

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v11.n24.12>

A força do sagrado: construção estética em *A Beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz

The sacred strength: aesthetical construction in Rachel de Queiroz's play A Beata Maria do Egito

Geam Karlo-Gomes*

Peterson Martins A. Araújo**

Fulvio Torres Flores***

Resumo

Este artigo apresenta uma análise estética e antropológica da peça *A Beata Maria do Egito*, de Rachel de Queiroz. Inicia-se por uma discussão estética a partir do “regional” e dos aspectos trágicos nesse drama moderno; e, quanto ao aspecto antropológico, temos uma percepção do enredo e contexto através da intertextualidade do sagrado (o numinoso) e outros arquétipos. Os pressupostos teóricos fundamentam-se na crítica literária de Raymond Williams (2002) e Peter Szondi (2001), no levantamento da crítica especializada realizado por Tarumi (2004), e na teologia e psicologia analítica por meio de Rudolf Otto (2007) e Carl Gustav Jung (2012, 2015). Assim, pretende-se mostrar a importância do protagonismo feminino para uma atualização do *homo nordestinus* e da(s) estética(s) que permeia(m) o elemento “regional”.

Palavras-chave

Regional. Tragédia moderna. Sagrado. Rachel de Queiroz. Feminino.

Abstract

This article presents an aesthetic and anthropological analysis of Rachel de Queiroz's play *A Beata Maria do Egito* (*The Blessed Mary of Egypt*). It begins with an aesthetic discussion based on the “regional” and the tragic aspects of this modern drama; and as for the anthropological aspect, we have a perception of the plot and context through the intertextuality of the “sacred” (“numinous”) and other archetypes. The theoretical assumptions are based on literary criticism by Raymond Williams (2002) and Peter Szondi (2001), on the review of critics' writings presented by Tarumi (2001), and on theology and analytical psychology through the works by Rudolf Otto (2007) and Carl Gustav Jung (2012, 2015). Thus, it is intended to show the importance of female protagonism for an update of the “homo nordestinus” and the

* Universidade de Pernambuco (UPE).

** Universidade de Pernambuco (UPE).

*** Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF).

aesthetic(s) that permeate the “regional” element.

Keywords

Regional. Modern tragedy. Sacred. Rachel de Queiroz. Feminine.

Introdução

Rachel de Queiroz surgiu na literatura brasileira com apenas 19 anos ao publicar seu primeiro romance, intitulado *O quinze*, em 1930. Daí seguiram-se outras obras nesse gênero, como *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937) e *As três Marias* (1939). *Dôra Doralina*, seu próximo romance após o de 1939, só foi publicado em 1975, seguido de *O galo de ouro* (1985) e *Memorial de Maria Moura* (1993), romance que encerra sua carreira nesse gênero com virtuosidade. O grande intervalo da romancista, porém, não significou improdutividade literária: a crônica foi o gênero ao qual ela mais se dedicou nesse período, escrevendo para revistas semanais e jornais. Escreveu também duas peças de teatro nos anos 1950 – *Lampião* e *A Beata Maria do Egito*, gênero ao qual não mais retornou com o poder de sua escrita, e livros infantis, tais como *O menino mágico* (1967) e *Cafute e Pena-de-Prata* (1986).

A peça *A Beata Maria do Egito*, impressa em 1958, foi a segunda e última desenvolvida por Rachel de Queiroz. Conforme Tamaru (2004, p. 35), Raquel deu continuidade ao projeto de uma escrita que protagoniza a mulher como o dínamo principal das construções literárias em seus diversos gêneros. Mesmo na peça anterior – *Lampião* – publicada em 1953, percebe-se um esforço em estabelecer um resgate histórico da importância de Maria Bonita, quase como uma resposta ao romance *Maria Bonita*, escrito por Afrânio Peixoto, em 1914, que, apesar do título, desenvolveu o papel feminino muito mais como uma personagem secundária (coadjuvante), tal como a função exercida pela personagem Helena na narrativa épica *Ilíada*, de Homero.

Neste texto, perfazemos um estudo interdisciplinar de *A Beata Maria do Egito*. A análise perpassa o viés antropológico e a psicologia analítica, incidindo numa discussão estética do regional e do feminino mediante a crítica literária e o intertexto. Dividido em três partes, na primeira analisa-se a estética e a construção da identidade do nordestino e como essa identidade é figurada na peça. A segunda parte dedica-se a contextualizar a peça de Queiroz como uma tragédia moderna e faz um sucinto levantamento crítico para entender como a crítica da época reagiu à proposta estética

da autora, especialmente no que concerne à não filiação estrita às normas do drama regrado. Por fim, na terceira, são analisados os elementos referentes ao sagrado a partir de uma leitura arquetípica da referida peça.

A estética e a construção identitária do nordestino

Essa obra dramaturgica de Rachel de Queiroz, antes mesmo de sua impressão oficial em 1958, ganhou vários prêmios em 1957, tais como os dois prêmios de Melhor Peça Teatral, conferidos tanto pela Associação dos Críticos Teatrais de São Paulo quanto pelo Instituto Nacional do Livro, além do Prêmio Paula Brito, concedido pela Secretaria de Educação do Rio de Janeiro. No entanto, a liberação mais ampla para montagem e encenação teatral só foi concedida por Rachel em agosto de 1997 (conforme dados da Academia Brasileira de Letras), porém, nesse ínterim, foram feitas algumas encenações oficiais da peça e uma adaptação para a televisão. Essa primeira encenação ocorreu em 1958, sob a direção de José Maria Monteiro, tendo Glauce Rocha no papel-título e a participação de Jaime Costa e Sebastião Vasconcelos; contudo, a direção sofreu severas críticas que apontaram descuido e superficialidade nessa primeira performance textual (JOSÉ, 2019). Além desse momento, houve encenações oficiais em 1961 – feita pelo Teatro Popular do Sesi de São Paulo sob direção de Osmar Rodrigues Cruz; e, em 1991, por meio do Curso de Formação de Ator de Pernambuco, com direção de Lúcio Lombardi. A adaptação dessa peça para a televisão ocorreu em 1976, com a direção e adaptação de roteiro de Kiko Jaess e interpretações de Esther Góes (como a beata Maria do Egito), Antonio Fagundes (Tenente João), Stênio Garcia (Cabo Lucas) e Antônio Petrin (Coronel Chico Lopes). Essa adaptação foi produzida para ser exibida no Programa *Teatro 2*, veiculado pela TV Cultura¹ e que, posteriormente, em 10 de maio de 2007, foi remasterizada e reexibida na própria TV Cultura em um novo programa – *Grande Teatro em Preto e Branco*. Essa adaptação será chave para percebermos que algumas construções não verbais presentes na versão do meio televisivo reforçarão alguns estereótipos e arquétipos que não estão muito claros no texto-base.

