “luta de Raquel contra a forma abusiva e opressora de Ramiro lidar com as pessoas, e, em especial, com as mulheres, cativas dos seus caprichos, vontades e poder (CARDOSO, 2012, p. 3). Novamente sobre sua força e determinação, “Raquel expurga os papéis femininos tradicionais para questionar e propor novas construções identitárias, uma vez que não aceita a submissão ao mando patriarcal nem à exploração capitalista de Tio Ramiro” (GOMES, 2014, p. 22).

Conforme Galvão argumenta a partir de Jung e, como constatado nas passagens acima, na personagem aflora o princípio masculino da *animus*, típico da deusa andrógina Palas Atena, pois “Atena a deusa armada, a deusa dos olhos flamejantes, tão pouco feminina e ferozmente virgem, saíra do machado de Hefesto e da frente de Zeus, senhora das armas” (DURAND, 2012, p. 168). A respeito da força da protagonista, “Essa luta corresponde à experiência arquetípica de identidade com a deusa Athená, a consciência sociopolítica e intelectual do feminino proveniente do animus — a porção masculina na psique feminina” (CARDOSO, 2011, p. 6).

Além da forte presença da *animus*, típico do arquétipo de força e determinação, no texto *Deusas, bruxas e serpentes: as faces do feminino na ficção de Alina Paim*, Cardoso (2011) realiza um trabalho de mapeamento sobre os mitos relativos ao feminino, sob a identidade de anjos, deusas, bruxas ou serpentes em *ASP*. Na pesquisa, ela destaca a identidade de Raquel associada à deusa Afrodite, assim justificada “A personagem, numa perfeita demonstração de integração com Afrodite, experiencia o corpo como o lugar do prazer e, indiferentemente às normas sociais” (CARDOSO, 2011, p. 4). Tomando como exemplo a relação entre a força anímica e a *animus*, de Raquel, representadas pelas deusas Athená e Afrodite, segundo Bolen (1990, p. 5), “tornou-me consciente de que as mulheres são influenciadas por poderosas forças interiores, os arquétipos, que podem ser personificados pelas deusas gregas”.

Como se pode constatar ao logo da exposição, na literatura sob a ótica da autoria masculina, a androginia é imprescindível para a atuação da donzela-guerreira no campo de batalhas, pois a mulher é proibida de participar de guerras (GALVÃO, 1981). Sobre o tema o filósofo recordou a androginia em *O banquete*: “andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino” (PLATÃO, 1991, p. 28). Conforme conferido no texto platônico, o ser andrógino é aquele representado como um ser duplo, possuindo a um só tempo os atributos tanto do masculino como do feminino, recorrentes na figuração da donzela-guerreira tradicional e híbrida.

Entretanto, em sua figuração ressignificada, ao contrário da tradicional e híbrida, com base na inovação operada na obra paimiana sobre a donzela-guerreira, ocorre o equilíbrio entre *animus* e *anima* em razão da complementação a partir da contraparte sexual. Justifica-se a afirmação conforme a relação de cumplicidade estabelecida entre Raquel e Oliveira, o amor dos dois é mais forte que as relações de poder, “reduzindo a distância entre os sexos até o limite da mínima diferença” (BATISTA, 2006, p. 26). Sobre o equilíbrio entre *animus* e *anima* em *ASP*:

Raquel se apaixona por Oliveira [...] que corresponde ao arquétipo do *animus*, a contraparte sexual da heroína. A velha trama da subserviência feminina motivada pela opressão masculina ganha uma nova configuração no romance de Paim. Raquel não internaliza a ideologia patriarcal, não se entrega a vitimização, ao contrário, constrói uma nova história do feminino (CARDOSO, 2012, p. 6).

Baseada no relacionamento entre as duas personagens, alicerçado pelo respeito, parceria e cumplicidade, constata-se como Alina Paim atualiza o referido mito, atribuindo-lhe

novas possibilidades de leitura, conforme a nova consciência no século XXI, pautada na simetria entre homem e mulher, “já que o masculino e o feminino têm que se integrar em grande profundidade se quisermos sobreviver” (MURARO & BOFF, 2002, p. 13).

Para nós, considerando a época em que está inserida, ao seu modo Raquel é uma transgressora. Ela representa uma revisitação do mito tradicional descrito por Galvão, principalmente em relação a ligação a seu pai, Alfredo, ao observar os anos de “humilhações suportadas em silêncio” (ASP, p. 11). A protagonista, assim como as outras guerreiras elencadas neste estudo, poderia, na visita à fazenda, guerrear por vingança com o tio Ramiro em razão dos maus tratos e humilhações contra seu pai, todavia, ela assumiu sua própria guerra, assim como não se vestiu com trajes masculinos e cortou os cabelos, além de não ser assexuada em razão da relação extraconjugal com Oliveira, marido da prima Teresa. Desta forma, destacamos que na remitologização na obra de Alina Paim “o mito é dinâmico e isso possibilita que ele se desenvolva e se atualize” (BATISTA, 2006, p. 202).

Tendo em vista o diálogo estabelecido entre os suportes teóricos e as falas colhidas na obra de Alina Paim, nos foi permitida a apreciação da protagonista Raquel, que não se apresenta sob as perspectivas tradicional e híbrida da donzela-guerreira; sua determinação também é uma marca peculiar, assim como não demonstra desempenho guerreiro tradicional com as armas de fogo. Como visto, com base nos seus atos e ações, segundo nossa interpretação, a romancista, a partir da remitologização do mito em foco, Raquel passa a figurar uma donzela-guerreira com um novo sentido, sob uma perspectiva diferenciada, a partir de uma nova representação de força, não mais a física ou bélica, mas a da palavra, essa nova direção aponta para o autoconhecimento feminino; afinal, consciência é poder:

– Tio Ramiro, – continuei o desafio – a mulher pode competir com o homem e vencer em qualquer coisa para que tenha vocação. Pode ser médica, advogada e até engenheira, apesar de muitas dúvidas sobre suas aptidões.

[...]

– As coisas mudaram muito, tio Ramiro, a sua maneira e encarar a situação da mulher está atrasada, atrasada de muitos anos (ASP, p. 46-47).

Ao realizar a leitura de Raquel como donzela ressignificada, esta dissertação lança luzes sobre a possibilidade de repensar o mito, revisitando-o, conseqüentemente, questionando a condição do feminino no terceiro milênio a partir da luta contra os ideais da sociedade patriarcal e a não submissão da mulher. Logo, a literatura de Alina Paim rompe com o modelo patriarcal, demonstrando o seu posicionamento literário, consciente do poder das mulheres transgressoras, particularmente da donzela-guerreira Raquel. Neste sentido, a

protagonista simboliza a voz feminina marginalizada ao longo da história, mas que não mais se deixará calar, silenciada outrora seja pela morte real ou simbólica ao aceitar seu “destino natural”, portanto conforme se vê em seus atos e ações a heroína Raquel, faz parte do rol das personagens guerreirizadas por Galvão (1998, p. 12), pois “irromperam a esfera privada de atuação, ganham outras dimensões, crescendo cada vez mais até atingir a grandeza e provocar um terremoto em nossa estreita conformidade”.

O capítulo seguinte, *A trajetória heroica de Raquel nas terras desconhecidas do patriarca*, ocupa-se em traçar e ilustrar a trajetória mítico-simbólica da personagem Raquel, donzela-guerreira ressignificada, com base na *Jornada do herói* de Joseph Campbell, assim como nas narrativas e heróis míticos que remetem a significados arquetípicos ao longo da jornada heróica de Raquel. Vejamos, então, a sua travessia...

CAPÍTULO II

A TRAJETÓRIA HEROICA DE RAQUEL NAS TERRAS DESCONHECIDAS DO PATRIARCA

A primeira conquista do herói é a que ele conquista a si mesmo.

Jean Chevalier, *Dicionário de Símbolos*.

Ao realizar uma primeira leitura, nota-se que *ASP* é uma narrativa autodiegética, ou melhor, o relato das experiências vividas pela personagem central, Raquel, nas terras do seu tio Ramiro, um rico latifundiário, a quem chama de “patriarca”. Logo no início, ao desembarcar no exótico mundo rural, a protagonista conhece os demais membros da família, e se envolve em uma relação amorosa com o marido da prima Teresa, o senhor Oliveira, em um espaço avesso ao seu ambiente moderno e citadino. Vale destacar que Raquel segue com o pai até a fazenda para atender ao convite do tio, que expressa o desejo de que ela conhecesse toda a sua família estabelecida no interior de Sergipe. Tendo em vista os elementos da obra sobre o tempo e espaço, o leitor, a princípio, pode estabelecer uma “ponte estética” associando-a ao romance regionalista *O quinze* de Raquel de Queiroz, publicado nos anos de 1930.

No entanto, a narrativa logo se complica – e se faz revolucionária em conteúdo, pois na obra paimiana se constata o tema defendido por Nunes (2009), concernente à volta do mito na ficção brasileira, uma vez que Alina Paim em “sua escritura mostra que o repentino renascimento do mito no século XX é fruto da ressaca do realismo tradicional e deve-se, em parte, ao novo enfoque apologético do mito como princípio eternamente vivo” (CARDOSO, 2011, p. 4). Merece destaque também na obra “as falas de suas personagens sedentas por justiça e igualdade de direitos tanto no cotidiano da família patriarcal como no espaço de trabalho” (GOMES, 2014, p. 32), pois, de acordo com Gomes, o romance *ASP* traz a força da escritora comunista, mulher transgressora, cujo compromisso foi evidenciar a exploração dos trabalhadores e a violência no espaço privado.

A fim de situar o leitor que, por ventura, não tenha conhecimento sobre alguns termos técnicos, jornada do herói, ou monomito, entendemos ser imprescindível esclarecê-los, pois, como afirma o mitólogo Joseph Campbell, estes se fazem presentes em seu inconsciente. A jornada heroica geralmente descreve uma “travessia” a partir de uma longa viagem, portanto, são muitos os mitos clássicos, bíblicos, entre outros, que ilustram a jornada heroica

defendida pelo referido mitólogo. Quem nunca ouviu falar na jornada do herói grego Ulisses até seu retorno à Itaca? A viagem espiritual de Buda na busca pela iluminação, ou mesmo a jornada de Jesus Cristo que de tão grandiosa transformou toda a cultura ocidental? Além da literatura e religião, o monomito também está presente na cultura de massa cinematográfica, ilustrado na saga *Star Wars*⁹. Segundo Campbell (2007, p. 36), o percurso padrão da jornada mitológica do herói apresenta três estágios que ilustram a unidade nuclear do monomito: separação – iniciação – retorno.

Com base nos estudos de Campbell (2007) é possível afirmar que todos os mitos, sejam eles ligados aos temas religiosos, literatura e suas epopeias, e até mesmo no cinema, em diferentes épocas, retratam heróis percorrendo longas jornadas. Nos estágios das jornadas o herói enfrenta aventuras, provações e inimigos, após vencê-los ele retorna ao mundo comum com o elixir da vida a fim de compartilhá-lo com as pessoas em sua volta. Além do padrão básico da jornada, Campbell também reconheceu no monomito os arquétipos, entendidos como elementos da jornada que indicam um reconhecimento, uma descoberta por parte do herói. Além da figura do herói, que obviamente é um arquétipo, também figuram na jornada campbelliana o arquétipo do mentor (ou o velho sábio, assim denominado por Campbell), os guardiões do limiar e os guardiões do tesouro.

Como ficou exposto, a jornada do herói não está presente apenas nas distantes sagas literárias e cinematográficas ou nas aventuras dos heróis gregos, pois o ser humano comum também vive jornadas diárias, sejam elas nas relações interpessoais ou intrapessoais em suas atividades cotidianas, afinal “todos nascemos para ser heróis” (MÜLLER, 1997, p. 7).

2.1 Seguir ou não seguir: e agora Raquel?

Campbell (2007), defende que toda jornada segue um mesmo padrão nuclear; na mitologia grega, por exemplo, tem início quando Ulisses convida Aquiles para ir à Guerra de Tróia, ou nas narrativas do príncipe Sidarta Gautama, Buda, que, ao renunciar suas riquezas, inicia uma longa caminhada em busca da iluminação, ou seja, nesta etapa ocorre o despertar para a necessidade de mudança pela convocação do destino.

Esta convocação é definida por Campbell (2007, p. 59-66) como o *chamado para aventura*, primeira etapa da jornada heroica, geralmente manifestada como um erro, um simples caminhar a ermo ou um convite. Chamado aceito, a aventura inicia em terras

⁹*Star Wars (Guerra nas Estrelas)* é o título de uma franquia de ópera espacial estadunidense criada pelo cineasta George Lucas. A série de filmes iniciou no ano de 1977, recentemente ocorreu o lançamento de mais um episódio, com previsão de outros até 2019.

desconhecidas, repleta de perigos; na referida fase o herói é desafiado e deve mostrar bravura e persistência a fim de vencer as provas, desafios e inimigos. Ainda nesta, ocorre o encontro com uma figura guia que marca o novo estágio da vida do escolhido: o arauto.

Do ponto de vista da nossa análise, a jornada de Raquel tem início a partir do chamado da “aventura que abarca heroísmo, bravura e persistência, pode a donzela-guerreira provar, comprovar e encontrar sua verdadeira identidade” (OLIVEIRA, 2005, p. 45). Em *ASP*, a referida etapa inicia quando Raquel recebe o convite do tio Ramiro, proprietário da fazenda Fortaleza, com o objetivo de apresentá-la à família residente no sertão sergipano. O chamado à aventura de Raquel, ocorre quando Alfredo, o arauto, lhe dá a notícia do telefonema “– Raquel, tio Ramiro quer conhecê-la” (*ASP*, p. 14). Nas entrelinhas da mensagem, o leitor mais atento não vê um simples convite, a palavra “quer” expressa já uma ordem a ser realizada, típico da estrutura *pater familias*, pois o “português adquiriu na boca dos senhores certo ranço de ênfase hoje antipático: “faça-me isso”; “dê-me aquilo” (FRYEIRE, 1998, p. 335). Logo, o primeiro estágio da jornada mitológica “denominamos aqui o chamado da aventura – significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida” (CAMPBELL, 2007, p. 66). O ‘convite’ do tio Ramiro metaforiza a convocação do herói.

