
O percurso da dor uma leitura de *Dôra, Doralina*, de Rachel de Queiroz

Helena Rodrigues de Oliveira

Mestre em Literatura Brasileira / UnB

A palavra *feminista* certamente ainda possui conotação negativa, sobretudo no Brasil, onde o movimento pouca repercussão teve. Este ensaio enquadra-se na chamada Teoria Crítica Literária Feminista, corrente iniciada de fato em meados da década de 70. Longe de consistir apenas em queima de soutiens ou protestos infundados, o feminismo propõe um olhar específico para a mulher, buscando recolocá-la em seu lugar de direito: ao lado do homem, pois ao longo do paulatino desenvolvimento do patriarcalismo esta posição foi sendo alterada para baixo, inferior.

Vasto tem sido o material teórico produzido desde aquela década (e mesmo em séculos passados) a respeito da especificidade da expressão artística feminina. Aqui serão utilizados, basicamente, os conceitos trabalhados por Elaine Showalter¹, segundo os quais, em poucas palavras, existe um *território selvagem* dentro da cultura geral, o qual é inacessível aos homens, uma vez que consiste em experiências, pontos de vista unicamente de mulheres. Outro corpo teórico de suma importância neste trabalho será o conceito de *Künstlerroman*, qual seja,

Palavra alemã que significa *romance do artista* e se reporta a um tipo de narração que nos conta a vida e formação do autor (ou duma personagem que se lhe assemelhe) desde a infância à maturidade. A

maioria desses romances descreve-nos a luta duma criança de temperamento artístico e delicado para se libertar da incompreensão e das atitudes burguesas da família e das suas relações da juventude².

A obra *Dôra, Doralina*³, de Rachel de Queiroz, localiza-se justamente no ponto de convergência dessas duas correntes teóricas, porque trata-se de obra realizada do ponto de vista de uma mulher e apresenta uma protagonista artista (atriz de teatro). Desse modo, pretende-se desenvolver um estudo das relações de *gênero* nessa obra, ou seja, das construções sociais, culturais, psicológicas associadas aos sexos e moldadas pelo poder patriarcal, determinando-lhes papéis específicos na sociedade. Todavia, é interessante apresentar a posição da autora quanto a sua atividade em relação ao feminismo:

Eu sempre tive horror das feministas; elas até me chamavam de machista. Eu acho o feminismo um movimento mal orientado. Por isso sempre tomei providências para não servir de estandarte para ele. [...]

Eu acredito numa escrita feminina, sim. O mundo da mulher não é o mundo masculino. As marcas da escrita feminina estariam principalmente na linguagem⁴.

É importante perceber o posicionamento da própria escritora a respeito da orientação da teoria que está sendo utilizada para analisar sua obra. No entanto, como se nota na mesma citação, a autora reconhece a existência da peculiaridade da escrita feminina. Assim sendo, ela mesma está inserida nesse contexto devido a sua condição de artista da palavra.

Ainda assim, longe de ser um conceito pacífico, a autoria tem suscitado inúmeras discussões. Interessa, neste ensaio, apontar alguns aspectos neste sentido, sempre lembrando que “não se trata de saber se a literatura ‘feminina’ é melhor ou pior que a ‘masculina’ (...), mas sim descobrir *o que* ela é, *como se* constrói e *por que* trilha determinados caminhos “⁵. É preciso resgatar a posição das mulheres em todos os setores da sociedade, começando pelo estudo das artes, especialmente da literatura. Interessa lembrar, nesse contexto, que a persistente pergunta

há uma literatura de mulheres?, Marina Colasanti rebate : *Por que nos perguntam se existimos?*⁶

Dessa forma, Rachel de Queiroz, quer queira, quer não, tem produzido obras de traços específicos, a despeito do que comentou Graciliano Ramos: “Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado”⁷.