Recorrentemente, em Rachel de Queiroz, o posicionamento crítico em relação

¹ O Programa *Teatro 2* produziu diversos teleteatros pela TV Cultura de 1974 a 1979 e desempenhou importante papel ao trazer, para o grande público, importantes obras da dramaturgia brasileira e internacional especialmente adaptadas para a televisão (ao todo, foram 122 teleteatros produzidos; e desses, 90 foram de autores nacionais de variadas vertentes ideológicas).

ao papel da mulher na sociedade e na figuração feminina da literatura brasileira transparece, sobretudo em várias crônicas que contribuiu, ao longo de quase trinta anos, divididos entre a revista *O Cruzeiro* (participação iniciada em 1946); e, com o fechamento desta, por meio do Jornal *Estado de São Paulo*, tais como as que cobram uma participação social maior da mulher, principalmente nas crônicas *Homem & mulher*, *Poetas e poetisa* e *A eterna causa da emancipação feminina*. Além disso, fez uma crítica contundente na crônica *A imagem feminina*, publicada no Jornal *Estado de São Paulo* em torno da maneira como a mulher foi representada pelos escritores ao longo do desenvolvimento da literatura brasileira. Nessa crônica, conforme a pesquisadora Angela Harumi Tamaru (2004, p. 35), Rachel lamenta que os escritores tenham sempre estereotipados as mulheres, mediante suas personagens femininas, em boas e más (ou esposas e prostitutas); e, conforme a fidelidade ou traição delas aos “bons costumes” sociais, poderiam ter um final consagrador ou punitivo no enredo. Assim, a autora observa que, ao longo de toda história da literatura, não houve uma interpretação da mulher por ela mesma, mas por um olhar masculinizado que traduzia o “eterno feminino” como uma esfinge indecifrável (TAMARU, 2004, p. 35).

Afinal, eles só conhecem a mulher pelo que veem e ouvem dela: como é que iriam saber realmente o que se passa dentro de um coração de mulher? Flaubert, emérito conhecedor da alma feminina, traduz bem essa impotência masculina, diante do feminino, com a sua célebre frase: “Mme. Bovary c’est moi”. Quer dizer que ele, homem, pretende interpretar sua criação feminina com a sua própria alma de homem (QUEIROZ, 2000).

Além disso, dentro de um projeto de escrita regionalista do contexto de trinta (Séc. XX), temos a ênfase nos fenômenos sociais do *cangaço* e do misticismo que se desenvolveram, principalmente, entre o final do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX, para designar todos aqueles frutos da decadência do sistema econômico-social, que se insurgissem contra a República, sendo assim chamados pejorativamente de *cangaceiros* e *beatos*. Sobre a utilização negativa desses termos, a autora expressa o tom pejorativo, na fala do Tenente João, quando esse a chama de “santa cangaceira” (QUEIROZ, 2005, p. 164) e de “demônio” (QUEIROZ, 2005, p. 189). E, embora, nunca houvesse uma vinculação ideológica desses ao *comunismo*, tais tipos sociais revoltosos (o beato e o cangaceiro) foram aproveitados pelos escritores de matiz comunista para designar parte da população nordestina que defendia a insurgência contra os principais aparelhos ideológicos do capitalismo – a “Igreja” e o “Estado”. Os beatos representavam um movimento místico cristão popular que divergia dos

direcionamentos da religião oficial vigentes na época. No caso específico dos *beatos*, Tamaru (2004, p. 72) observa que eles (e elas) exerciam também função intermediária entre a Igreja (juntamente com o Governo) e o povo. Inclusive, na própria Guerra de Canudos, Euclides da Cunha relata que um dos beatos de Conselheiro (Antônio, o Beatinho) teve atuação primordial na intercessão pelos sobreviventes de Canudos diante das forças do exército republicano. Já Padre Cícero Romão Batista (Padim Ciço), embora fosse presbítero ordenado em 1870, sua condescendência a beatos (e beatas) e, conseqüente vinculação e apreço à fé cristã popular (além do apoio político à corrente ideológica divergente da capital cearense), fará com que entre em conflito com o bispo arquidiocesano cearense da época e participe ativamente da “Sedição de Juazeiro” entre o ano de 1913 e 1914. Assim, tornar-se-á figura polêmica que, ainda hoje, não terá aceitação junto à Igreja Católica Apostólica Romana (TAMARU, 2004, p. 73).

Outro aspecto que não se pode esquecer será o propósito antropológico que a obra de Rachel de Queiroz assume na construção identitária do *homo nordestinus* (e, especificamente, do sertanejo): o Nordeste insurge-se enquanto região, quebrando com a dicotomia regional norte-sul, a partir de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, publicado em 1907, sobretudo pelo viés de análise sociológica da região denominada “Sertão”. Será, em fase do Modernismo denominada de Regionalismo de 30 (e, posteriormente, na década de 70, por meio de movimentos culturais, tais como o Tropicalismo e o Armorial), que, em uma caracterização mais intensa, demarcará a literatura brasileira com escritores (e escritoras) que irão desenvolver determinados aspectos que irão repercutir nessa forja identitária – por exemplo, Gilberto Freire será responsável pela ideia da “brasilidade nordestina”; Rachel de Queiroz, pelo “homem telúrico”; Zé Lins do Rego com o aspecto da “região decadente”; e Ariano Suassuna com o aspecto do “sertão medieval” (TAMARU, 2004, p. 15-16). Assim, dessa junção modernista e regionalista, teremos a mescla de elementos locais e universais (apesar, do *kitsch* dicotômico de 30) que contribuirá para a construção de uma identidade nacional a partir de um *ethos* cultural próprio e autêntico (oposto ao que foi estereotipado pela perspectiva colonizadora europeizante).