A etapa seguinte é a *recusa do chamado* – “Com frequência na vida real, e como não menos frequência, nos mitos e contos populares, encontramos o triste caso do chamado que não tem resposta” (CAMPBELL, 2007, p. 66). No contexto da narrativa em análise Raquel não recusa o convite, ou melhor, o chamado, a princípio ela inicia a viagem sem muito entusiasmo em companhia do pai, porém à medida que Alfredo relata sobre as manias do tio, cresce-lhe a vontade de conhecê-lo: “Em meu espírito, à proporção que meu pai se esforçava para evitar qualquer incidente embaraçoso durante nossa estadia na Usina, fora traçado em mim um desejo grande de conhecer o tio [...]” (*ASP*, p. 12).

Na sequência, segundo Campbell (2007), após aceitar o chamado a aventura, o herói enfrentará muitas provações, lutas e aventuras logo no princípio da sua partida em direção ao mundo desconhecido. Em *ASP* Raquel passou pela primeira provação ainda criança logo após seu nascimento, a fim de ser apresentada ao tio Ramiro, “Que viagem horrível, meu Deus! As rodas do carro atolaram a todo instante na estrada cheia de lama” (*ASP*, p. 14). Apesar da dificuldade vivida por Alfredo, a jovem Raquel e Julinda, sua mãe, chegam à Usina.

Diante do trecho colhido no romance é possível observar a sutileza da linguagem simbólica, visto que a vida fala através de símbolos, sobre o destino de Raquel, pois “basta acentuar que o herói, normalmente “senhor” de um palácio, como na época micênica, goza na

outra vida de um destino particular” (BRANDÃO, 1986, p. 76). Na segunda provação, já adulta, após ter aceitado o convite, a personagem Raquel segue em companhia do pai, novamente em direção à Fazenda Fortaleza e, à mediada em que penetravam nas terras da Usina, “o carro levantava na estrada uma poeira vermelha que marcava nossa passagem [...]” (ASP, p. 12). Em seu retorno a dificuldade não é a lama, mas a poeira “Símbolo da *Força criadora* e da cinza. A poeira é comparada ao sêmen, ao pólen das flores [...] Inversamente, a poeira é às vezes **signo de morte**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 727).

Sobre a simbologia da poeira, ora ela representa a força criadora da vida, ora é signo da morte. Entendemos que a poeira, no contexto de *ASP* ilustra a dimensão da região inóspita à margem da modernidade, cenário próprio à realização de feitos heroicos e prenúncio daquilo que a protagonista enfrentará em sua jornada: morte e renascimento. A esse respeito, destacamos,

Penso que a largueza das dimensões do nosso sertão dá relevo crucial à figuração do motivo da donzela-guerreira, pois permite construir uma espécie de cenário épico, com amplitude necessária às provações, andanças, combates e lutas em que a personagem se envolve em lutas para provar-se a si mesma (OLIVEIRA, 2005, p. 24).

A largueza das dimensões é fundamental para a atuação do herói, pois sem a amplitude de espaço deixaria de existir o cenário de circulação do herói; e o mesmo não teria como desenvolver suas potencialidades a fim de vencer provas e dificuldades que exigem mudança e crescimento. Na narrativa paimiana Raquel também é uma personagem de ação, em cuja trajetória surgem provas e inimigos na luta contra o patriarcado, dessa forma ela também não poderia estar confinada a espaços delimitados. Sobre a largueza das dimensões e o *locus* de atuação de Raquel, exemplifique-se com o próprio romance, acerca da amplidão das terras do tio Ramiro, visto que ele “Recebera do pai como herança uma propriedade pequena e hipotecada e, à custa de lutas, resgata tudo, fazendo progredir a fortuna. Soubera aumentar as terras [...]” (ASP, p. 13). Sobre a largueza das dimensões, Cardoso (2010, p. 129), declara na obra *ASP* “O espaço rural nordestino, o latifúndio de um poderoso “patriarca”, é o elemento estruturante da transformação por que passa a personagem narradora”.

2.2 Alfredo: a necessária proteção no caminho tortuoso

Após verificada a inovação temporal na jornada da protagonista Raquel, com base

nos traços originais da mitologia clássica, a etapa seguinte diz respeito ao *auxílio sobrenatural*. Conforme Campbell (2007, p. 74), “o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com frequência, é uma anciã ou um ancião), capaz de fornecer ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas [...]”. A figura protetora a qual o Campbell (2007) se refere, também é conhecida como sacerdote iniciatório, geralmente assume a forma masculina e fornece amuletos e conselhos, essenciais para o herói enfrentar as forças titânicas do inimigo e cumprir sua jornada.

Essa figura protetora descrita por Campbell é de grande importância na jornada heroica. O mentor, ou como melhor prefere Campbell, o “velho sábio”; é representado pela figura do ancião, este já trilhou muitos perigos e repassa seus conhecimentos a um aprendiz inexperiente. Sobre a figura arquetípica do mentor, retomamos a *Odisseia* destacando uma clara referência “Mal toma seu lugar, o Mentor ergueu-se, / Sócio do grande Ulisses que à partida / Confiou-lhe interesses da família” (HOMERO, 2009, p. 6). Na epopeia grega a personagem do mentor exerce o papel de guia do jovem príncipe Telêmaco, filho de Ulisses.

No contexto da jornada de Raquel a figura do sábio é representada por Alfredo, seu pai, uma vez que a dolorosa experiência em companhia do tio Ramiro, no passado, resultou em “feridas profundas”; a esse respeito, na ótica de Raquel “Embora nunca houvesse afirmado, compreendia-se perfeitamente que tinham sido penosos aqueles dois anos de trabalho e muitas humilhações suportadas em silêncio” (ASP, p. 11). Com base no convívio com o patriarca, destaca Alfredo “– Tio Ramiro é exigente, repara as menores coisas e não perdoa a mais leve contradição [...] Tio Ramiro gosta de silêncio na mesa, as conversas devem ser guardadas para a hora do descanso” (ASP, p. 12). Vale destacar que Alfredo ou Alfred é originário da junção de dois termos da língua inglesa: *all* acrescido de *freedom*: toda ou total liberdade. Neste entendimento, Alfredo, de fato, contribui para a ‘libertação’ da filha.

Ampliando a relação entre Alfredo e Raquel nesta etapa, Cardoso (2012, p. 6) acrescenta: “Antes de partir, Raquel recebe uma espécie de “adestramento” por parte do pai, que visava a informá-la sobre os costumes do tio [...]”. Sobre as precauções do pai em relação ao latifundiário, relata a narradora:

Na véspera da viagem, tivera o cuidado de descrever o modo de viver do tio, descendo a detalhes com a ânsia de me fazer compreender que era preciso a todo custo observar as pessoas e medir meus gestos para não desgostar ninguém. Era necessário resguardá-lo de uma situação desagradável (ASP, p. 11).

À medida que o pai recomenda cautela para não desgostar o tio Ramiro, o carro se

aproxima da região desconhecida em que Raquel enfrentará o poder do patriarca, “sua sombra alongava-se pelas terras, extinguindo a felicidade em volta dele, porque seu dinheiro onde passava ia semeando maldição” (ASP, p. 15). Sobre a sombra, o Dicionário de Símbolos inicia associando-a ao lado oposto à luz, ao lado tenebroso da natureza humana. Em relação ao poder do tio Ramiro, este é “alimentado” pela vida e exploração da mão de obra dos trabalhadores, nestes termos, a sombra está “ligada à morte”. Logo, as terras do tio Ramiro simbolizam o “Tártaro tenebroso e meandros infernais, é o abismo eufemizado e concreto” (DURAND, 2012, p. 120). Diante disso, “No reino dos mortos o único alimento é a sombra das coisas, leva-se uma vida de sombra” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 842). A respeito da região desconhecida, destaca o mitólogo:

Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis (CAMPBELL, 2007, p. 66).

Durante o trajeto rumo às terras da fazenda Fortaleza, região de perigos, habitada por seres estranhos, Alfredo revela a Raquel uma das manias do tio: o íntimo convívio com sapos. Antes do desembarque ele adverte “– É preciso dominar-se quando vir os sapos. Seria a maior falta de consideração mostrar medo ou ficar com nojo” (ASP, p. 13). Sobre o simbolismo do sapo, assim descreve o dicionário de símbolos:

O medo desse animal crepuscular faz comumente, entre nós, um símbolo de fealdade e de falta de jeito. Mas basta superar essa aparência para descobrir que o sapo traz consigo todos os significados nascidos da grande cadeia simbólica água-noite-Lua-yin [...] Nas tradições europeias de magia e de feitiçaria, o sapo tem papel definido. Quando entronizado no ombro esquerdo de uma bruxa, é uma das formas de **demônio**, o que parece indicado pelos dois chifres minúsculos que tem na frente (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, 803-804).

No contexto da jornada mítica de Raquel os sapos metaforizam os guardiões do umbral, este termo segundo o dicionário Houaiss (2003, p. 526), significa “portal, limiar”. Na mitologia grega, o guardião do limiar pode ser visto em diversas narrativas, dentre elas “Cérbero é o cão do Hades, um dos monstros que guardavam o império dos mortos e lhe interditava a entrada aos vivos, mas, acima de tudo, se entrassem, impedia-lhes a saída [...]

simboliza os *próprios Infernos* e o *inferno interior* de cada um” (BRANDÃO, 1986, p. 243). Assim como Cérbero guarda as portas do mundo dos mortos, em *ASP* os sapos, ou melhor, os guardiões vigiam as portas da casa-grande, posicionados “– No jardim, ao lado da casa [...] os sapos e os bichos tomaram conta de tudo” (ASP, p. 13). Ainda sobre os sapos, diz Raquel: “Lá estava um sapo enorme, viscoso e luzido. [...] Quanto maior era meu esforço para vencer o medo, mais amedrontados se tornavam os estalidos secos e nervosos” (ASP, p. 21). No encontro com os sapos, a heroína é testada e, com esforço, supera seu primeiro obstáculo.

Após vencer os guardiões e transpor o umbral Raquel vai ganhando consciência dos grandes desafios a enfrentar. Em sequência, após ultrapassar o primeiro obstáculo e vencer seus medos, a heroína realiza *a passagem pelo primeiro limiar* – “Além desses limites, estão as trevas, o desconhecido e o perigo” (Campbell, 2007, p. 82). Ao cruzar as portas do umbral, o herói chega ao “TÁRTARO [...] local mais profundo das entranhas da terra, localizado muito abaixo do próprio Hades, isto é, dos próprios Infernos” (BRANDÃO, 1986, p. 186). Na mitologia grega Ulisses e Perseu após cruzarem, penetraram no reino de Hades, senhor do mundo inferior. No contexto da nossa análise, ao cruzar as portas Raquel também se depara com o “mundo inferior”, o do patriarca, que assim o descreve “Tio Ramiro surgiu diante de meus olhos como um patriarca, sua sombra alongando-se pelas terras, extinguindo a felicidade em volta dele, porque onde passava ia semeando a maldição” (ASP, p. 16).

Assim como nas jornadas dos heróis gregos, na narrativa de *ASP* “As portas são elementos reiteradamente presentes e explorados no seu sentido simbólico” (XAVIER, 2012, p. 81). Após a chegada de Raquel na casa-grande “A porta foi fechada de leve e os passos [...] perderam-se no corredor” (ASP, p. 16). Na jornada heroica, cruzar os limiares significa a passagem para as regiões desconhecidas, repletas de situações que surgem, como as provas e dificuldades exigindo mudanças, crescimento, revelando as potencialidades que o herói deve desenvolver a fim de vencer os perigos e inimigos, todavia, “Raquel quando chega à propriedade de tio Ramiro é uma jovem inocente [...]” (CARDOSO, 2010, p. 129).

2.3 Usina Fortaleza ou ventre da baleia: o local do perigo

Apesar da inocência da protagonista ao chegar às terras da fazenda, na fase seguinte da jornada, intitulada *o ventre da baleia*, iniciam as provas de ‘competência’ – “A ideia de que a passagem para a esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia, o herói [...] é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu” (CAMPBELL, 2007, p. 91). Assim como Raquel, o profeta Jonas na mitologia judaico-cristã

também recebeu um chamado a fim de levar a mensagem sobre a destruição de Nínive¹⁰ aos seus habitantes, todavia, durante a viagem “O SENHOR fez que ali se encontrasse um grande peixe para engolir Jonas, e este esteve três dias e três noites no ventre do peixe” (BÍBLIA, Jn. 1: 2).

A metáfora da baleia é definida por Campbell (2007) como a etapa da renovação da vida, ou melhor, do renascimento, antecipado por sofrimentos. No contexto de *ASP*, o ventre da baleia, é simbolizado pela fazenda Fortaleza. Portanto, no ventre da baleia, tanto o profeta Jonas tomou consciência da jornada, pois a princípio relutou em cumpri-la, como Raquel também teve consciência da sua própria, pois o ventre é um microcosmo eufemizado das profundas regiões abissais, símbolo do esgoto, das imagens digestivas e carnis (DURAND, 2012). Durante a descida as regiões desconhecidas, Raquel se fortalece na luta contra a opressão patriarcal tanto sobre a vida dos trabalhadores como as “das mulheres que estão sob as rédeas do Sr. Ramiro – a grande sombra social –, que as oprime e isola, fazendo ruir todos os seus sonhos de liberdade” (CARDOSO, 2007, p. 2). O que caracteriza uma luta coletiva, social.