Dôra, Doralina consiste em um romance arrebatador. É narrado em primeira pessoa, ou, segundo Jean Pouillon, a partir de uma “visão com “, isto é, o narrador está ao nível das demais personagens. Tudo o que é relatado vem filtrado, então, pela subjetividade de Dôra. Sinteticamente, pode-se dizer que o enredo consiste em mostrar as etapas do ciclo de vida de Dôra, iniciando no sertão do Ceará, passando por várias localidades do nordeste, indo ao Rio de Janeiro e retornando ao ponto de partida. Como foi dito no início do trabalho, além da questão de gênero interessa o *Künstlerroman*. Sem dúvida, pode-se afirmar que essa trajetória da protagonista deve-se a sua busca por liberdade associada ao seu espírito artístico, notável desde a infância:

Eu não nego que não quisesse cair em tentação. Um tempo, *em menina* tinha feito no colégio o papel de feiticeira no drama do fim do ano; fiquei tão influída por teatro, cheguei a falar a Senhora *que o meu sonho era estudar para atriz*. [...]. (Mas foi daí por diante que comecei a colecionar anúncio de companhia e retrato de artista.) (*DD*, p. 73; grifo meu).

Outro indício de que Dôra trazia consigo o dom artístico encontra-se no desejo de ter um nome bastante diferente do seu e, provavelmente, visto em um dos livros lidos: *Isolda*. Todavia, seu nome carrega, em si, o destino da protagonista: Maria das Dores. Estas dores distribuem-se de forma triangular: Pai - Mãe - Comandante

A figura paterna aparece transversalmente na obra, uma vez que Dôra perdeu o pai ainda criança, conservando-o como um verdadeiro ídolo, alguém que a amava e compreendia:

De dia gostava de me fechar na alcova, sozinha, e pensar no meu pai, ali, como ele era no seu retrato da sala, com o bigode retorcido, a gravata grande com um alfinete coral rodeado de brilhantes miúdos. [...] Talvez meu pai, não sei, ele morreu tão cedo, não deu para eu conhecer o que ele gostava ou não. Não deu para eu conhecer nada. Mas eu era capaz de jurar – isso jurava mesmo – não tinha sido meu pai quem escolhera para a filhinha dele aquele nome horrível de Maria das Dores (DD, pp. 7-11).

A relação com a mãe, no entanto, é bastante conturbada; na verdade, quase inexistente: “*Senhora*. Aos poucos, quase sem querer, fui me acostumando a dizer o nome dela como todo o mundo; o nome de mãe que eu tentei e ela não me obrigou; e depois, se estivesse viva e me forçasse e eu mesma me forçasse, não me haveria de sair da boca “ (DD, p. 4).

O Comandante, por sua vez, representa o grande amor da vida de Dôra. A dor maior virá de sua perda.

Dessa tríplice relação, Dôra irá extrair seu amadurecimento. O início dele, como foi dito, decorre de suas leituras, feitas na escola; era moça instruída. No entanto, ela tem consciência de sua condição de mulher e do papel que essa educação teria de exercer sobre si, papel esse repugnado por seu espírito artístico, questionador. Recorda ela de um episódio de seu colégio em que as moças eram *boas de casar* e isso de fato ocorria pois “os noivos achavam que elas já estavam sabidas o bastante e, mesmo, para criar menino não se exige anel de grau “ (DD, p. 24).

Cronologicamente, o primeiro passo para seu crescimento interior seria o casamento com Laurindo, casamento este que não foi satisfatório. Pode-se afirmar que Laurindo representou, naquele momento, uma forma de Dôra alcançar maior independência da mãe, conferida pelo status de casada, supervalorizado naquela sociedade. Porém, como foi dito, o crescimento vem por meio de sofrimento. *Senhora*, mãe de Dôra, e

Laurindo mantém um relacionamento sexual que é descoberto pela protagonista. Pouco tempo depois, Laurindo morreria em circunstâncias pouco claras. Esse fato dá forças a Dôra e ela sai da fazenda para a cidade mais próxima onde passa a executar tarefa de secretária da dona de uma pensão, ou seja, deixa a fazenda Soledade a fim de não seguir o destino da mãe: cultivar a viuvez como forma de manter seu poder. Será na pensão que entrará em contato com uma companhia de teatro e dará início a sua vida artística.