Em *A Beata Maria do Egito*, temos a quebra da caracterização dicotômica das personagens, consolidando um rompimento estético que repercutiu na sua desfiliação do Partido Comunista do Brasil já a partir de sua segunda obra *João Miguel* (1932). Esse rompimento atingirá sua plenitude com o romance polifônico e híbrido *Memorial*

Maria Moura (1992) em que se irá compor o que denominamos de uma estética hiper-regionalista (ARAÚJO, 2018, p. 50). As personagens de *A beata Maria do Egito* não são planas, mas esféricas, como exemplo disso, temos a representação complexa do Coronel, pois se temos, no primeiro ato, uma posição intransigente em relação à efetivação da prisão da Beata; no terceiro ato, temos a personagem em uma relativização desse posicionamento opressivo inicial, inclusive, manifestando-se preocupado se a beata foi abusada sexualmente pelo Tenente. As falas das personagens não são estereotipadas, embora se tenha marcas regionalistas em alguns termos e expressões utilizadas.

TENENTE – Eu sei, eu sei! Por isso mesmo nunca deixei que tocassem num cabelo dela. Mas agora já é abuso. Por que não foi embora? Pediu passagem com os homens – todo o mundo sabia que iam para o Juazeiro – mas *fiz vista grossa*: está bem, passassem, a estrada é livre! O diabo é que não se contentaram em passar: se *arrancharam* dentro da rua e agora andam requisitando mantimento e munição pelo comércio! (QUEIROZ, 2005, p. 133, grifos nossos).

No entanto, teremos uma incorporação estereotipada na versão adaptada em 1976 pela teledramaturgia, no momento que as cenas do 3º. Ato caracterizam a presença de “cangaceiros” como seguidores da “beata” (Figura 1) à porta da Delegacia, prontos para invadir esse local e libertá-la.

Figura 1 – Presença de cangaceiros como seguidores da Beata



Fonte: *A Beata Maria do Egito* (1976)

Em nenhum momento da peça de Rachel se tem a descrição de “cangaceiros”, mas de “romeiros”, que a própria protagonista faz questão de corrigir o Tenente no

momento de seu depoimento na delegacia:

TENENTE (*erguendo as mãos.*) – Um momento! Um momento! Parece que está tudo trocado! Eu é que estou procurando cumprir a minha obrigação. E a senhora é que, sendo uma mulher, uma moça, juntou um bando de cabras armados que se dizem romeiros... BEATA – São romeiros! (QUEIROZ, 2005, p. 145).

Outra marca da construção complementar desse *ethos* se percebe no acréscimo, na versão teledramatúrgica, de um “cantador cego” (Figura 2).

Figura 2 – “Cantador cego”, acréscimo da versão para televisão



Fonte: *A Beata Maria do Egito* (1976)

O acréscimo dessa personagem (que não consta no texto original) demarca a presença do *aedo* (narrador épico) ou do *coro* das tragédias clássicas.

O acréscimo verificado no roteiro de Kiko Jaess reforça o elemento cênico sem romper com a proposta original, que enfatiza o aspecto guerreiro demarcado tanto nas tragédias clássicas quanto em seus traços permeados nos dramas modernos. Sobre esse aspecto, teremos uma análise mais ampla no próximo tópico.

A tragicidade moderna em *A Beata Maria do Egito*

Raymond Williams mostra, em seu livro *Tragédia moderna* (2002), que a tradição não se limita à transposição de uma verdade do passado para o presente, mas sim, uma interpretação desse passado à luz de cada época. No caso da tragédia, podemos dizer que a tradição trágica, portanto, não significa a transposição de uma

verdade trágica diretamente do passado, mas, sobretudo, uma interpretação do trágico, ou seja, cada época faz uma releitura da tradição que lhe antecedeu, incorporando e dispensando aquilo que interessa a seu tempo, seu contexto social, político, econômico, artístico, religioso etc. Na mesma obra, Williams destaca que “[...] a tragédia não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora.” (WILLIAMS, 2002, p. 30-31).

Essa proposição de Williams embasa a interpretação de que *A Beata Maria do Egito* pode ser lida como uma tragédia moderna. O primeiro ato da peça é o de apresentação, em que aprendemos que a ação se inicia uma semana antes dos festejos natalinos, em algum lugar próximo a Juazeiro, no Ceará, cidade na qual está havendo o início dos embates entre o Padre Cícero e as tropas rabelistas, recém-rechaçadas pelos seguidores do padre. Esse começo é importante por desenhar as forças políticas que estão em jogo na peça e que, ao longo dela, vão cedendo a outras forças nos atos seguintes. Sobre os aspectos políticos, é importante lembrar que em maior ou menor medida, eles se fazem presentes nas tragédias clássicas, apresentando crises deflagradas no interior da pólis. O que Rachel de Queiroz vai apresentar na peça é a sua leitura dessa tradição trágica, isto é, a forma de representação dessa crise política não está mais nas mãos de “grandes homens e mulheres”, como na tragédia clássica – a exemplo de Édipo, Antígona, Agamênon, Medeia e tantos outros –, mas são conduzidas e levadas a cabo por cidadãos comuns de variadas ordens.

Fica claro o embate entre a Lei do Estado, representada com firmeza pelo Tenente-Delegado, e a religiosidade, representada pela Beata e pelos romeiros (estes últimos não presentificados, mas potentes em voz ao longo da ação). A religião é outro aspecto de suma importância na tragédia clássica, haja vista a presença de deuses e deusas designando destinos e, às vezes, até surgindo ao final da peça para impor uma resolução (o famoso efeito *deus ex-machina*). Os deuses, ou melhor, o Deus católico, dos romeiros, não tem lugar como personagem na peça de Queiroz, mas sua “existência e poder” se fazem conhecer pelas palavras da Beata e pela força grupal dos romeiros.