Conforme a personagem Raquel vai tomando consciência do estado de miséria e explorações dos trabalhadores rurais, bem como a opressão das mulheres à sombra do tio Ramiro, tem início o seu processo de transformação, em que sua percepção feminista vai ganhando proporções além da média em relação às demais mulheres da fazenda (GOMES, 2014). Se na chegada à Fortaleza Raquel é uma jovem inocente, entretanto, à proporção que se depara com as injustiças ocorre, simbolicamente, o seu renascimento e processo de autoconhecimento, despertando a sua deusa interior, portanto “À medida que Raquel vai se inteirando da forma repulsiva com que o tio trata a todos, vai adquirindo mais coragem para lutar [...]” (CARDOSO, 2011, p. 6). Pois a capacidade de liderança, o questionamento à clássica instituição familiar, o corpo liberado para a experimentação do prazer, livre da coerção e opressão masculina, representam uma ameaça a hegemonia do patriarcado (XAVIER, 1998).

Uma vez no ventre da baleia, ou melhor, na fazenda Fortaleza, ocorre o impactante encontro entre Raquel e o tio Ramiro, ocasião em que observa-o “A pele era queimada e cheia de pontinhos marrons como as mãos, olhos fundos, cabelos ralos, e os lábios curtos e delgados mal encobriam dentes amarelos” (*ASP*, p. 19). A visão do tenebroso tio Ramiro desperta no inconsciente de Raquel as valorizações negativas recorrentes em lendas e

¹⁰A milenar cidade assim é chamada no *Livro de Jonas*, assentada na margem oriental do rio Tigre, na antiga Assíria, ao longo do rio da importante cidade moderna de Moçul, no estado de Ninawa do Iraque.

fantasias da imaginação, como a grotesca Cila na *Odisseia*, assim descrita “Onde a ladrar se aloja o monstro Cila, / Como tenrinhos cães, horrenda aos olhos / Dos próprios deuses: pernas doze informes, / Seis tem longos pescoços, nas seis bocas” (HOMERO, p. 2009). A respeito do grotesco, afirmará o estudioso:

Sem nos iludir sobre a ambivalência da pessoa grotesca do velho rei, ainda muito próximo a majestade e do poderio, é, no entanto a caducidade, a cegueira, a insignificância, ou mesmo a loucura, que prevalece aqui e que, aos olhos do *Regime Diurno* da imagem, colore o inconsciente de matriz degradado, assimila-o a uma consciência decaída (DURAND, 2012, p. 94).

Conforme se observa na obra, o latifundiário recebeu do pai como herança uma propriedade pequena e hipotecada, com muito trabalho de “sol a sol” resgatou as terras e fez progredir a fortuna. Além da leitura simbólica, com base na descrição física do patriarca realizada pela sobrinha, possivelmente, o leitor mais atento vê nos sinais na decadência física do tio Ramiro, a julgar pela pele queimada cheia de manchas marrons causadas pela idade e longa exposição à luz solar, ou seja, trabalhou exaustivamente de “sol a sol” com o objetivo de ampliar as suas terras, conseqüentemente seu poder.

Em seguida, a medida em que se aprofunda no ventre da baleia, Raquel deixa para trás a pueril “curiosidade que há dias vinha crescendo [...]” (ASP, p. 12). A partir do contato com as injustiças do mundo do patriarca inicia-se o processo de ‘formação’ de uma nova mulher, com efeito, questiona a protagonista,

A vida mecânica foi interrompida, e, quando a sós comigo mesma, as primeiras horas de liberdade se encarregaram de desvendar-me os verdadeiros fios da meada, que ligavam os fatos e mantinham unidos todos aqueles seres diferentes. Uma submissão humilhante lhes ditava como norma de conduta o fingimento (ASP, p. 19).

No ventre da baleia, dar-se-á o primeiro contato de Raquel com os “seres diferentes”, os seus parentes. Basta consultar a longa, porém primordial citação, em que Raquel tece acerca do local ocupado por eles à mesa de jantar, além do papel de cada um, segundo as normas e juízo de valor do patriarca. Exemplifique-se com o próprio romance,

Na sala de jantar, a mesa enorme estendia-se bem no centro, tendo numa das cabeceiras uma cadeira de braços, escura e imponente, marcando o lugar do dono da casa. Fiquei à sua direita por uma disposição especial. Silenciosos, os membros da família distribuíam-se por seus lugares habituais, esperando que tio Ramiro sentasse primeiro. Papai, à minha frente, tinha um riso fixo que não se apagava, tão inexpressivo como seu mal-estar. Quando a

empregada de uniforme azul-marinho colocava os primeiros pratos, tio Ramiro começou a indagar sobre meus trabalhos, sobre o que eu tencionava fazer no ano seguinte, se estava satisfeita com a viagem de férias, enfim se tinha gostado da Usina Fortaleza. [...] Recebi também os esclarecimentos indispensáveis sobre as pessoas que cercavam. [...] Aquele senhor silencioso que não tirava os olhos do prato era o genro – Oliveira – o marido de Teresa. As duas mocinhas eram as netas. Anita muito inteligente e dócil estudava francês e piano. A outra chamava-se Leonor, no próximo ano terminaria o curso de perito-contador para fazer a escrituração da Usina. De vez em quando tia Amélia olhava mais demoradamente para Anita, o que suspeitar logo que fosse sua preferida, ao passo que toda a atenção de Teresa era para Abelardo, o filho mais moço, garoto de uns doze anos. – Aquele é meu neto – disse tio Ramiro. – Abelardo será meu continuador, seguirá a engenharia e, no futuro, tomará conta das terras. Teresa sorriu orgulhosa, e, com solicitude, colocou no prato do filho um pedaço de lombo. [...] Seguiu-se uma série de ordens de reclamações em que a voz de tio Ramiro cruzava a mesa para esbofetear a face submissa do genro, do pai de Abelardo, do marido da filha. [...] meu olhar não pode fugir ao apelo mudo de meu pai, que procurava infundir-me coragem, fitando-me do outro lado da mesa com seus olhos vagos, invadidos pelo desespero (ASP, p. 20-22).

No trecho colhido na obra, o destaque é a imponência da mesa patriarcal, elemento simbólico que domina toda a cena, nela Raquel constatará o poder exercido pelo tio Ramiro na vida dos demais parentes. A primeira visão de Raquel é a longa mesa se estendendo pela sala de jantar, assim como a imponência da cadeira, símbolos da verticalidade masculina, cuja analogia pode-se perfeitamente associá-la a um trono, tão imponente quanto o de Zeus “O trono era de cedro, adornado de ouro e pedras preciosas” (BULFINCH, 2002, p. 356). Ou o do rei Salomão “O rei fez também um grande trono de marfim e revestiu-o de ouro” (BÍBLIA, Re. 10: 18). Símbolo do poder supremo, o trono “Simboliza também a pessoa que exerce o poder: uma decisão de trono. Atesta a presença contínua da autoridade [...]” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 911). Ampliando o olhar do leitor sobre o poder exercido pelo latifundiário na vida dos parentes, assim descreve Cardoso (2007, p. 2) “estão sob as rédeas do Sr. Ramiro – a grande sombra social – , que as oprime e isola, fazendo ruir todos os seus sonhos de liberdade”.

Há de se perceber outro elemento importante no trecho em foco: a distribuição de cada membro à mesa. Raquel, a visitante, julgada pelo tio submissa como as demais mulheres, sentou-se em lugar de destaque, ou melhor, à sua direita, ao contrário de Alfredo, sentado à esquerda. Sobre as características da direita e da esquerda, no dizer do antropólogo Robert Hertz (1980, p. 109) “O modo diferente pelo qual consciência coletiva concebe e avalia a direita e a esquerda aparece claramente na linguagem”. Culturalmente a palavra “direita” é usada a fim de expressar as ideias de força física, a melhor mão, integridade moral e o lugar

de honra, dentre outros elementos positivos; já a “esquerda” evoca o oposto, o negativo. Enquanto este é o lado negativo, ou outro no imaginário ocidental representa o positivo, “Assim, pois, o Senhor Jesus, depois de lhes ter falado, foi recebido no céu, e sentou-se à destra de Deus” (BÍBLIA, Mc. 16:19).

Conforme as palavras da narradora, no ritual à mesa do tio Ramiro, todos se acomodam em seus lugares habituais, denunciando a ausência de mobilidade das personagens, exceto Abelardo, dessa forma, suas vidas são organizadas em torno de “castas”, estas conforme indicam Chevalier e Cheerbrant (2015, p. 189), “Expressam uma repartição das funções simbolicamente próprias tanto às atividades divinas, quanto à existência de uma sociedade e à de um indivíduo”.

Assentado em uma das cabeceiras encontra-se Ramiro, que pela posição expressa “o cabeça” da família, ou melhor, o líder, o “monarca” do latifúndio Fortaleza, cuja autoridade deve ser obedecida pelos súditos, os trabalhadores rurais, a família e demais subordinados. Neste sentido, a simbologia da cabeça na cultura patriarcal vai além da concepção anatômica, ela remete à noção de microcosmo, símbolo de verticalidade “A cabeça geralmente simboliza o ardor do princípio ativo” (DURAND, 2012, p. 151). A simbologia da cabeça, onde está situado o cérebro, indica a ideia de ascensão, portanto “Abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 151). Na obra em foco, a representação da cabeça simboliza o patriarcalismo demonstrando a associação entre os símbolos da verticalidade e da “monarquia” de Ramiro, estabelecendo uma relação muito próxima com a terra e com suas riquezas materiais, resultado da exploração da mão de obra nas lavouras de cana-de-açúcar “esse papel de protetor do grupo familiar vem sublimar-se e racionalizar-se [...] fortemente no arquétipo do monarca paternal e dominador” (DURAND, 2012, p. 137).

Durante o jantar Raquel é apresentada aos demais parentes, o primeiro é um senhor silencioso, marido de Tereza, “Na verdade, ela se une a ele, por uma questão de proteção; ela casa-se com Oliveira, para não ser mais um “aleijão”, isto é, uma solteirona, o que causaria vergonha à família e prejuízo ao pai” (CARDOSO, 2007, p. 5). O tratamento dispensado por Ramiro aquele senhor sentado ao fim da longa mesa, com os olhos no prato, chama a atenção de Raquel e, portanto, do leitor, que deseja saber quem é tal figura. Na verdade, ela quer saber qual a razão de tanto desprezo por parte do patriarca. Sobre as indagações, rememora Alfredo:

Lembro-me bem, estava passando uns meses no Curral Novo quando Teresa ficou noiva. Oliveira não possuía nada seu e era oito anos mais moço que ela. Compreendo hoje porque tio Ramiro consentiu nesse casamento. Já

aprendi a ligar uma coisa com outra e tirar as minhas conclusões. Naquele tempo, tio Ramiro vivia preocupado, com medo de perder Teresa. Se ele não ficou satisfeito por ela não ter nascido mulher não deixou de gostar da filha, por quem tinha até verdadeira loucura. Dizia sempre que desejava para ela o marido que não viesse a dividir a família, que não a levasse para longe e outras coisas neste sentido (ASP, p. 26).

Oliveira é subordinado às ordens do sogro, desprezado e humilhado por Teresa que lhe privou até da educação dos filhos e sustento da família. A princípio, Oliveira era um homem idealista “Houve um período em sua vida em que teve vontade própria, alimentou projetos [...]” (ASP, p. 48). Entretanto, logo após o casamento e a chegada à fazenda Fortaleza, passou a fazer parte da sombra do tio Ramiro. Submetido aos desmandos do sogro perde o respeito e admiração de quase todos, como dirá Leonor: “Nesta casa só quem quer bem a ele sou eu, mamãe despreza-o e Anita aprendeu a olhar pelas vendas que ela coloca em seus olhos” (ASP, p. 53). Mais à frente Raquel conhece melhor Oliveira, homem silenciado e antipatriarcal, e por ele passa a nutrir um forte sentimento, todavia, diz Raquel: “Ele precisa somente da revolta. Quando essa lâmpada se acender em sua consciência, encontrará o caminho novamente” (ASP, p. 54).

Já Abelardo, filho caçula de Oliveira e Teresa, é preparado pela mãe e avô a fim de dar continuidade à linhagem e aos negócios da família, pois Amélia, sua esposa, não lhe deu um varão, sobre isso, confessa Teresa ao filho, “Tudo isso que nós possuímos hoje veio de nossas terras, e você terá que administrar tudo isso quando for engenheiro” (ASP, p. 29). Embora as personagens estando à mesa, o leitor não toma conhecimento de alimento algum, entretanto, no prato do filho a mãe deposita um pedaço de lombo, a princípio o alimento representa apenas um mero pedaço de carne. Porém, numa leitura simbólica voltada para a mitologia judaico-cristã, a palavra “lombos” é referente aos órgãos reprodutivos; de forma que se lê no contexto das escrituras sagradas que a prole “sai dos lombos”, pois na região dos lombos estão os órgãos reprodutivos.

Na convicção de Ramiro, Abelardo será seu sucessor “Abelardo é meu neto. Será o meu continuador, seguirá engenharia e, no futuro, tomará conta das terras da usina” (ASP, p. 21); conferindo na narrativa bíblica a simbologia dos “lombos” “Disse-lhe mais Deus: Eu sou o Deus Todo-Poderoso; frutifica e multiplica-te; uma nação, sim, uma multidão de nações sairá de ti, e reis procederão dos teus lombos” (BÍBLIA, Gn. 35:11).

Ampliando-se a simbologia do lombo, oriundo do porco, temos o seguinte “O porco é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p.734). Alina Paim poderia

utilizar outro corte de carne, todavia, conforme visto na simbologia religiosa, o alimento é símbolo da aliança entre o provedor, neste caso o tio Ramiro e o alimentado, Abelardo. O simples ato do alimento no prato revela a forma de nutrir e perpetuar o patriarcado daquele que um dia, possivelmente, virá a substituí-lo no trono (TEXEIRA; SILVA, 2013).