A vida de atriz não era bem vista naquele tempo por algumas pessoas; as atrizes eram acusadas de levarem vida fácil. Contraditoriamente, apesar de Dôra ser bastante consciente a respeito do papel social destinado às mulheres, termina assumindo o lugar da mocinha da história, a *ingênua*. Com o passar do tempo, todavia, leva a atividade a sério e não permite que sua condição de mulher independente, resoluta seja maculada devido a sua arte. Tanto é que merece reconhecimento público:

Lá no correio as moças ficaram alvoroçadas ao me verem uma chamou a outra, a senhora que taxava os telegramas declarou que ainda não tinha perdido um só dos nossos espetáculos, nem as reprises, e a moça da posta-restante quando assinei o recibo do pacote de correspondência, disse com os olhos brilhando:

– Vou ganhar o autógrafo! (*DD*, p. 149)

É interessante observar que, de fato, Dôra mostrava sua força de artista desde os tempos de criança na fazenda Soledade, pois recusa-se a permanecer sob a égide inflexível e rancorosa de sua mãe, reagindo a cada ordem. Representava sua ânsia de dar vazão ao seu talento, reação que originou sua fuga, como já foi dito. Porém, a mãe não deixa de representar toda a estrutura tradicional da educação feminina, isto é, casar, ter filhos (mesmo que indesejados) e permanecer fiel ao marido, cultivando a viuvez. É fato que ela promove uma ruptura ao amasiar-se ao próprio genro. Senhora, na realidade, também tinha consciência crítica

dessa superestrutura, todavia, procurou uma solução pouco funcional – isolar-se procurando amalgamar o masculino e o feminino em si: “Naquela senzala nossa ela [*Senhora*] queria ser tanto a Sinhá como o Sinhô “ (*DD*, p. 20). Assim, não é simplesmente o talento de Dôra que a impele para diante; é um imenso desejo de encontrar-se.

Entretanto, isso não é fácil. Dôra já havia sofrido um processo de identificação com sua mãe e, por mais longe que tentasse ir, o fantasma da tradicional figura feminina encarnado pela genitora estaria presente em todos os seus momentos:

Eu então declarei com soberba que era viúva e independente, minha mãe não me governava e eu não tinha que contar mentira a ninguém. Assim mesmo deixei que D. Loura escrevesse a carta. No fundo tinha medo de alguma violência de Senhora e o fato é que eu ainda não estava acostumada àquela liberdade nova de viúva – afinal tinha sido uma vida inteira de cativo (*DD*, p. 75).

Dessa forma, é compreensível sua paixão avassaladora pelo Comandante. Ela o conhece em um bar, pouco antes de embarcar em uma nau de posse dele. Depois tornam-se amantes. É interessante observar que esse homem possuía personalidade marcante e temperamento violento; seu nome já o declarava: “– *Asmodeu*, entidade diabólica que figura no livro de Tobias como sendo o demônio dos prazeres impuros. Também tem sido chamado ‘o diabo coxo’. Levanta os telhados das casas e descobre os segredos íntimos dos seus habitantes” (*DD*, p. 132).

Dôra continuará atuando por uns tempos, conseguirá manter uma boa reserva de dinheiro em conta bancária – conseguindo, assim, independência econômica –, mas termina por abandonar sua carreira artística por exigência do Comandante: “Não é vergonha, mas eu não gosto. Mulher minha se rebolando lá em cima no palco e tudo quanto é macho embaixo, de boca aberta. Tenha paciência. Pra mim não “ (*DD*, p. 164). Nesse momento, ao invés de exaltar sua profissão, Dôra apoiará

seu amante e mentirá a fim de enganar a si mesma e aos outros: “Mas você [Carleto] sabe muito bem que eu sempre representei à força, nunca tive jeito – e muito menos gosto. (...) (Isso que eu dizia não era bem a verdade, não era. ..) [A vida na Companhia] era uma aventura que não parava e eu sempre tinha sonhado com aventuras) “ (DD, pp. 164-5).

Ela deixará tudo o que conseguiu por esforço próprio, longe de sua mãe (a qual representava uma espécie de capataz tomando conta do cativo) para assumir-se como mulher daquele homem. Ocorre, porém, que Dôra não adotará posição submissa e dócil como se espera de uma moça educada para ser esposa; pelo contrário, revela sua sensualidade e compraz-se com seu poder sobre o Comandante: “Nunca me diverti tanto, não ligava aos beliscões que Estrela me dava por detrás, me sentia cada vez mais atrevida ao lado do meu *capanga* “ (DD, p. 172; grifo meu).