O Cabo, muito mais próximo do estrato social dos romeiros do que o do delegado, é personagem de grande importância, que, embora representante do

Estado no início, vai cada vez mais se identificando com a causa da Beata, e já no segundo ato, declara: “Ai, Beata, se eu me governasse! Se eu não fosse cativo desta farda, soltava a senhora agora mesmo. Com que gosto estas mãos haviam de abrir aquela porta!” (QUEIROZ, 2005, p. 156). O Tenente-Delegado, que cumpre ordens superiores, ainda tem que administrar a enorme pressão que sobre ele põe o Coronel Chico Lopes, autodenominado “chefe político do município” (QUEIROZ, 2005, p. 135). Uma simples palavra, porém de força irrefutável, é usada pelo Tenente-Delegado para explicar qual o medo real de toda aquela “confusão” iniciada pelo Padre Cícero e apoiada pela Beata: revolução. Uma revolução que tiraria o poder do Estado e o passaria às mãos do povo (com administração do clero, no entanto). Não há revoluções populares nas tragédias gregas, mas sabemos que as questões intrínsecas da pólis acabam levando a mudanças de governo. A trilogia trágica *Oresteia*, composta pelas peças *Agamênon*, *Coéforas* e *Eumênides*, talvez seja o exemplo mais claro disso. Eis aqui outra leitura da tradição: nada garante que o poder do Estado seja fixo e perene.

No segundo ato, a peça apresenta uma nuance romântica. Mantendo a Beata prisioneira por três dias e tendo confrontos dialógicos diretos com ela, nasce uma atração que domina o Tenente-Coronel. O Cabo assume o papel de informante entre a Beata, que deveria estar incomunicável, e os romeiros, liderados por Pedro Cigano. Sua alegação é que, ao fazer isso, está tentando manter a paz entre os lados (policiais e romeiros), impedindo assim um confronto que pode ser sangrento. No entanto, essa falta de obediência ao comando de seu chefe imediato faz com que o Tenente-Coronel perca por ele a confiança depositada há anos. Nesse entremeio, o Tenente e a Beata trocam seus nomes verdadeiros (João e Maria), crescendo nele o desejo de viver com ela tanto uma *vida em comum*, como também uma *vida comum*, longe das questões políticas, da polícia e dos romeiros. O Tenente acredita que a Beata também quer isso, mas ela age na intenção de realizar um ato sacrificial de fé e entrega-se. Ambos, portanto, esperam, um do outro, algo que não foi exatamente combinado, apenas imaginado. Ao perceber que ela agiu de forma diferente do que esperava, o Tenente a confronta, lembrando-a que ela cedeu de forma mansa, o que o fez acreditar que também queria aquilo. Desapontado ao extremo, decide mantê-la presa. A Beata, por sua vez, alega que encontrou a força nos santos para a realização do ato amoroso, e continua firme na decisão de seguir para Juazeiro com os romeiros e ajudar o Padre.

O acordo que, aparentemente, selaria a paz daquela situação, fazendo com

que a Beata se juntasse ao Tenente em vida amorosa (percepção dele) ou fazendo com que o Tenente a libertasse (percepção dela), na verdade só reforça o grau de tragicidade por vir, uma vez que o alcance da paz sem prejuízos é algo desalinhado do espírito trágico. Tem-se aí o *desacordo* que dá impulso ao terceiro ato. Nele, o Coronel chega à delegacia querendo saber se houve abuso por parte do Tenente contra a Beata, pois com a informação poderia encontrar uma forma de abafar o escândalo e a irritação pública que certamente viriam com a confirmação da notícia. O Tenente insiste que essa pergunta deve ser feita diretamente à Beata, o que o Coronel faz, mas ela só responde de forma provocativa, praticamente insultando o Coronel e a posição de poder que ele ocupa. Sem obter a resposta que queria, o Tenente convida o Coronel a se retirar da delegacia enquanto há tempo, pois a situação está ficando cada vez mais tensa, com os romeiros ameaçando invadir a delegacia e libertar a Beata. A própria guarda da delegacia passa para o lado dos romeiros, uma vez que os comentários sobre o possível abuso à Beata não cessam. A invasão da delegacia é iminente e, ao perceber isso, o Tenente toma a Beata como refém, encostando um revólver em sua cabeça. Numa mistura de sentimentos, agarra-a num abraço febril. O Cabo alerta-o que a Beata é uma santa, mas o Tenente continua em seu ato, o que desencadeia uma briga com o Cabo, que ao final mata seu chefe. A Beata abre a porta da delegacia e o povaréu do lado de fora a recebe em triunfo.

São nítidas duas semelhanças de *A Beata Maria do Egito* com a peça trágica *Antígona*, de Sófocles. A primeira delas é que ambas as personagens principais estão em busca de cumprir uma “missão” e nenhuma delas vai abrir mão disso até o final. Ambas encaram o poder do Estado, enfrentando o que for necessário para obter sucesso, mas, evidentemente, os meios para isso são diferentes, o que conduz à segunda semelhança: em *Antígona*, a protagonista que dá nome à peça não cede aos pedidos do rei Creonte para que não enterre seu irmão, ou seja, ela em nenhum momento negocia com ele. Já n' *A Beata...*, há uma negociação falha. Essa diferença é crucial para a distinção entre a tragédia e a tragédia moderna, pois, na primeira, a impossibilidade de conciliação conduz à derrocada dos envolvidos no embate. Na peça grega, Antígona cumpre seu desejo de enterrar o irmão, mas é condenada a ser enterrada viva. Creonte, acreditando ter conseguido impor a Lei do Estado com a morte dela, acaba descobrindo-se também derrotado, uma vez que seu filho Hemon, que estava apaixonado por Antígona, suicida-se, fato que leva sua mãe, esposa de Creonte, a também se suicidar. Ambos Creonte e Antígona conseguem o que querem

e são destruídos, cada qual a sua maneira, pela força irrefreável de suas vitórias.²