Em sequência, após as apresentações de Oliveira e Abelardo, são apresentadas as mulheres da família. A primeira analisada é Leonor, filha mais velha do casal. Sobre o significado do seu nome, encontra-se no *Dicionário de Nomes Próprios*, “Leonor: Significa "a luminosa", "luz" ou "tocha"¹¹. Apesar de Ramiro defender a ideia de profissões “restritas” aos homens (profissões liberais como direito e medicina) e as mulheres (o magistério, na maioria das vezes), a jovem “luminosa” tinha como meta deixar a fazenda e estudar medicina na capital. O desejo de Leonor não era apenas um simples sonho, pois a jovem já apresentava competências no exercício de práticas de saúde, como atesta o Dr. Vicente “ – Quanto às injeções não tenha susto. Leonor sabe aplicá-las com perfeição” (ASP, p. 22). Todavia, apesar da aptidão para as ciências médicas, o avô proibia-lhe de realizar tal meta, diz Leonor “ – Meu maior desejo era seguir a medicina [...] – Quando expus a vovô, tive uma recusa formal e diante de mim foram colocadas estas duas alternativas ou professora ou curso comercial” (ASP, p. 47).

Conforme defende Durand (2012), a narrativa é resultado da combinação de símbolos, arquétipos e esquemas, na obra em foco, com base nos objetivos de Leonor, opostos aos do patriarca, ela está associada ao arquétipo da deusa Ártemis que “[...] era uma personificação do espírito feminino independente. O arquétipo que ela representa possibilita a uma mulher procurar seus próprios objetivos num terreno de sua própria escolha” (BOLEN, 1990, p. 50). Acerca de suas escolhas, Leonor relata a Raquel:

No primeiro momento me pareceu impossível rebelar-me contra a família. As dificuldades se amontoavam diante de meus olhos. Como havia de manter-se enquanto estudasse, e que não diriam de meu comportamento? A continuação a ideia se foi se tornando familiar, como uma companheira de todo instante. O plano crescia e as dificuldades aos poucos se distanciavam. Havia de existir uma solução e eu a encontrei. Tudo dependeria da minha perseverança, da firmeza de minha vontade. Para poder seguir a medicina precisava de independência, de meios para manter-me sem me ver obrigada a abandonar tudo e aceitar o auxílio de vovô ou de qualquer membro da família de vovô ou de qualquer membro, terminar o curso comercial, para contar com minha profissão e ganhar a vida à minha custa. No fim deste ano resolverei este problema (ASP, p. 49).

¹¹Pesquisa realizada no *Dicionário de Nomes Próprios*. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/leonor/>>. Acesso em: 10 de jan. 2017.

Sobre tal divindade assinala Brandão (1986, p. 59), na mitologia grega “Ártemis, tornou-se, deusa da caça e deusa-Lua, mãe noturna da vegetação”. A respeito da condição feminina da personagem, assim descreve Cardoso (2007, p. 2) sobre “Leonor com uma vida de aventura e com a possibilidade de galgar elevado patamar cultural”. Conforme é possível constatar, a condição feminista de Leonor, reflete o arquétipo de “Ártemis representa as qualidades idealizadas pelo movimento feminista – empreendimento e competência, independência dos homens e das opiniões masculinas” (BOLEN, 1990, p. 50). E continua Raquel a respeito das qualidades idealizadas pelo movimento feminista em Leonor, a leitora, “Bem que pressentia que a sequência de submissão à vontade de tio Ramiro iria interromper-se um dia” (ASP, p. 49).

Após a obstinada Leonor, vê-se a dócil e submissa Anita, modelo perfeito de mulher na cultura patriarcal, cuja postura a torna favorita da tia Amélia, Anita em conversa com Raquel declara: “Todo ano, quando regresso das férias levo para o colégio dois às vezes três casacos de lã” (ASP, p. 37). Além da avó, ela também mantém uma íntima relação e cumplicidade com a mãe, ao contrário de Leonor, como relata a própria Teresa “– Não sei a quem Leonor saiu [...] Dá-nos a impressão em certas ocasiões de que somos estranhas, porque ela vive desconhecida de nós” (ASP, p. 38).

Em conferência ao *Dicionário de Nomes*, Anita “Revela uma tendência aprazível, nada ligada em iniciar novas aventuras ou em mudar de ambiente. É próprio de pessoas que preferem se enraizar num lugar definitivo”¹². Conforme relata Teresa, a filha de tão dócil e passiva é comparada a um livro aberto. A esse respeito afirmará a própria Anita a Raquel “– É mesmo Raquel, não sei fazer nada longe da mamãe. Não leio um livro sem primeiro consultá-la, nem sinto prazer quando escolho um vestido sem a sua presença” (ASP, p. 38). A filha mais nova de Oliveira e Teresa, com base em suas ações legitima o discurso patriarcal e a cultural naturalidade da subordinação da mulher ao homem, em discussão sobre a filha com Raquel, revela Teresa:

– Habitou-se desde pequenina a contar-me tudo. Com esta, meu coração está tranquilo, será uma futura esposa paciente e submissa. Quando casar, o marido tomará meu lugar na orientação de sua vida. A mulher, sem alguém que a sustente nas dificuldades, sem um punho forte que a domine, não pode ser feliz. A mulher foi feita para obedecer, sua vontade foi talhada para curvar-se diante de outra mais forte (ASP, p. 39).

¹²Pesquisa realizada no *Dicionário dos Nomes*, versão online. Disponível em: < <http://dicionariodosnomes.com/anita/>>. Acesso em: 10 de jan. 2017.

A narrativa destaca que Anita, não obstante sua tenra idade sonhava com “um casamento com um diplomata, com um homem elegante que fale muitas línguas [...] assim será tudo dentro da ordem, [...] desejo me ver unida a um homem educado” (ASP, p. 94). A esse respeito, sobre a ausência de perspectiva existencial da personagem, ao contrário da irmã com suas metas e objetivos, reitera Cardoso (2007, p. 2) “Anita sonha com grandes paixões [...]”. Motivada por sua natureza do lar e maternal, Anita, personifica a deusa Hera, a senhora do lar e protetora do casamento, deusa vulnerável, orientada para o relacionamento (BOLEN, 1990). Sobre a divindade continua Brandão (1986, p. 73) “Hera, a Senhora, uma *pótnia therôn*, a "senhora das feras", uma deusa da fertilidade; na civilização micênica converter-se-á na protetora de uma instituição aqueia fundamental, o casamento”. Sobre o arquétipo de Hera e a necessidade de ser tomada como esposa, diz a pesquisadora:

O arquétipo de Hera, primeiro e antes de tudo, representa o desejo ardente de ser esposa. A mulher como forte arquétipo de Hera sente-se fundamentalmente incompleta sem um companheiro. É motivada para o casamento por um instinto "concedido por uma deusa". Seu desgosto de estar sem companheiro pode ser experiência interior tão profunda e ofensiva como o fato de não ter filhos para a mulher cujo impulso mais forte é ter bebê (BOLEN, 1990, p. 117).

Após apresentar as irmãs Leonor e Anita, em sequência são listadas as personagens maduras da casa patriarcal, merecendo destaque primeiramente a tia Amélia. Em conferência ao *Dicionário de Nomes Próprios*:

Amélia é uma variante do nome Amália, com origem no germânico *Amal* que quer dizer “trabalho”. O nome passou a ser muito conhecido e tornou-se popular com a música “Ai, que saudades da Amélia”, um samba de grande sucesso nos anos 40, de Ataulfo Alves e Mário Lago. Sob a influência da música em conjunto com a conquista dos direitos das mulheres, Amélia virou sinônimo de mulher submissa, dedicada aos trabalhos domésticos e resignada (DICIONÁRIO DOS NOMES PRÓPIOS)

¹³.

A esposa de Ramiro é a personagem encarregada em cultivar em Anita as habilidades do francês, piano e bordado, pré-requisitos para a formação da perfeita esposa à moda patriarcal, bem como protetora das tradições familiares e religiosas. Vejamos a impressão de Raquel sobre o mecânico trabalho doméstico: “As agulhas de tricô de tia Amélia faziam um ruído irregular e monótono” (ASP, p. 37). Mas afinal, quem é tia Amélia? “a vó era uma

¹³Pesquisa realizada no *Dicionário de Nomes Próprios*, versão online. Disponível em: < <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/amelia/>>. Acesso em: 10 de jan. 2017.

sombra, não contava para nada” (ASP, p. 92). É a mulher silenciada pelo patriarca, pois:

[...] no decorrer de tantos anos subjugada ao lado do marido, sempre asfixiada por sua vontade de ferro que não perdoava ter-lhe dado uma filha em vez do menino tão desejado. Os cabelos brancos esticados, os lábios trêmulos, formavam uma contradição com o brilho inquieto dos olhos [...] Falava pouco, – que os outros dissessem o que pensavam – reservava para si o direito de olhar as coisas, de observar as pessoas, uma a uma, e guardar seu julgamento. Tia Amélia era mansa e sorradeira (ASP, p. 17).

Introvertida e submissa Amélia simboliza o arquétipo da deusa Héstia, a divindade da imobilidade, “Enquanto os outros Imortais viviam num vaivém constante, Héstia manteve-se sedentária, imóvel no Olimpo. [...] Essa imobilidade, todavia, fez que a deusa da lareira não desempenhasse papel algum no mito” (BRANDÃO, 1986, p. 267). Ampliando o olhar sobre tal personagem em direção ao arquétipo da referida deusa, em que vemos perfeita identidade, vejamos as considerações da pesquisadora:

Finalmente, Héstia, deusa da lareira, seguiu um modo introvertido de adaptação, marcado pelo retraimento em relação aos homens. Ela se retraiu interiormente, - tornou-se anônima e foi deixada sozinha. A mulher que adota esse modo de vida negligencia sua feminilidade para não atrair o interesse masculino, para evitar situações competitivas e viver calmamente, pois ela valoriza e cuida das tarefas diárias ou da meditação que dá sentido à sua vida (BOLEN, 1990, p. 43).

Assim como no Olimpo, enquanto os deuses estavam em movimento e Hestia manteve-se imóvel, tia Amélia, também estava imóvel na casa do patriarca, sentenciada por ele à reclusão e silêncio por não ter-lhe dado um filho varão “Tio Ramiro não teria perdoado seu erro dando-lhe uma filha, quando sua ambição era um menino” (ASP, p. 93). Conforme relata Raquel, a presença da tia causa-lhe um mal-estar, “Deixava-me a certeza de estar sendo vigiada por seus olhinhos vivos, aliás, o único vestígio de vida” (ASP, p. 16). Sobre a simbologia dos olhos, conferido através do dicionário de símbolos, vê-se extenso relato sobre o olho em distintas culturas desde o significado de percepção intelectual, divino representado pelo sol, até a clarividência, porém no contexto de ASP “Simbolizam uma tomada de poder sobre alguém ou alguma coisa, por inveja ou intenção maldosa” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 655).

A outra personagem madura da casa é Teresa, sobre o significado do seu nome, diz o *Dicionário dos Nomes* “É própria das mulheres ativas, sempre dispostas a realizar coisas e a planejar projetos para levá-los a prática. A sua força de vontade não decresce perante os

obstáculos nem as dificuldades que podem encontrar no seu caminho”¹⁴. Ela é a filha do patriarca, mulher de conduta traiçoeira aquela que se esgueira com destreza, feito uma serpente pelos obstáculos a fim de realizar seus projetos.

E o projeto vital da personagem é fazer de Abelardo o herdeiro das terras do avô, empenhada em preparar o jovem ela não poupa esforços “Escute, Abelardo, desde pequenino que você vem mostrando sua inclinação. Já esqueceu o canteiro do jardim onde fazia suas plantações? Ninguém mais duvida que seja no futuro um grande engenheiro” (ASP, p. 30). A ambiciosa filha, a fim de alcançar seu propósito, age de forma ardilosa e dissimulada, ensinando o filho a mentir para o avô “E como devo contar a vovô, mamãe?” (ASP, p. 30). Sobre a indagação do filho, sua resposta “– Que você soube que ele ia comprar um terreno do outro lado do rio e não consegue dormir no sentido de levantar cedo para acompanhá-lo, porque queria ser, além dele, o primeiro na família a pisar nas novas terras de nossa família” (ASP, p. 30).

Raquel reitera a conduta dissimulada e opressora de Teresa “Era autoritária, tentava dobrar todas as pessoas em torno de si, até o próprio marido, e queria passar por uma criatura mansa e cordata, pregando justamente o contrário do que fazia na realidade” (ASP, p.39). Como se vê, as ações autoritárias e patriarcais de Teresa se assemelham as do tio Ramiro, a esse respeito reitera Cardoso (2007, p. 3) “Teresa, criada à imagem e semelhança do pai: austero, interesseiro, cruel, estava sempre pronta a tirar vantagem sobre alguém”. Sobre a semelhança com o pai, exemplifique-se com a própria obra, conforme relato de Leonor a Raquel “quem na família mais se aproxima da natureza de vovô é a mamãe. Ela fica radiante quando alguém estabelece comparação” (ASP, p. 95).

Em vista das citações acima e na argumentação de Cardoso, conclui-se que Teresa, a estrategista, simboliza o arquétipo da deusa Atenas ou “Atená, genuinamente cretense, está, em princípio, associada à árvore e à serpente [...] Na civilização aqueia 6 uma virgem guerreira” (BRANDÃO, 1986, p. 73). A deusa também é conhecida conforme seus duplos nomes “Minerva (Palas), a deusa da sabedoria, era filha de Júpiter, mas não tinha mãe. Saíra da cabeça do rei dos deuses, completamente armada” (BULFINCH, 2002, p. 14).