Pode-se dizer que aí estaria patente a identificação com sua mãe. Dôra também estaria destinada a ser senhora, isto é, dominadora, mandatária. Mas isso não ocorre, pois apenas alcança plenitude ao lado do Comandante, formando par com ele. É como se juntos formassem um todo, rompendo convenções sociais, tornando-se um andrógino.

Após a morte do Comandante, Dôra retorna à Soledade para assumir sua direção, pois a mãe havia falecido. Ao chegar, constata que a fazenda e seus habitantes pareciam presos ao passado, não haviam evoluído:

Xavinha no fundo da rede. Sem mais serventia de nada como zeladora ou como vigia. As galinhas fazendo ninho pelas salas, os pombos morando na queijaria.

Luzia e seu filho apanhado ocupando o quarto pegado ao de Xavinha, que era dantes o da costura, numa desordem de cordas com cueiros estendidos, redes atadas em pleno dia, garrafa de madeira com leite azedo rolando por cima da máquina Singer, que substituía a velha New-Home aposentada (DD, p. 236).

Ali estava, de fato, toda sua vida. Era seu lugar. Finalmente, cumpria a dor de seu destino, a de atar suas experiências àquela terra de solidão – Soledade. Ela mesma o enuncia: “O círculo fechou, a cobra mordeu o rabo: eu acabei voltando para a Soledade “ (DD, p. 236). Sua natureza artística, vivida com intensidade no curto espaço temporal que ocupou, não foi suficiente para fazê-la libertar-se daquele fado; Dôra não viria a alcançar a doçura de ser Doralina. Seria Maria *das Dores*. Assim como sua mãe, ela assume o luto como sinal de independência e isolamento:

No Rio, eu não tinha vestido luto, ia lá me lembrar de comprar roupa. Mas no sertão achei o preto obrigatório. Era o meu documento de viuvez, ou mais que isso; aquela roupa preta era a carta de marido que eu assinava para o Comandante.

O luto, ali, ainda era o passaporte da viúva; me garantia o direito de viver sozinha sem ninguém me perturbar em nada, de mandar e desmandar no meu pequeno condado – tão feio e tão decadente. O condado de Senhora! – sendo que agora a senhora era eu (DD, p. 240).

Então, o que se percebe é uma certa resignação diante de sua nova situação. É isto que trespassa a narrativa de Dôra. Percebe-se, portanto, que ela havia caminhado pela área triangular exposta neste trabalho para um encontro consigo mesma, pois em cada ângulo enfrentou problemas peculiares a determinada face de seu eu. Esse itinerário triangular, a propósito, aparece na estrutura tríplice do livro: *O Livro de Senhora*, *O Livro da Companhia* e *O Livro do Comandante*. Não há *O livro de Dôra* porque ela está em cada um deles.

No entanto, apesar do tom fúnebre e acridocemente delineado ao longo da história, a última cena, na qual uma rês está parindo, mostra que Dôra conseguiria retirar Soledade do vil estado em que se encontrava, pois a fazenda era parte dela também e não havia sucumbido; renascia. A vida continuava e ela deveria aprofundar o contato com seu eu, amainando cada vez mais aquela dor, uma vez que esta resultava da

conquista de sua auto-suficiência. Ao final, registra: “Felizmente já faz tempo. Pensei que ia contar com raiva no reviver das coisas, mas errei. Dor se gasta. E raiva também, e até ódio “ (DD, p. 3).

Notas

¹ Showalter, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem “, em Hollanda, Heloísa Buarque de (org.), *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

² Shaw, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Don Quixote, 1978. P. 271.

³ Queiroz, Rachel de. *Dôra, Doralina*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, José Olympio, 1987. As citações da obra serão indicadas no texto, com a sigla DD.

⁴ Depoimento em *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 4. São Paulo, 1997, p. 26.

⁵ Coelho, Nelly Novaes. *A literatura feminina contemporânea*. São Paulo: Siciliano, 1993.

⁶ Colasanti, Marina. “Por que nos perguntam se existimos? “, em Sharpe, Peggy (org.), *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis: Mulheres, 1997.

⁷ Ramos, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

Helena Rodrigues de Oliveira - “O percurso da dor: uma leitura de *Dôra, Doralina*, de Rachel de Queiroz”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 16. Brasília, novembro/dezembro de 2001, pp. 15-23.