Nesse aspecto, é válido lembrar o que Peter Szondi (2001, p. 89) comenta sobre esse aspecto do trágico: “Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas o fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína.”. O destino do Tenente, à luz dessa ideia, apresenta não a oposição rígida do trágico clássico, mas uma mistura de contradições que o conduzem à ruína. Ele é o representante do Estado que deveria manter a Beata prisioneira, apaixonou-se e consuma seu amor por ela, planejando sua vida a dois. Rejeitado e sob intensa pressão, mantém a prisioneira refém, sendo abatido pelo Cabo, que ao final já estava alinhado à causa da Beata. Não é demais lembrar que a Beata encerra a peça pronta para liderar os romeiros. Do ponto de vista político, seu destino, ao contrário daquele do Tenente, não é trágico no sentido simples da palavra, mas triunfante. A perda da Beata é no sentido pessoal, pois precisou ceder seu corpo para a frustrada negociação de rendição.

Tamaru (2004) analisa em seu trabalho as principais críticas feitas à época da publicação e da estreia da peça, em 1958-1959, sendo as principais delas com destaque para o foco desta subseção. Iniciamos com Maria Jacinta (1959, p. 57³ apud TAMARU, 2004, p. 77) que, na Revista da Leitura: “conclui o artigo asseverando que a obra ainda não criou a teatralidade. A encenação, segundo ela ‘sem vida’, deve a sua insuficiência ao texto, que não consegue dar rendimento dramático”; Henrique Oscar (1959 apud TAMARU, 2004, p. 77), do Diário de Notícias, para o qual “[...] falta-lhe teatralidade, carência de ação pelo fato da peça trazer os acontecimentos relatados e não acontecendo em cena”.

As críticas apontadas por Maria Jacinto e Henrique Oscar observam algo que vai no mesmo sentido: a peça de Rachel de Queiroz seria menos “teatral” porque privilegia mais o relato do que a ação. A obra de Peter Szondi intitulada *Teoria do drama moderno [1880-1950]* (2001) é uma produtiva análise de como as peças de teatro do período que ele aborda no título (e sem dúvida a análise pode ser estendida até a produção atual em boa medida) foram, pouco a pouco, *esfacelando* o drama

² Como já deve estar claro ao(à) leitor(a) a esta altura, essas alusões às tragédias clássicas gregas não significam que Rachel de Queiroz nelas se inspirou para escrever sua peça. Sabe-se que a autora cearense era uma leitora ávida de clássicos de várias épocas, porém, as relações aqui expostas visam apenas a ilustrar o diálogo com o trágico através de exemplos claros e com possíveis fins didáticos.

³ As obras citadas em apud constam de forma completa nas Referências.

clássico, de regras, em que a ação era crescente até o clímax. Szondi demonstra, ao longo da obra, como esse esfacelamento da forma dramática – e aqui nos interessa o encadeamento de ações – vai sendo substituído por outras formas de “contar” a história, ou seja, elementos epicizantes (como o relato) vão sendo introduzidos e relativizando a ação dramática como única forma legítima de expressar o conteúdo sócio-histórico proposto por seus autores. Não é demais lembrar que há um bom número de tragédias gregas que não segue o modelo de ação de *Édipo Rei* (para Aristóteles, na *Poética*, o mais perfeito modelo de tragédia) e mesmo nessa peça a quantidade de relatos é farta para que a trajetória de salvação e aniquilamento do herói se cumpra. Portanto, não há nada de intrinsecamente ruim na proposta de Queiroz em se apoiar em um elemento épico como o relato. A crítica seria mais relevante se conseguisse indicar alguma inconsistência ou falha na relação entre a forma do relato e o enredo. Observado o enredo e a forma como se apresenta, pode-se afirmar que há um equilíbrio delicado entre a ação e o que é relatado, isso tudo contando com apenas três atores e uma atriz em cena, lembrando que as vozes dos romeiros aparecem em diversos momentos para pontuar o fervor religioso e o apoio à Beata.

Outros dois críticos que Tamaru (2004) elenca são Barbara Heliodora e Paulo Rónai. Assim apresenta Tamaru (2004, p. 78) o que Heliodora (1958) escreveu no *Jornal do Brasil*, afirmando que a principal

[...] falha da dramaturgia estaria na premissa política, pois, na passagem do primeiro para o segundo ato, muda-se o tema para a incontida paixão do Tenente pela Beata e abandona-se a premissa inicial, conferindo uma perda à obra. A entrega da Beata ao Tenente, sob acordo, significa um conflito estritamente emocional ou, ainda, uma submissão ao fanatismo, condição humilhante para a Beata que, tomada pela crença, perde a capacidade de uso do raciocínio.

Na peça não há uma mudança de tema, mas sim o fato de que a obsessão amorosa desenvolvida pelo Tenente-Coronel é aproveitada pela Beata na tentativa de realizar o acordo. Muito além do “estritamente emocional”, da “submissão ao fanatismo” e da perda de “capacidade de uso do raciocínio”, tem-se na Beata uma personagem que aceita negociar dentro da situação real para conquistar seus fins, tal e qual fez a Judite bíblica (esse aspecto será analisado na próxima subseção).

Paulo Rónai (1958, p. 194 apud TAMARU, 2004, p. 76), em *Encontros com o Brasil*, observa: “a total ausência de intenções moralizadoras e de qualquer intervenção sensível da dramaturga, capaz de pôr o leitor à parte dos antecedentes

sem qualquer esforço manifesto, com extraordinária habilidade, fazendo do cruzamento dos destinos das personagens um desfecho com a precisão e a inexorabilidade da tragédia grega”.