Em razão da sua íntima relação com pai e metaforicamente sem mãe, assim como a divindade grega, Teresa representa perfeitamente o princípio da partenogênese, ou seja, ela jamais romperá o pacto de lealdade firmado com o pai (GALVÃO, 1981). Simbolicamente mantêm-se sempre virgem, pois apenas o equilíbrio entre *anima* e *animus*, pela intervenção de

¹⁴Pesquisa realizada no *Dicionário dos Nomes*, versão online. Disponível em: < <http://dicionariodosnomes.com/teresa/>>. Acesso em: 10 de jan. 2017.

outro homem, mas agora seu parceiro sexual, romperia o pacto, todavia, aos seus olhos Oliveira não passa de um “boneco de papelão” (ASP, p. 26). Ampliando a análise sobre a personagem, acrescenta a pesquisadora:

A narrativa enfatiza que “Tereza era a própria imagem do pai”, de modo que quando o “coronel” tinha que se ausentar seu posto logo era assumido por ela. Na verdade, ela se une a ele, por uma questão de proteção; ela casa-se com Oliveira, para não ser mais um “aleijão”, isto é, uma solteirona, o que causaria vergonha à família e prejuízo ao pai. Tereza se acomoda na condição de chocadeira dos futuros herdeiros da Fortaleza (CARDOSO, 2007, p. 5).

Considerando a análise dos trechos colhidos na obra, e com base na fala das pesquisadoras, chega-se a conclusão de que Tereza simboliza o arquétipo da “filha do pai”, uma vez que “Entre a sua autoridade de marido e do tio Ramiro, Teresa escolheu obedecer ao pai, e ninguém conseguiu fazê-la mudar” (ASP, p. 28). Nesse sentido:

Enquanto arquétipo da "filha do pai", Atenas representa a mulher que tende naturalmente aos homens poderosos que têm autoridade, responsabilidade e poder, homens que se ajustam ao arquétipo do pai patriarcal ou do "homem patrão". Atenas predispõe as mulheres a formar relacionamentos de mentoras com homens decididos que compartilham de seus interesses e de modos semelhantes de olhar as coisas. Ela conta com dedicação mútua. Como a própria Atenas, uma vez que dá a ele seu voto de fidelidade, ela se torna a sua mais ardente defensora ou seu "braço direito", com crédito total para usar bem sua autoridade e proteger as prerrogativas dele (BOLEN, 1990, p. 73).

Retomando a jornada heroica de Raquel, destacamos que está ainda no perigoso ventre da baleia, e após conhecer seus familiares, é subitamente acometida por uma grave doença; em próprio relato, diz Raquel “foi o impaludismo que nesse dia me prostrou com o primeiro acesso” (ASP, p. 19). A significativa passagem é sintetizada por Cardoso (2007, p. 3) “Ao chegar, Raquel é acometida por um forte impaludismo que a forçou a permanecer por mais tempo naquele lugar, confinada em um quarto de hóspedes”. A alegoria do quatro no contexto da obra simboliza a caverna “arquétipo do útero, a caverna figura nos mitos de origem, de renascimento de numerosos povos” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 212). Conforme defende alguns mitólogos, a entrada na caverna simboliza renovação, o retorno ao útero materno, local de uma nova gestação, no âmbito da narrativa em foco, o quarto simboliza a metamorfose na vida de Raquel; no quarto escuro, conforme relato da heroína “a luz era imprecisa” (ASP, p. 45). De tão hermético o quarto também é comparado

uma crisálida “Mais ainda que um envelope protetor, ela representa um estado eminentemente transitório entre duas etapas do devir, a duração de uma **maturação**” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 302). “Portanto, alegoricamente, a entrada num templo e o mergulho do herói pelas mandíbulas da baleia; as duas denotam, em linguagem figurada, o ato de concentração e de renovação da vida” (CAMPBELL, 2007, p. 93).

Além da caverna, o quarto também pode ser representado alegoricamente por uma crisálida, símbolo do lugar da metamorfose (DURAND, 2012); coadunando com Campbell, nesta etapa de aparente imobilidade, ocorre o ato de concentração e renovação da heroína. Ao entrar no quarto, Raquel é uma jovem inocente recém-chegada às terras do patriarca, porém, ao sair ocorre o seu renascimento, como se vê na reflexão “Nos dias que estive retida no quarto, enquanto pensava sobre muitas passagens na usina, ficava olhando aquele jarro de louça de bordas douradas” (ASP, p. 23). Sobre simbologia do vaso “Quebrar o vaso significa aniquilar pelo desprezo o tesouro que ele representa” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 931). Metaforicamente, o vaso de louça com bordas douradas simboliza, no contexto da obra, o patriarcado; quebrá-lo representará o fim da opressão; na referida fase ela se depara com o poderoso vilão tio Ramiro e as inimigas tia Amélia, Tereza e Anita guardiães do vaso, além das aliadas Leonor e D. Gertrudes, sua professora e mentora, comprometidas em quebrá-lo; além dos inimigos e aliados, nesta fase também ocorrem os testes heroicos ou as provas de “competência”.

2.4 Raquel na labiríntica cova do monstro: a batalha mortal

Na etapa subsequente da jornada, intitulada de *iniciação*, é assim descrita “Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas” (CAMPBELL, 2007, p. 102). Confinada no quarto de hóspedes, sob a vigilância da tia Amélia, Teresa e Anita, como comenta todas as noites a tia “– Pode ir, Raquel, disse tia Amélia. – Antes de nos recolhermos passaremos em seu quarto para saber se necessita de alguma coisa” (ASP, p. 41), Raquel, ao olhar pela janela do quarto, sente-se confusa, mas compreende a real dimensão do poder do patriarca:

Cedinho enquanto todos dormiam estava aprendendo uma lição direta com a vida. Com o rosto colado à vidraça da janela, cos pés nus em contato com o calor do tapete, via a sombra do patriarca alongar-se mais ainda, estendendo-se além da família, abrangendo milhares de vidas. Descia como um manto da opressão sobre os homens. E eles se movimentavam velando a chama

amarela do bibiano com as mãos grosseiras e calosas, amontoando cana à margem da estrada, gotejando o suor ao calor das caldeiras. De enxada em punho, outros cavavam a terra, lançavam a semente, plantavam dinheiro para o senhor. A sombra do patriarca é sutil e venenosa como os vapores de um tóxico poderoso, penetra nas casas de sopapo, envelhece as mulheres prematuramente e mina a vida das crianças. Age semeando a miséria, sugando as energias, matando as esperanças, reduzindo todas à passividade e silêncio (ASP, p. 32).

A citação acima denuncia o amadurecimento que se processa na vida da personagem, que observa “Nos primeiros dias após minha chegada, quando percorria as estradas, desejando unicamente deslumbrar-me com a ondulação dos canaviais, admirava-me com a extensão das terras do tio Ramiro” (ASP, p. 32). Em outra passagem significativa relata Raquel “Os risos de Anita e as explicações de Teresa punham uma venda em meus olhos” (ASP, p. 32). Todavia, mesmo confinada, ao olhar pela janela ela vê o mundo “exterior”, diferente daquele representado pela beleza dos canaviais e “pintado” aos seus olhos por Anita e Teresa. A respeito da simbologia da janela, destacam Chevalier e Cheerbrant (2015, p. 511) “Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade”. No contexto de *ASP* a janela simboliza a visão dos obstáculos, a descoberta dos segredos e intimidade, que ocorrem no interior da casa, além da receptividade para as influências vindas de fora. Ampliando o seu significado, ela pode perfeitamente ser considerada como sendo um símbolo da tomada de consciência. Ainda sobre a alegoria da janela na formação da consciência da personagem, exemplifique-se com o próprio texto:

Agora me sentia mais forte, e ficava de pé junto à janela, vendo os vultos imprecisos que se agitavam; suas vozes misturam-se com o outro mugido. [...] O barulho das máquinas na Usina pede cana com sofreguidão, e os homens trabalham como escravos, sem que a fome dos monstros de aço seja saciada. É um combate desigual. Do meu pensamento não foge a ideia, martela com insistência como uma imagem nascida da exaltação da febre. Assim, é um combate desigual, esse de uma multidão o inerte contra as máquinas da Usina onde se entrincheira a vontade de máquinas da Usina onde se entrincheira a vontade de um homem apenas, do senhor dos canaviais (ASP, p. 31).

Em relação à tomada de consciência de Raquel e conseqüente transformação, vale observar que ela vê a desproporção entre homem versus máquina, nos domínios do patriarca. A esse respeito, amplia Cardoso (2012, p. 5) “mediante uma tomada de consciência dos problemas existenciais, sociais, das questões familiares, dos erros provocados pelos sistemas opressores, preconceituosos, e violentos, consegue, superar as adversidades pessoais [...]”. Sobre o assunto Gomes (2014), destaca a postura feminista da protagonista em razão da luta

pelos direitos das mulheres e trabalhadores nas fazendas do tio Ramiro, ele acrescenta ainda que Raquel passou por um duplo processo de formação, tanto social quanto psicológico, dependendo dos obstáculos.

Na sua jornada Raquel é auxiliada pelas guias de travessia, Leonor e D. Gertrudes, constituindo, assim, a tríade que se coloca em oposição à tia Amélia, Tereza e Anita; a luta feminina/feminista contra os padrões tradicionais. Em contato com Leonor, Raquel vê nesta o oposto de Anita, a submissa. Elas se irmanam, unem forças na luta contra o tio Ramiro e, conseqüentemente, contra o patriarcado. Segundo afirmação de Leonor:

Você acha que eu vá considerar toda essa gente como parentes, se não existe nada de comum entre nós, se deles só tenho recebido motivos de sofrimento e humilhações? Raquel, parente é quem está próximo e mantém conosco laços estreitos de ligação. Qual o laço que existe entre mim e meu avô, ente mim e mamãe? Laços de sangue, a mesma carne, as tradições, a Usina? A carne e o sangue foram por acaso, não escolhi. Se tivesse escolhido onde nascer, o último lugar preferido seria a Usina. D. Gertrudes é mais minha parenta que toda essa gente reunida (ASP, p. 52).

No que diz respeito à identificação entre Raquel e a prima, Cardoso (2012, p. 4), destaca “Leonor não se comporta de acordo com as regras do Patriarcado. Ela está na contramão do casamento assim como Raquel”. Todavia, indaga Raquel, quem é D. Gertrudes? “D. Gertrudes escuta com suavidade o que dizemos, sem se espantar diante das misérias e das paixões humanas [...] Vivendo em contato com ela, compreendi que sua confiança nos jovens nasce desta certeza de que se pode esperar tudo de quem olha para frente” (ASP, p. 89). Na jornada do herói Campbell (2007), destaca a figura do Príncipe Cinco Armas, o futuro Buda, numa encarnação anterior, quanto o mitólogo faz alusão ao príncipe na verdade ele se refere a “arma do conhecimento”, que se encontrava dentro dele.

Ampliando as informações sobre a aliada de Leonor, Cardoso (2009, p. 43), por sua vez, destaca na “contramão do patriarcado está a professora Gertrudes, grande incentivadora de Leonor, ligada o Partido Comunista”. Assim diz Leonor sobre D. Gertrudes “Suas palavras impregnam nosso pensamento de tal maneira que se insinuam as realizações do futuro, indicando conduta diferente” (ASP, p. 90). Dessa forma, mesmo não estabelecendo contato direto com a D. Gertrudes, somente com suas ideias pela entusiasta prima, é despertada em Raquel a “arma do conhecimento”, imprescindível para a realização das provas e na luta contra seus inimigos.

Numa visão psicanalítica, destacamos que a jornada de provas de Raquel é marcada pelas sombras da tia Amélia e Teresa; vale destacar que a sombra é sempre do mesmo sexo do

sonhador, e que se refere aos aspectos reprimidos da personalidade, portanto, entendemos que Teresa e Amélia, submissas e prontas a defenderem seu *status quo*, são projeções do arquétipo da sombra de Raquel. Essa nossa posição encontra eco na ideia de Campbell (2007) acerca da sombra, descrevendo-a como a vilã da jornada e o seu desejo é a destruição do herói, ela personifica os monstros interiores e traumas do subconsciente. Jung (2016), diz ser a parte mais animalesca da personalidade humana; na concepção do psicanalista o arquétipo da sombra é responsável pelas atividades e desejos considerados imorais e violentos, não aceitos pela sociedade, e até mesmo o próprio sujeito. Sobre os monstros interiores, faz parte do inconsciente feminino a “eterna” submissão da mulher ao patriarcado:

Causava-me aborrecimento enorme essas atitudes cheias de detalhes insignificantes, a que o cuidado exagerado dava proporções de ritual. Tia Amélia, Teresa e Anita não perdiam oportunidade de ajeitar uma dobra do lençol, refazer a simetria das cadeiras, dar um sopro para desempoeirar um livro. Depois de um gesto desses, caía o silêncio e ficava no ar a sensação de que aquelas pessoas eram movidas pelo mesmo tipo de molas, de que aquela gente tinha na cabeça (ASP, p. 26).

A obsessão pela casa e pelas atividades domésticas das mulheres da ‘casa grande’ fazia Raquel sentir-se aborrecida, pois a fixação pelos deveres domésticos revela-se um recurso das três personagens como fuga dos desejos reprimidos (XAVIER, 2012). Ampliando a batalha travada entre Raquel e a sombra “Ao assumir a missão heroica de servir a coletividade, lutando para mudar mentalidades, Raquel percorre o labiríntico caminho da transformação psicológica, assumindo a sombra (os conteúdos reprimidos)” (CARDOSO, 2012, p. 5). Coadunando com Cardoso, na luta para mudar as mentalidades, a heroína enfrenta a “filha do pai”, a astuta e dominadora Teresa, defensora do regime patriarcal e antifeminista. Em discussão com a prima sobre as relações conjugais, argumenta Raquel:

– Nesse ponto não concordo com você, Teresa. A mulher pode ter personalidade e não precisa apagar-se diante do marido. Se o homem souber que ao seu lado uma companheira que possui opinião própria, capaz de agir guiada pelo raciocínio e de ter iniciativa diante de uma situação difícil, sentirá respeito pela esposa, terá o prazer de consultá-la antes de resolver seus negócios, e, neste caso, além das relações conjugais, existirá um poderoso laço de camaradagem cimentando a união (ASP, 39).