Em poucas linhas, Rónai apresenta uma sucessão de elogios à peça. O primeiro está na “ausência de intenções moralizadoras”, o que realmente não se detecta na peça, visto que ela tem uma firme ligação com fatos históricos, embora o enredo seja ficcional. Em seguida, afirma que a autora, “sem qualquer esforço manifesto”, informa (em forma de relato) o leitor sobre os antecedentes necessários para a compreensão da ação que será mostrada, a partir do que podemos acrescentar que a qualidade do texto não pode ser analisada com base em regras dramáticas tradicionais apenas. Por fim, a observação de Rónai sobre a inexorabilidade da tragédia grega foi feita à época da estreia da peça e tem sentido no conjunto de forças que Rachel de Queiroz nessa obra. As questões políticas e religiosas envolvidas, a obsessão criada pelo Tenente, a devoção fervorosa da Beata à causa do santo de Juazeiro e o reconhecimento por parte do Cabo sobre a importância da figura da Beata como santa são elementos que, na força de seu conjunto, demonstram como a impossibilidade de reconciliação presente na tragédia clássica é relida na tragédia moderna apresentada por Queiroz.

Tarumi (2004, p. 78) encerra seu levantamento crítico, discretamente confrontando a opinião de Barbara Heliodora sobre a Beata ter se colocado em condição humilhante e perdido a capacidade de pensar, com destaque dado por Paulo Rónai

[...] que interpreta a cena final da peça como um episódio trágico. Já vem dado no preâmbulo da peça, com o poema de Manuel Bandeira, o fim destinado à personagem. Evocada pelas hetairas ou hieródulas, estas não são levadas a uma condição humilhante no ato de entrega, uma vez que o fazem com um fim sagrado, sem se macularem: ‘...como o sol passando pela vidraça’.

Na terceira seção do texto será analisada, entre outras questões, o ato de entrega da Beata à luz do sagrado.

Imagens arquetípicas e intertextualidades

A peça *A Beata Maria do Egito* traz uma atmosfera oriunda do choque entre o poder institucional e a fé, ou seja, a ordem governamental da personagem Franco Rabelo é colocada em “xeque”, visto que o Padre Cícero não reconhece o novo

governo e faz de Juazeiro um novo Estado. Essa situação traz grande responsabilidade ao Tenente-Delegado, em virtude do movimento organizado pela Beata Maria do Egito em defesa do Padre Cícero. Essa missão beatífica se intensifica com o messianismo, pois o Padre Cícero “basta levantar a voz, acodem mil ou dez mil” (QUEIROZ, 2005, p. 132) e, de modo semelhante, essa hierofania se estende à beata: “é santa mesmo, não é abusão do povo! Faz milagre, com a graça de Deus! Eu mesmo não vi, mas teve quem me contasse.” (QUEIROZ, 2005, p. 132).

Essa visão de uma poderosa divindade transcendental capaz de realizar milagres é derivada da religião hebraica e se manifesta no cristianismo com grande intensidade. É o raiar do *mysterium tremendum et fascinans* que torna o homem dependente desse poderoso sentimento diante do sagrado. Para Karlo-Gomes (2018), o sagrado força o homem a sair de sua situação pessoal com o propósito de participar de um modelo universal, guiado pelos valores do Espírito. A revelação do homem total é uma condição que se efetua de forma simultânea à presença do sagrado. Otto (2007) denomina o sagrado de numinoso, isto é, algo irracional, indicado por uma reação desencadeada na psique humana, jamais podendo ser explicitado por um conceito.

Na peça de Raquel de Queiroz, a energia do numinoso se expressa na vontade, força e vivacidade que reside na esperança dos romeiros de que Juazeiro seja “a nova Jerusalém” (QUEIROZ, 2005, p. 133). Nesse sentido, trata-se do que Karlo-Gomes (2018, p. 45) denomina de “sonho arquetípico do Paraíso Desejado”. Para Jung, essa é a vã esperança, cujo mito é o

venerado e arquetípico sonho da época áurea ou do paraíso, onde todos teriam tudo e um chefe supremo, justo e sábio [que] dirige o jardim da infância. Esse poderoso arquétipo, em sua forma infantil, tem seu encanto, e nosso critério superior sozinho não o expulsará do cenário do mundo. Ele não desaparece, mas, ao contrário, alastra-se cada vez mais porque nós o ajudamos a propagar-se através de nossa infantilidade que não reconhece que nossa civilização está presa nas garras dos mesmos preconceitos míticos (JUNG, 2015, p. 85).

Com efeito, é por meio desse sonho regozijador que os romeiros se colocam contra o Governo na esperança de alcançar a Época Áurea, por meio da figura do salvador messiânico Padre Cícero.

Na adaptação de Kiko Jaess (A BEATA..., 1976), a figura da Beata, vestida de branco, montada em um burro, faz alusão à travessia da Virgem em seu caminho para o presépio (Figura 3), assim como descrevem os Evangelhos bíblicos e, de modo

semelhante, é retratada em pinturas sacras.

Figura 3 – Alusão à travessia da Virgem no caminho ao presépio



Fonte: *A Beata Maria do Egito* (1976)

Em toda a peça de Raquel de Queiroz (1958), as referências às histórias e aos personagens da Bíblia (judaico-cristã) são veículos para envolver uma atmosfera do numinoso. Isso ocorre quando a Beata (que foi criada com capricho, e aprendeu a ler a Bíblia) insulta o Coronel Chico Lopes de “Pilatos” e de “Herodes” que, no curso das Escrituras Sagradas, respectivamente, negou e perseguiu Jesus Cristo. Desse modo semelhante, o Coronel assume o papel de perseguidor do Projeto de Deus em Juazeiro. O próprio chefe dos romeiros se chama Pedro Cigano, em alusão a um dos doze apóstolos de Jesus. Essas entre outras referências criam um verdadeiro mosaico em *A Beata Maria do Egito*, como um verdadeiro “portal” de memória dos textos bíblicos.

Samoyault (2008) esclarece que o texto referenciado não é exposto, mas remetido por meio do nome de um personagem, título, situação ou mesmo o próprio autor. Trata-se da presença de um intertexto por meio de uma alusão que, sem ser desenvolvido, percebe-se sua presença por meio de uma sugestão. “A alusão torna-se presente por um certo número de índices textuais vagos que confundem com a referência simples” (SAMOYAULT, 2008, p. 61), o que caracteriza uma hibridez, com um aglomerado de vozes em vários contextos.

Ora, é se colocando na condição de mulher, com referência ao texto de Judite, um livro deuterocanônico da Bíblia Católica, que Maria do Egito enfrenta o

interrogatório do Tenente-Delegado: “TENENTE – Mas isso é lá com a política; isso é luta de homens! E a senhora, uma mulher, uma moça... BEATA – Judite também era mulher, e não teve medo de atacar o tirano Holofernes” (QUEIROZ, 2005, p. 143).

Essa narrativa bíblica inspira o messianismo da Beata, dotando de força sua luta contra o mal (as ameaças ao Padre Cícero e à Nova Jerusalém – Juazeiro do Ceará). Nesse sentido, Maria do Egito se configura símile de Judite, jovem, bela e sábia. Assim como Judite consegue seduzir Holofernes – que havia deixado sem água o povo da cidade samaritana de Betúlia –, convidando-o para um banquete, embriagando-o e cortando sua cabeça, a Beata se torna exemplo da astúcia, inteligência e sedução de Judith; igualmente, temente e fiel a Deus.

Nesse sentido, Raquel de Queiroz coloca a mulher como protagonista central de toda narrativa, como forma de resistência ao papel que ela exerce no patriarcado do século XX no Brasil. Na peça, o papel da mulher é questionado: “TENENTE – [...] Quem já viu mulher guerreando – e uma moça nova como a senhora, ainda por cima? BEATA – Não lhe dê isso cuidado. Tem mão mais forte me acompanhando” (QUEIROZ, 2005, p.164).

Sobre essa condição do feminino, Raquel de Queiroz manifestou sua indignação ao público:

Foi o nosso grande Machado que liquidou com o binômio “crime e castigo” em matéria de amor. Mas nem ele nem nenhum outro permitiu a uma heroína pecadora o direito de espezinhar, sem castigo, a lei e os bons costumes. Isso se deu não apenas no Brasil, mas no geral da literatura universal. Os escritores chamados malditos, não recordo nenhum deles que fizesse a mulher triunfar dentro do crime e da maldição. Só é castigada com uma eventual condição de pobreza ou com a morte do amante. Quem quiser verificar essa afirmação é só correr a lista das amantes de romance: Mme. Bovary, a Dama das Camélias etc. (QUEIROZ, 2000).

Há, nesse fragmento, uma resposta engajada de uma luta contra uma escrita masculina que coloca a mulher sempre em condição de subordinação a um destino prescrito pelo modelo patriarcal de sociedade. Por certo, *A Beata Maria do Egito* se torna uma peça na qual a mulher nordestina brasileira busca vencer esses estereótipos a partir de uma construção arquetipal. Nela, o eterno feminino ganha força em sua dimensão primordial do sagrado.

Assim, semelhante à mulher judia, a Judith bíblica, que desempenha um papel público contra a cultura helênica imposta pelo domínio grego, a Beata forma seu grupo de resistência contra o Governo do Ceará com a adesão dos romeiros, opondo-se às relações de discriminação de gênero e de sedução do Tenente-Delegado em nome

de uma verdade transcendental, numinosa:

TENENTE – [...] O que eu lhe digo é isto: se fosse uma velha – vá lá! Não tinha nada a perder! Mas assim como é – então não se conhece? Com essa cara bonita – me desculpe... mas com esse corpo... – Como é que pode se juntar, sem perigo de desgraça, a um bando de cabras sem lei?

BEATA – O senhor pode pensar essas coisas – mas eles, sei que não pensam. Debaixo desse pano... (*Pega no hábito.*) ... eles não enxergam nada – nem imaginam. (*O TENENTE baixa a cabeça.*) Quanto a guerrear – serei a primeira? E eu nem arma tenho: só o rosário. (*Pausa.*) Eu não brigo, Tenente, eu rezo. (QUEIROZ, 2005, p.164).

O galanteio do Tenente é frustrado em detrimento da Beata possuir um ideal revolucionário místico-religioso. A figura de santidade que representa a Beata para os romeiros possui forte carga arquetípica, o que pode ser percebido quando a narrativa apresenta sua origem.

Criada no curso do imaginário de sua cultura, a origem dessa personagem é descrita a partir de um relato mítico: um nascimento misterioso: a orfandade. É o que se pode notar no interrogatório policial do Tenente-Delegado à Beata:

TENENTE – Está bem. Nome de seu e de sua mãe?

BEATA – Não sei. Não conheci pai nem mãe.

TENENTE (*escrevendo.*) – Pais falecidos... (Para a BEATA.) Mas não sabe nem o nome deles?

BEATA – Como é que eu podia saber? Fui enjeitada. Me deixaram dentro de um forno, no quintal de uma casa. Quem me pegou foi ver na folhinha e, em vez do santo do dia, estava escrito: “Fuga para o Egito”. Assim me batizaram por Maria do Egito. (QUEIROZ, 2005, p. 140).

Trata-se de um trecho do Primeiro Ato, cuja imagem de nascimento se inspira no arquétipo da Criança Divina, isto é, uma criança abandonada e exposta a perigos extraordinários. Essa imagem primordial da criança original é fonte arquetípica que tem suas raízes nos deuses gregos e atravessa gerações, fazendo-se presente na Bíblia judaico-cristã, na literatura e nas artes. Para Jung (2012, p. 17), “o arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matrizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta”.

Essa imagem é passível de ser inferida como modelo de representações simbólicas no ser humano de diferentes épocas.

Kerényi explica o significado dessa imagem arquetípica:

A infância e o destino de órfão das crianças divinas não foram feitos a partir do

conteúdo da vida humana, mas a partir da matéria da vida do mundo. Aquilo que na mitologia parece ser biográfico é, de certo modo, uma anedota que o mundo conta a partir de sua própria biografia – conta em sonhos, em visões, mas de modo muito mais rico do que nestes, mais rico também do que foi alcançado pelas artes “profanas”: na mitologia. Conceber as figuras mitológicas como alegorias de fenômenos naturais equivaleria a privar a mitologia de seu ponto central significativo e inspirador, privar daquele conteúdo do mundo válido de modo atemporal que se expressa de maneira mitológica nas imagens dos deuses. (KERÉNYI, 2011, p. 76)

A própria origem já remete à mitologia. Kerényi explica que o mitologema é o conteúdo de uma narrativa, uma fundamentação ou fundação, ou seja, o conteúdo de um ato. “Um mitologema – assim como uma teoria altamente científica ou uma criação musical e, em geral, toda autêntica arte – fala, tem efeito e é válido por si mesmo” (KERÉNYI, 2011, p. 76).