A narrativa aponta outro embate entre a protagonista e Teresa, símbolo da tenebrosa mulher nefasta (DURAND, 2012), capaz de impor seus interesses sempre, conforme suas próprias palavras,

Não admito é que estrague o que venho construindo há anos, desfaça de um momento para o outro os ensinamentos que tenho dado as minhas filhas. Para que Anita desejaria ser independente, meter os pés pelas mãos, se há quem esteja vigilante, descobrindo suas inclinações para conduzi-la ao melhor caminho? (ASP, p. 66).

Mas Raquel contra argumenta,

– E você Teresa, está satisfeita sabendo que sua filha é cera nas mãos de quem estiver perto, suscetível de ser plasmada ao sabor da vontade alheia? Se fossem acertados os seus ensinamentos, você não havia de temer a influência de minhas palavras. Anita saberia discernir por si mesma e repeliria seus pensamentos nocivos (ASP, p. 66).

Além da prima, Raquel também tem como inimigo maior o tio Ramiro, como ela mesma reconhece “se demorar mais tempo junto de tio Ramiro, sua sombra cobrirá também a minha vida” (ASP, p. 29). Exemplifique-se com o próprio romance,

Essa noite, na mesa do jantar, fiz uma coisa que nunca em sua vida lhe passou pela mente – contrariei tio Ramiro, mostrei que existe alguém que pode ter opinião própria e ao mesmo tempo estar sentado em sua mesa, à sua direita, dentro do raio de ação de sua autoridade (ASP, p. 43).

Raquel reconhece a força em si mesma e não mais aceita calada os argumentos machistas do tio Ramiro e antifeministas de Teresa, verbalizando à mesa (local sagrado), opiniões progressistas contrárias às do patriarcado. O embate acima diverge do encontro realizado entre os dois no primeiro jantar, na ocasião, questionada pelo patriarca, Raquel “Respondia com monossílabos ou, quando a pergunta exigia mais, com uma frase curta, temendo sempre falara mais que o necessário” (ASP, p. 20). Ao longo da narrativa, após presenciar diversos atos de vilania cometidos pelo patriarca contra as mulheres e trabalhadores “Nesse dia, pela primeira vez minha cadeira recuou um passo na mesa da casa grande: não tinha sabido manter-se à direita do patriarca” (ASP, p. 85). No decorrer da jornada Campbell (2007), defende que o herói obterá uma série de vitórias preliminares antes de enfrentar seu mais mortal inimigo, o “dragão”.

No contexto de *ASP*, uma das imagens do dragão é a própria Usina, conforme destaca a narradora “O céu azul estava sujo, um fumo negro emporcalhava o espaço como golfadas de baba peçonhenta” (ASP, p. 80-81). O dragão, uma variante da serpente, tanto expressa o mal quanto a nobreza nas culturas orientais, principalmente na China, em que representa certas dinastias dragônicas. A respeito do simbolismo animal, Durand (2012)

defende sua ambivalência, porém, sob a análise da arquitepologia do dragão, no âmbito de *ASP*, ela é negativa, simboliza o semeador da morte, o monstro antediluviano “O dragão nos parece como um guardião severo ou como um símbolo do mal e das tendências demoníacas” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 349). Entretanto, o grande monstro contra o qual deverá lutar ainda está por vir.

Como se vê, o inimigo define o tamanho do herói, se tem um inimigo “pequeno” é porque ele não é forte o suficiente para cumprir a jornada. Poucos problemas, poucos obstáculos – um inimigo “fraco”, o herói é “fraco”. Nessa relação se define luz e sombra – se na narrativa há um grande adversário, também há um grande herói. O inimigo é quem faz com que seja reconhecido o herói – os inimigos são os iniciadores; no fundo eles mostram ao herói que ele é, sem os inimigos ele não saberia.

Na jornada mítica de Raquel os inimigos são as situações enfrentadas ao longo da travessia, como as provas e dificuldades, exigindo mudanças e crescimento “o que corresponde ao seu processo de busca de identidade que culminará com o conhecimento de si mesma, após enfrentar as “sombras” (obstáculos) que se encontram dispersos ao longo da travessia” (CARDOSO, 2011, p. 5), além destes, destacamos o grande ‘monstro’, o tio Ramiro, contra quem trava a luta final, conforme atesta a narradora,

– E que profissão você preferia?

– Advocacia.

– Impossível – respondeu tio Ramiro descansando com força a faca no prato.

– A advocacia não foi feita para mulher. Alfredo fez bem em não consultá-la. Nem todas as profissões são próprias para uma moça.

– Tio Ramiro, não penso assim.

Houve um silêncio de constrangimento, uma reprovação discreta passava de olhar em olhar e todos estavam fitos em seu rosto.

– tio Ramiro, – continuei o desafio – a mulher pode competir com o homem e vencer em qualquer coisa para que tenha vocação. Pode ser médica, advogada e até engenheira, apesar das dúvidas de muitos homens sobre suas aptidões para a matemática (*ASP*, p. 45-46).

Com base nas ações de Raquel e coadunando com Cardoso, vê-se na travessia passagens que denunciam o adestramento da heroína, rumo ao autoconhecimento que se dá ao sobreviver às provas e os inimigos, despertando a deusa existente dentro dela, “Todas as deusas estão potencialmente presentes em cada mulher” (BOLEN, 1990, p. 30). Dentre as facetas de Raquel, constata-se a de Atenas “Tenho a impressão de que dentro de mim alguma coisa nova se estava processando dentro de mim. Fervia em minha consciência uma espécie de revolta contra a dominação de tio Ramiro” (*ASP*, p. 43). Neste entendimento, ao enfrentar o tio

Ramiro a protagonista metaforiza a ‘donzela guerreira’, que vence o monstro pela palavra e ação, desconstruindo, assim, o discurso opressivo do outro.

Outra passagem da obra denuncia que algo de muito importante estava por vir na vida da protagonista, causando-lhe angústia e ansiedade concomitantemente, “Sacudia-me o desejo de viver. A proximidade da terra comunicava-me uma ânsia desconhecida, vontade de ver-me envolvida num grande acontecimento que estremecesse minha vida até as raízes” (ASP, p. 100).

Ainda de acordo com Campbell (2007), após superar o caminho das provas e vencer o dragão, o herói passa por uma metamorfose. Na narrativa em foco Raquel também passa por uma metamorfose, conforme o simbólico relato do sonho do seu próprio sonho:

Acompanhado a sintonia da terra, muita coisa germinou dentro de mim, crescendo como hera viçosa, afogando tudo. Com mais pujança se derramava em corolas vermelhas, sedosas como veludo, quentes como gotas vivas de sangue. Respirei com força, consciente de que aquele ar que invadia meu ser levava, de mistura de baba negra que o monstro de aço vomitava contra o céu, um pouco de cinza, das cinzas sagradas da ressurreição que um dia varreria do mundo os patriarcas, colocando tudo em seus limites, reduzindo a sombra dos poderosos apenas a alguns palmos além de seus pés (ASP, p. 115).

No trecho acima, Raquel descreve o enigmático sonho, nele a protagonista estabelece sintonia com a terra, pela sagrada “árvore da vida”, símbolo da criação, fecundidade e imortalidade ao declarar que alguma coisa germinou em seu interior, nesse sentido a árvore “simboliza o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e ressurreição” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 85). Desse modo, no trecho colhido na própria obra, a árvore simboliza a evolução da heroína, pois ao “morrer e renascer” ela cumpriu esta etapa da jornada, venceu às provações, assimilou o seu oposto e matou o dragão. Como indica a narrativa, a árvore é o prenúncio da próxima fase, a aventura última, quando Raquel chega às terras da fazenda Curral Novo e encontra a grande deusa.

2.5 Curral Novo: mundo primitivo da Deusa Mãe, lugar da revelação

A fase subsequente da jornada heroica, segundo Campbell (20017, p. 111), é o *encontro com a deusa*, compreendida por ele nos seguintes termos “A última aventura, quando todas as barreiras e ogros foram vencidos, costuma ser representada como um casamento místico (*hierógamos*) da alma-herói triunfante com a Rainha-Deusa do Mundo”.

No contexto da nossa análise, a triunfante Raquel, que agora empreende uma nova ‘viagem’, mergulha no mundo primitivo do Curral Novo, entra em harmonia com a Grande Deusa Mãe, o que lhe propicia conhecer um pouco mais sobre suas próprias raízes familiares como sua própria mãe, o pai Alfredo, a avó e Oliveira. Na referida etapa, conforme sustenta Cardoso (2012, p. 20) “Observa-se que o motivo mítico da “viagem” embala a busca feminina de Raquel, que vai da fazenda Fortaleza ao Curral Novo em busca da sua independência”.

No mais fundo das terras desconhecidas do patriarca, ao deixar a Fortaleza em companhia de Leonor, Raquel chega à fazenda Curral Novo, local pobre e primitivo “Tive a sensação de que havia alguns anos a vida estacionara às portas do Curral Novo. Nada de moderno fora introduzido na rotina dos dias que sucediam com uma lentidão de sonolência” (ASP, p. 121). Ao chegar a sede da Fazenda Curral Novo, assim como na sede Fortaleza, a janela desempenha significativo papel para Raquel:

Não pude ver a paisagem na ocasião em que cheguei, porque era noite. Na manhã seguinte, da janela do quarto, não me cansava de ver o mundo que se estendia à minha frente e onde teria de viver dois meses. [...] Entregava-me num abandono confiante à perspectiva de tranquilidade vinda do ar, do céu e das terras cobertas de vegetação. Olhava com ternura a trepadeira a insinuar-se na janela com o rebento cujas folhas não tinham despertado de todo, ainda enrugadas, medrosas do sol (ASP, p. 124).

Em oposição às terras da fazenda Fortaleza coberta com a sazonal cana-de-açúcar em seu ciclo de germinação e queima, a vegetação do Curral Novo é exuberante. A natureza assume um lugar de destaque na narrativa, no entender de Cardoso (2011, p 1), ela é “aliada no processo de construção das identidades social e psicológica da protagonista”. Ao olhar pela janela Raquel não vê claramente uma árvore, mas uma trepadeira (planta ornamental), todavia do ponto de vista botânico, as árvores também são plantas. No contexto de ASP a natureza se manifesta no processo de construção da identidade de Raquel a partir da árvore cósmica, representada pelo cajueiro, cuja referência na obra é realizada diversas vezes e no morro, local em que Raquel sobe com frequência.

Além da exuberância da vegetação, animais povoam a paisagem do Curral Novo “Atravessando o tronco que servia de ponte sobre o rio menor, ouvimos o coaxar dos primeiros sapos no brejo. As cigarras cantavam estridentes nos eucaliptos” (ASP, p. 160). Ao contrário dos sapos guardiães da Fortaleza, no Curral Novo “o sapo traz consigo todos os significados nascidos da grande cadeia simbólica água-noite-Lua” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 803).

Além dos sapos, que compõem o quadro ecológico da fazenda, observamos animais domésticos, alguns galináceos explorados para o sustento da família, e também, raposas e aves silvestres em abundância. Encontramos também outros seres da natureza representados pelos elementos vegetais e animais, a água (no banho da personagem) e a chuva, são os recursos estéticos empregados pela romancista como símbolos de regeneração da personagem, utilizado diversas vezes no Curral Novo ao oposto da Fortaleza, onde não há referência.

Sobre a presença da água e a sua simbologia, destacamos os constantes banhos de Raquel, a esse respeito vejamos “A virtude purificadora do banho é bem conhecida e atestada” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 118). Além do banho, símbolo da renovação, transformação e renascimento, a chuva é recorrente no Curral Novo, ela também simboliza o agente de fecundação da terra, outro recurso estético amplamente utilizado pela romancista “Vamos ter chuva por esses dias. Está relampejando nas cabeceiras. [...] Chovia há dois dias sem parar” (ASP, p. 161). Com base nos elementos da natureza acima elencados, na ficção de Alina Paim, se vê que o “Eterno feminino e sentimento da natureza caminham lado a lado em literatura” (DURAND, 2012, p. 233).

Ao constatar a assimetria entre as duas possessões do patriarca, Raquel reflete “que teria acontecido para que tio Ramiro abandonasse a irmã na fazenda arruinada, a poucos quilômetros da casa cheia de luxo, onde nada faltava, atulhada de conforto, do quarto de hóspedes à cozinha?” (ASP, p. 173). A casa da fazenda era luxuosa, entretanto, na do Curral Novo via-se pobreza “Meus olhos percorreram a sala, e pobreza daquele lugar se tornou visível” (ASP, 174). Ambas as casas possuem grande importância nas narrativas, vejamos “A casa é também um símbolo do feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2015, p. 197). Ao contrário da “feminina” e acolhedora casa do Curral Novo, a da Fortaleza, reflete o poder paterno; pela descrição se percebe que é uma “casa sobradão”, uma espécie de calabouço, sobretudo porque pertence a um patriarca” (XAVIER, 2012, p. 117). Conforme descrita na própria obra:

A casa grande com sua fachada de dois andares cercada pelas janelas guilhotina. Com os alicerces encaixados no declive do morro, tinha a porta uma sala de jantar abrindo para o jardim, diretamente, como se fosse um só pavimento (ASP, p. 80).

Ampliando o olhar sobre a importância da casa, defende Gaston Bachelard (1988, p. 24) “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. As respectivas casas simbolizam espaços significativos dentro da

narrativa, ambiente de confinamento e local de domesticidade da mulher, nesse sentido “Pode-se dizer: “Diz-me que casas imaginas e dir-te-ei quem és” (DURAND, 2012, p 243). Ao contrário do clima angustiante na casa da Fortaleza, no Curral Novo, Raquel se sente acolhida e “ficava horas esquecidas gozando em silêncio a paz que envolvia as pessoas e as coisas” (ASP, p. 120). Uma vez acolhida na casa da fazenda primitiva, esta se revela como símbolo da intimidade “A casa é, portanto, sempre a imagem da intimidade repousante, quer seja um templo, palácio ou cabana” (DURAND, 2012, p. 244).

Como se vê no universo ficcional de ASP, a casa, seja ela a luxuosa ou a humilde, traz a marca da luta e/ou submissão da mulher de distintas classes sociais, todas sob as amarras do patriarca. Dentre as mulheres que lá habitam, constata-se a existência de poucas personagens transgressoras, as demais estão voltadas para os “cuidados para com a casa, os filhos, o homem; o que reitera a ideia de que a dedicação é a grande felicidade que espera a mulher na vida” (CARDOSO, 2012, p. 1). Conforme se tem observado, ao longo desta dissertação vem-se analisando os arquétipos das principais personagens femininas que estabelecem ligação direta com Raquel, a heroína, a saber, tia Amélia, Teresa, Leonor e Anita, bem como Gertrudes, com suas ideias de liberdade.

Dando continuidade as mulheres da casa, Xavier (2012), ao analisar a casa na ficção de autoria feminina, defende o seu lugar de destaque na narrativa, pois ela não é um simples espaço de ação, porém, é a morada do feminino, local da íntima relação entre o ser e o espaço. Geralmente sob a ótica feminista ela é associada à prisão, lócus da submissão feminina e supremacia masculina, em ASP ganha outro significado, pois na casa da tia Celina ocorrerá revelações sobre a vida de Raquel, pois “Somente na fazenda Curral Novo, em contato com a gente simples de tia Celina, pude penetrar a sua significação” (ASP, p. 15).

Prosseguindo a análise dos arquétipos femininos, a primeira referência familiar no Curral Novo é a tia Celina, irmã caçula do poderoso latifundiário. Sobre o significado do seu nome, encontra-se no *Dicionário de Nomes Próprios* “quer dizer filha do céu”¹⁵. Tia Celina, é casada com Olavo, a bondosa tia simboliza uma “figura do passado, perdida naquela casa grande cercada de varandas, plantada no morro, a dominar a paisagem” (ASP, p. 120). Durante os dois meses de sua estadia no Curral Novo, poucas foram as conversas com a tia Celia, quando ocorrem ela percebeu a identidade da tia construída sob os ditames patriarcais (CARDOSO, 2012). Em resposta à pergunta de Raquel sobre sua vida, ela acrescenta “Mulher foi feita para sofrer calada, olhando os seus olhos se tem um bocado na boca dos filhos, o

¹⁵ Pesquisa realizada no *Dicionário dos Nomes*, versão online. Disponível em: < <http://dicionariodosnomes.com/celina/>>. Data de acesso: 15 de jan. 2017.

coração está contente” (ASP, p. 213). Em relação à força dos afazeres domésticos na vida da tia Celina, exemplifique-se com o romance com a penosa cena do bilro e os espinhos:

Tia Celina colocou a almofada de renda no cavalete e cuidadosamente foi separando os pares de bilros com um espinho de mandacaru. Com o busto inclinado para a frente, no esforço para enxergar melhor os furos do papelão, deixa ver o coque de cabelos brancos bem no alto da cabeça (ASP, p 136).

Voltada às atividades domésticas, a tia Celina corresponde ao arquétipo da deusa Héstia, a deusa da lareira, “A presença da deusa Héstia em casa e no templo era fundamental para a vida diária. Como presença arquetípica na personalidade da mulher, Héstia é da mesma forma importante, proporcionando-lhe sentimento de integridade e inteireza” (BOLEN, 1990, p. 94). Em oposição os demais deuses gregos, ela não era conhecida através dos mitos e representações, porém é marcante sua presença nos rituais, imprescindível para que a casa se torne um lar, contextualizando no romance, segue o ritual à mesa “Pouco depois tia Celina colocava na mesa, perto de mim, um prato de inhame e a garrafa de melado” (ASP, p. 123).

Em oposição à mesa do patriarca e fartura do alimento de Abelardo (o lombo), a do Curral Novo e seus alimentos são simples, porém repletos de significados. Ampliando a análise sobre a importância do alimento Durand (2012), defende o mel e o leite como alimentos primordiais, ligados aos cultos primitivos da Grande Deusa. Considerando o contexto da obra *ASP*, assim como o antropólogo defende a simetria entre leite e mel, pois o primeiro é fruto direto das tetas da grande deusa e o segundo nas primitivas sociedades coletoras é equivalente ao leite, o melaço também pode ser lido como alimento primordial, pois é fruto da terra, do feminino, extraído da essência da cana.

Tia Celina, oferece-lhe o melaço. Tal ato nutre a protagonista com o alimento sagrado, assim sendo a anciã simboliza a ajuda sobrenatural, figura significativa na travessia da sua jornada, simboliza a confortadora, pois em seu lar Raquel se sente acolhida Campbell (2007). A protagonista, sentada na sala decorada com uma antiga mobília, desfruta da companhia do tio Olavo, que inicia uma conversa reveladora “– Já sei com quem Raquel se parece. É o andar da avó direitinho, atravessa a sala espigada e fita a gente com os lábios cerrados como quando Donana teimava com alguém” (ASP, p. 136). A identificação entre as duas vai além de elementos físicos, se igualam também na luta contra a intransigência patriarcal:

Entre as mulheres fortes, Raquel tem na figura de Donana, a avó paterna, a melhor referência para sua busca de liberdade. O comportamento de Donana

alimenta o mito da fortaleza feminina, da amazona nordestina que não se deixa levar pelas “normas” da família (CARDOSO, 2012, p. 4).

Porém ao ouvir a confissão, Raquel fica inquieta, afinal quem é Donana? Segundo o relato do tio, ela é a filha do velho Vergueiro, irmã do tio Ramiro. Donana foi a única que após a ruína financeira do pai não o abandonou, ao contrário dos demais irmãos “– Todos acompanharam Ramiro. Todos, menos a que tinha orgulho de estar ao lado do velho e contra o irmão. Era Donana, a tua avó, Raquel” (ASP, p. 133). Ampliando a relação entre pai e filha:

– O Velho Vergueiro costumava dizer: “Donana sim, é minha filha, herdou minha natureza e compreende esta maneira de pensar. Só uma coisa saiu errada: ela não devia ter nascido mulher. Da raça é a única pessoa que poderá dar uma lição a Ramiro”. (ASP, 133).

Vergueiro foi contundente ao declarar ser Donana a única pessoa capaz de dar uma lição em Ramiro. Entretanto, errou profundamente ao declarar que ‘ter nascido mulher fosse empecilho’ para a batalha contra o irmão; pois como sempre afirmara Alfredo, a avó de Raquel “Era uma mulher forte, era como um homem” (ASP, p. 134). Ampliando os relatos sobre a sua força interior “Donana soube ser amiga na hora difícil. Era uma mulher resoluta, ninguém conseguia dobrá-la quando estava com a razão. Em seu corpo franzino carregava a energia de muitos homens” (ASP, p. 242). Em sua batalha com o poderoso irmão, ela lutou com todas as forças:

– E ele não se enganou. Teve ocasião de ver, antes da morte, Donana, viúva, com oito filhos homens pequenos ainda, recusar o auxílio de Ramiro para não ser obrigada a dobrar-se. Sofreu e trabalhou, mas criou os meninos de cabeça erguida. Você deve se orgulhar de sua avó Raquel, era uma mulher de fibra (ASP, p. 133).

Donana, mulher decidida, transgressora aos olhos do patriarcado, incorpora aquela que abriu espaço para as suas seguidoras; não se dobrou ao auxílio do irmão, nem pediu ajuda de algum familiar, criou seus filhos sozinha. Raquel, pelas palavras e atitudes se identifica com a avó. Sobre os seus atos transgressores, com base na mitologia judaico-cristã, argumenta a pesquisadora,

Do ponto de vista do patriarcado, a atitude transgressora de Donana aproxima-a do mito de Lilith, primeira mulher de Adão, monstro feminino associado à serpente das trevas, que não aceitando ficar por baixo no ato sexual, ela foge e vai morar com os demônios. Deus a traz de volta,

ordenando que seja obediente ao marido. Mas Lilith recusa (CARDOSO, 2011, p. 11).

Cardoso, na citação acima, associa Donana à misteriosa Lilith. Alargando a leitura outrora realizada pela pesquisadora, essa personagem, com base nos arquétipos das divindades gregas, pode ser associada à deusa Hécate, pois ambas simbolizam a vida noturna e a rebeldia da mulher sobre o homem. Conforme ilustra o mitólogo, da união de Perses com Astéria nasceu Hécate “(Hekáte), que é o feminino de (hékatos), isto é, que "fere à vontade", que "age como lhe apraz", qualidade específica da grande deusa” (BRANDÃO, 1986, p. 273). Deusa Hécate é a senhora das terras selvagens, associada à lua, a magia, a bruxaria, conhecedora das ervas e plantas venenosas, elementos concernentes ao imaginário noturno.

Em face dos trechos citados da obra e na argumentação de Cardoso, conclui-se que Donana simboliza além da transgressora Lilith, o arquétipo da divindade *Hécate*: Deusa das enruilhadas que olhava em três direções. Era associada com o estranho e o misterioso, e foi uma personificação da bruxa sábia (BOLEN, 1990, p. 232). Dar-se-á então o encontro de Raquel com a *grande deusa* “(que está encarnada em toda mulher), o casamento com o sagrado, que corresponde ao teste final do talento de que o herói é dotado para obter a bênção do amor (caridade: *amor fati*), que é a própria vida, aproveitada como o invólucro da eternidade” (CAMPBELL, 2007, p. 119).

Ao encontrar-se com sua deusa interior, Raquel toma consciência da deusa ativa em sua vida, cuja identidade vai além da forma de andar e “fitar” ou outro, porém, elas se igualam na força das ações, palavras e coragem de transgredir os ditames do patriarcado, pois quem invoca Hécate “muita honra o acompanha facilmente, a quem a Deusa propensa acolhe a prece; e torna-o opulento, porque ela tem força” (HESÍODO, 1995, p. 100-101).

Campbell (2007, p. 120) estabelece que na sequência, após o encontro com a deusa, o herói entra em *sintonia com o pai*, ilustrada pelo mitólogo nos seguintes termos:

O problema do herói que vai ao encontro do pai consiste em abrir sua alma além do terror, num grau que o torne pronto a compreender de que forma as repugnantes e insanas tragédias desse vasto e implacável cosmo são completamente validadas na majestade do Ser. O herói transcende a vida, com sua mancha negra peculiar e, por um momento, ascende a um vislumbre da fonte. Ele contempla a face do pai e compreende. E, assim, os dois entram em sintonia (CAMPBELL, 2007, p. 132).

Na referida etapa, ocorrem muitas revelações sobre as origens de Raquel, realizadas pela ex-escrava Lucrécia, na casa do Curral Novo. O delicado e emocionante reencontro entre

a velha Lucrécia e Raquel é assim narrado:

Aquele rosto foi-se avivando, os lábios começaram a tremer e os olhos pequenos foram se enchendo de lágrimas. A emoção sacudiu aquele corpo de juntas deformadas. De braços estendidos, falou com a voz rouca como um grito de bicho muchado:

– Senhor do Bonfim! De sinhá Julinda!

Sua mão de pele áspera percorreu minhas faces como quem procura alguma coisa. A unha do indicador era grade e negra como uma garra. O sentimento animava aquele gesto me impressionou tanto que senti um nó na garganta, vontade enorme de chorar também como criança (ASP, p. 144).

À proporção que Raquel se integra à vida simples da primitiva fazenda, sua personalidade heroica se fortalece, ela se encontra consigo mesma ante a presença da natureza (CARDOSO, 2011). Pelas memórias da velha Lucrécia, ela toma conhecimento de aspectos significativos da vida dos seus pais, que nem mesmo suspeitava. Lucrécia surge na narrativa como peça-chave, aquela que tudo parece saber, conhecedora da árvore do bem e do mal. Na verdade, a ex-escrava figura na obra como a “guardiã do passado da heroína”. Passado cujos relatos são reveladores:

No banco do alpendre, ouvindo as cigarras cantando de mistura de voz arrastada com a voz arrastada da velha Lucrécia, encontrei-me com meus pais, e eles me parecem dois seres muito humanos. Amaram muito e muito sofreram. Nasceu dentro de mim uma ternura por essa mulher de cabelos longos até a cintura, que chorava no batente da cozinha e alimentava tantas superstições. Ela queria defender-se na vida, fazendo sua fraqueza de mulher trincheira contra o desconhecido cheio de incertezas (ASP, p. 149).

Ecléa Bosi em *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1994), mostra na referida obra que a função social exercida ao longo da vida ocupa parte significativa da memória dos velhos. Lucrécia presenciou as mudanças ocorridas na família de Raquel; ela era descendente de escravos que pertenciam ao velho Vergueiro, após o fim da escravidão, fixou residência nas terras do Curral Novo. A memória de Lucrécia é resultado de anos naquele lugar; no decorrer da longa conversa revela à Raquel a ambição de Ramiro, que trabalhava dia e noite com o objetivo de ampliar as terras, além de relatar como fora levada para a casa de Alfredo na cidade, permanecendo com a família por quatro anos. Diante das lembranças da tia Celina e de Lucrécia, Cardoso (2011, p. 11) destaca, “revelam imagens ancestrais herdadas e elaboradas à medida que a obra de arte atualiza essa ancestralidade”.

A partir dos relatos das personagens em tela, Raquel sabe da existência de um caso extraconjugal do pai “Revendo os bolsos de um paletó enquanto papai tomava banho, mamãe

encontrara dois atestados de óbito: o de Raquel e o de um recém-nascido. Não tinha bastado ter posto na filha o nome de outra mulher, ainda tinham continuado apesar de tudo” (ASP, p. 146). Aprende muito sobre o caráter da mãe e do pai, a quem resolve perdoar “Eles criaram uma imagem de minha mãe... a imagem de uma mulher muito humana, cheia de fraquezas, supersticiosa” (ASP, p. 147). Assim como a mãe, Raquel também compreende o seu próprio pai, outra vítima das humilhações impostas pelo do tio Ramiro “Mesmo sabendo que mamãe sofreu muito por causa da outra Raquel a quem devo meu nome, não consigo sentir rancor a meu pai” (ASP, p. 149). Após conhecer verdadeiramente os pais, Raquel se torna mais forte, “contempla a face do pai e compreende. E, assim, os dois entram em sintonia” (CAMPBELL, 2007, P.149).

2.6 Um troféu especial: Raquel recebe a visita do cupido!

Segundo Campbell (2007, p.195), a última etapa da jornada do herói costuma ser o *retorno* “o aventureiro deve ainda voltar com seu troféu transmutador da vida”. Do ponto de vista da nossa análise, Raquel recebe a visita de Oliveira, pai de Leonor, que trazia consigo a revelação de algo muito especial: o amor que brotava em seu coração “– Sabe, Raquel, ia beijar primeiro os seus olhos, mas você estendeu os lábios” (ASP, p. 264). Na oportunidade firmam o compromisso de fugirem juntos para longe da ‘sombra’ do patriarca; ao tomarem a decisão Raquel, plena de convicção, manifesta o desejo de viver o amor com Oliveira, o que, possivelmente, implicará no risco de punição e da marginalização tanto da família como da sociedade. Mesmo assim, a personagem “Renunciara para sempre o sonho antigo de uma felicidade mansa, aprendera a desejar algo mais forte que me sacudisse o sangue com violência e deixasse meu corpo com uma sensação de vida” (ASP, p. 264).

A obra *corpus* apenas insinua um possível retorno de Raquel e Oliveira para a cidade de onde partiu um dia, o Rio de Janeiro. Deste modo, isso pode ser entendido como um recurso estético, pedagógico e feminista utilizado pela romancista “pois destaca que não é preciso que haja apenas um fim, mas tantos quantos forem possíveis, mesmo aqueles que não são permitidos pelas amarras sociais capazes” (ALMEIDA, 2008, p. 7). Como foi possível constatar ao longo da jornada, a luta empreendida por Raquel é contra o patriarcado, o que, segundo Cardoso (2008b, p. 96), “o ciclo mítico da heroína [...] uma vez que ela abandona os velhos padrões existenciais, avalia aquilo por que luta, funda novas formas de vida que revitalizam a tradição”. No nosso entender, Raquel cumpre todas as etapas possíveis no

decurso da sua travessia mítica/ heroica rumo à independência; busca, portanto, conquistar espaços justos e inclusivos, em que todas(os) caibam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *A Sombra do patriarca*, aparentemente se ocupa em ilustrar as férias da protagonista Raquel nas fazendas do rico tio Ramiro. Entretanto, a obra nos apresenta uma literatura comprometida com a denúncia, principalmente, da exploração e despotismo dos mais poderosos sobre os francos, em particular as mulheres. Todavia, apesar do claro posicionamento político da romancista e engajamento nas causas feministas, a obra traz fortes elementos do realismo social, porém jamais panfletária, mas com grande valor estético. Neste primoroso romance, vimos que a escritora reflete sobre a mulher na sociedade, atrelada a estruturas sociais eminentemente patriarcais, cuja forte marca é a subordinação e opressão feminina seja ela no espaço público e principalmente no privado.

Na obra as desigualdades socioculturais vêm à tona pela voz da jovem Raquel, professora recém-formada no Curso Normal, cujas atitudes e convicções estão à frente das demais mulheres do seu tempo, na contra mão das normas da sociedade patriarcal. Após o término do curso é convidada, ou melhor, convocada pelo rico tio Ramiro a fim de conhecer os demais parentes. Todavia, naquela que seria apenas uma viagem de férias nas imensas fazendas patriarcais, Raquel, se depara com a miséria humana e a subordinação de homens e mulheres a sombra do patriarca, comprometida em romper o ciclo de opressão ela busca no mais íntimo de si forças com objetivo de romper com a ideologia da sociedade patriarcal, entretanto não é tarefa fácil, pois seus inimigos são poderosos.

Ao realizar um mergulho profundo em seu íntimo, ela se descobre uma mulher diferente das demais reféns, que vivem sob a vigilância do poderoso tio Ramiro. Reflexiva ela compreende a importância da sua atuação na luta contra o tio, cujo objetivo é romper a tradição, despertando dessa forma um aspecto seu adormecido, uma vez que apenas a determinação e a força do herói são capazes de vencer forças tão poderosas.

Ao ler o romance compreendemos que o mito que melhor se adequa à jornada de Raquel pelas terras do patriarca é o mito do herói, a partir deste e em meio às etapas da sua “jornada” – que segue aquela estabelecida por Campbell –, foi possível se resgatar muitos outros mitos que dialogam com a perspectiva de vida expressa na modernidade, em particular o mito da donzela-guerreira, pois a protagonista está inserida no seletivo rol de personagens femininas, que não utilizam a força física, mas da força da palavra, a fim de questionar a condição de dependência e inferioridade da mulher, imersa no espaço social opressor e

patriarcal. Decidida a não mais ficar calada frente aos “guardiões” do patriarcado tia Amélia, Teresa e o tio Ramiro, afronta-os com fortes palavras, confrontam o padrão feminino pré-estabelecido para a época em que se passa a obra, resistindo a qualquer situação que lhe parecia uma subordinação.

Na luta pela construção de um mundo justo, equânime entre homens e mulheres, a donzela-guerreira Raquel, ao contrário das donzelas-guerreiras tradicionais e híbridas, não monta a cavalo ou maneja arma de fogo, porém, utiliza a palavra como instrumento de transformação para a um mundo melhor: o diálogo, eis a sua grande “arma”! A partir da atualização do referido mito, realizada por Alina Paim, Raquel metaforiza a donzela-guerreira com um novo sentido, sob uma perspectiva diferenciada, a partir de uma nova representação de força, não mais a física ou bélica, mas a da palavra, essa nova direção aponta para o autoconhecimento feminino.

Com essa “guerreira” (Raquel) em voga, a romancista rompe com o modelo patriarcal, demonstrando o seu posicionamento literário, consciente do poder das mulheres transgressoras; revisita o milenar mito da donzela-guerreira, cujas raízes remontam as histórias orais desde a China até a literatura de cordel produzida no Nordeste, e conseqüente questiona a condição do feminino no terceiro milênio a partir da luta contra os ideais da sociedade patriarcal e a não submissão da mulher.

Por fim, a literatura de Alina Paim traz a marca da ruptura e transgressão com o modelo patriarcal evidenciado através do mito heroico da donzela guerreira; nesta obra demonstra claramente o seu posicionamento contra a exploração não só da mulher, mas do ser humano, a partir do discurso transgressor de Raquel. A protagonista simboliza a voz feminina marginalizada ao longo da história, que não mais se deixará calar, silenciada outrora seja pela morte real ou simbólica ao aceitar seu “destino natural”. Apesar de a obra ter sido publicada no final da década de quarenta, a voz da personagem Raquel é extremamente atual, simboliza as forças transformadoras do nosso tempo. Conforme visto, tanto Alina Paim quanto a sua personagem Raquel, portanto, criador e criatura, representam um modelo de mulher emancipada, comprometida com o seu tempo.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões, Livros VII, X e XI*. Trad. Arnaldo do Espírito Santo; João Beato; Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.
- ALMEIDA, Angela Mendes de. *Mães, esposas, concubinas e prostitutas*. Seropédica: EDUR, 1996.
- ALMEIDA, Daniele Barbosa de Souza. *Alina Paim e Eudora Welty: uma leitura do mito da heroína em A Sombra do Patriarca e Casamento no Delta*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: 2008.
- ARAÚJO, Acrísio Tôrres. *História de Sergipe*. Aracaju: Livraria Regina, 1967.
- BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Pulo: Martins Fontes, 1988.
- BATISTA, Edilene Ribeiro. *Fragilidade e força: personagens femininas em Charles Perrault e no mito da donzela guerreira*. Brasília, 2006.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Millet. 2. ed. Difusão Europeia do Livro: 1970.
- BÍBLIA. *A bíblia Sagrada*. Trad. Ivo Stornido. São Paulo: Paunas, 1990.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BOFF, Leonardo. *Jesus Cristo Libertador: ensaio de cristologia crítica para nosso tempo*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. Trad. Maria Lyda Remédio. São Paulo: Paulus, 1990.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminino e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: mitologia oriental*. Trad. Carmem Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1980.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPELLO, Elaine. O novo perfil para historiografia literária: escritoras brasileiras. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 43-54.

CARDOSO, Ana Maria Leal. A identidade da mulher em Alina Paim. In: GOMES, Carlos Magno e ENNES, Marcelo Alario (Orgs). *Identidades: Teorias e Práticas*. São Cristóvão: Editora UFS, 2008a.

CARDOSO, Ana Maria Leal. A obra de Alina Paim. In: *Interdisciplinar: revista de Estudos em Língua e Literatura*. v. 8, p. 35-45, 2009.

CARDOSO, Ana Maria Leal. Alina Paim – uma romancista esquecida nos labirintos do tempo. In: *Aletria*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, vol. 20, 2010, p. 125-132.

CARDOSO, Ana Maria Leal. A representação da natureza nas narrativas de Willa Cather e Alina Paim: diálogos possíveis. In: *Anais do XII Congresso Internacional ABRALIC*. Curitiba: UFPR, 2011.

CARDOSO, Ana Maria Leal. Deusas, bruxas e serpentes: as faces do feminino na ficção de Alina Paim. In: *Anais do SILEL*. 2. vol. 2. n. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CARDOSO, Ana Maria Leal. Os mitos e seus ensinamentos através dos tempos. In: OLIVEIRA, Luiz Eduardo; SANTOS, Josalba Fadiana dos (org.). *Literatura & Ensino*. Maceió: EDUFAL, 2008b, p. 129-143.

CARDOSO, Ana Maria Leal. O descentramento da mulher em A sombra do patriarca, de Alina Paim. In: *Seminário nacional mulher e literatura*, 12., Seminário internacional mulher na literatura, 3., Ilhéus. Anais eletrônicos... Ilhéus: UESC, 2012.

CARDOSO, Ana Maria Leal. *O mito da serpente: leitura mítico-psicológica da trajetória do herói em Cobra Norato e A serpente emplumada*. Maceió: UFAL, 2005 (tese de doutorado).

CARDOSO, Ana Maria Leal. Uma leitura feminista da narrativa de Alina Paim. In: *Anais do III Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades*. Campina Grande, Editora Universitária da UFPB, 2007, p.1-8.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain (et al.). *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, sombras, figuras e números)*. Trad. Vera da Costa e Silva (et al.). 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2011)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DANTAS, Francisco J. C. *Os desvalidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e literatura no Brasil*. Estudos Avançados, 2003.

- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, Gilbert. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- DURAND, Gilbert. O retorno do mito: introdução à mitodologia. Mitos e sociedades. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 23, abril 2004, pp. 07-22.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Trad. Leandro Konder. 11.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: a formação da família sob o regime da economia patriarcal*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.
- GALVÃO, Walnice. *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GOMES, Carlos Magno Santos. *Escritoras marginalizadas*. Caligrama, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, 2014, p. 23-38.
- GOMES, Carlos Magno Santos. Literatura e feminismo: desafiando o cânone. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da (org.). *Memórias da Borborema 3: Feminismo, estudos de gênero e homoerotismo*. Campina Grande: Abralic, 2014.
- GOMES, Heloísa Toller. *O poder rural na ficção*. Ensaios 68. São Paulo: Ática, 1981.
- HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl Gustav (org.) *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lucia Pinho. 3. ed. esp. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manoel Odorico Mendes. eBooksBrasil, 2009.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl Gustav (org.). *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lucia Pinho. 3. ed. esp. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Estruturas elementares do parentesco*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1967.

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MURARO, Rose Marie & BOOF, Leonardo. *Feminismo e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio Janeiro: Sextante, 2002.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Fonrense-Universitária, 1987.

MIELIETINSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade; Arlete Cavaliere. 2. ed. Cotira – SP: Ateliê Editorial, 2015.

MÜLLER, Lutz. *O herói: todos nascemos para ser heróis*. Trad. Erlon José Paschoal. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLÍMPIO, Domingos. *Luiza-Homem*. 14. ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. *Figurações da donzela-guerreira: Luiza homem e Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Annablume, 2005.

PAIM, Alina. *A Sombra do Patriarca*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. Manaus: Editora Universitária do NEAD, 2002.

PATAI, Rafael. *O mito e o homem moderno*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1982.

PLATÃO. *Diálogos*. Coleção Os Pensadores. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

QUEIROZ, Rachel. *Memorial de Maria Moura*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1888.

ROCHA, Everaldo. *O que é mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *A crítica feminista na mira da crítica*. Disponível em: <

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/7462/6843>>. Acesso em 20 dez. 2015.

TEXEIRA, César; SILVA, Antônio Wardson C. A cultura da mesa de refeição e o seu aspecto teológico religioso. In: *Revista Eletrônica Espaço Teológico*. v. 7, n. 11, 2013, pp. 02-11. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/reveleiteo/article/view/15685>>. Acesso em: 14 de dez. 2016.

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

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

ZOLIN, Lucia Osana. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A república dos élide Piñon*. Maringá: Eduem, 2003.