Para o fundador da psicologia analítica, “o mitologema é a linguagem verdadeiramente originária de tais processos psíquicos e nenhuma formulação intelectual pode alcançar nem mesmo aproximadamente a plenitude e a força de expressão da imagem mítica. Trata-se de imagens originárias cuja melhor expressão é a imagística (JUNG, 2015, p. 140).

Moisés e o Menino Jesus são exemplos de mitologemas da criança divina, que sobrevivem a perigos e ocasionam grandes mudanças. Essa condição arquetípica reforça a carga simbólica da missão da Beata criada por Raquel de Queiroz, por sua condição de enjeitada, exposta a perigos em um forno, sem referências paterna e materna. É um símbolo que fascina pela referência bíblica escrita na folhinha junto ao forno onde fora encontrada: “Fuga para o Egito”, que trata do episódio narrado por (Mateus 2,13-18) sobre a aparição do Anjo do Senhor a José, alertando-o para levar consigo o Menino Jesus e sua mãe, Maria, para o Egito, longe das ameaças de Herodes.

Essa alusão também marca o dia de Santa Maria Egípcíaca, Santa Maria Egípcia ou Maria do Egito, que viveu há cerca de mil e quinhentos anos. A própria Raquel de Queiroz busca se aprofundar na lenda cristã desta Santa para construir a personagem:

Nesta noite em que falo, a minha ideia deu corpo a um tema que me interessara sempre, que eu já tentara mais de uma vez em outras experiências e em diferentes situações: – o comportamento da criatura que a si se considera excepcional (que se considera um santo, por exemplo), posta dentro da correnteza de paixões e conflitos em que se debatem os outros mortais – ou “não-santos”. Tomei como ponto de partida uma velha lenda cristã (Santa Maria Egípcíaca) [...]
Amanhecido o dia, passadas outras noites, amanhecidos outros dias, começou o trabalho de levar ao papel o drama da Santa. Fixara-me numa Maria Egípcíaca

nordestina, uma daquelas beatas de hábito de freira que outrora pululavam pelo Cariri; dei-lhe o nome de Maria do Egito – única analogia direta que permiti com a santa verdadeira; criada pelos “penitentes” da Serra de Mombaça, devota do Padre Cícero, a quem pretende socorrer com um grupo de “romeiros”, quando os soldados rabelistas cercam a cidade santa do Juazeiro. Presa em caminho, ela tal como a santa, vê-se obrigada a lançar mão do corpo, fazer o sacrifício da sua pureza, a fim de obter passagem livre, na sua cega marcha para a terra santa. Mas isso sem participação e sem pecado – a paixão do homem e suas obras passando por ela “como o sol pela vidraça”. (QUEIROZ, 1959)

A Santa Maria Egipcíaca viveu na Palestina há cerca de mil e quinhentos anos. Sua vinda para o Brasil é lendária: alguns explicam pela liturgia traduzida do latim, *Flos sanctorum*, outros relatam que foi por meio do cordel *Auto de Santa Maria Egipcíaca*. Em *Flos sanctorum das vidas e obras insignes dos santos* sua origem é descrita pela situação de arrependimento pelos pecados e a impossibilidade de adentrar no recinto sagrado:

Nasci no Egito, e nos meus 12 anos, dirigi-me para Alexandria, onde durante 17 anos me entreguei à pública depravação, e a toda a gente me prestava. E como alguns homens se preparavam para fazerem a viagem de Jerusalém para irem adorar a Vera Cruz, eu pedi aos marinheiros que os transportavam para me deixarem ir com eles. Quando me exigiram o frete da passagem, logo lhes disse: “Irmãos, nada tenho que vos dar, mas aqui está o meu corpo para pagamento da minha passagem”. Nestas condições me levaram e dispuseram-se do meu corpo para pagamento da minha passagem. Chegamos todos a Jerusalém e tendo-me apresentado com essa gente às portas da igreja para adorar a Vera Cruz, eu senti-me repelida por uma força invisível. Tornei-me muitas vezes, de balde, até às portas da igreja, e sempre me sentia retida, ao passo que os demais entravam desembaraçados. (ROSAYRO, 1590)

A própria Raquel de Queiroz faz referência à Santa Maria Egipcíaca em uma epígrafe na peça, visto que o poema “Balada de Santa Egipcíaca”, de Manuel Bandeira, fornece-lhe rica inspiração para compor *A Beata Maria do Egito*.

Santa Maria Egipcíaca seguia
Em peregrinação à terra do Senhor.
Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...
Santa Maria Egipcíaca chegou
À beira de um grande rio.
Era tão longe a outra margem!
E estava junto à ribanceira,
Num barco,
Um homem de olhar duro.
Santa Maria Egipcíaca rogou:
— Leva-me à outra parte do rio.
Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.
O homem duro fitou-a sem dó.
Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...
— Não tenho dinheiro. O senhor te abençoe.
Leva-me à outra parte.
O homem duro escarneceu:

— Não tens dinheiro,
Mulher, mas tens teu corpo.
Dá-me o teu corpo, e vou levar-te.
E fez um gesto. E a santa sorriu,
Na graça divina, ao gesto que ele fez.
Santa Maria Egipcíaca despiu
O manto, e entregou ao barqueiro
A santidade da sua nudez. (BANDEIRA, 1993)

A entrega da Santa Maria Egipcíaca é configurada na trama quando o Tenente João possui a Beata Maria em seus braços, possuindo-a durante a noite: “Num gesto rápido, toma-a ao colo e a carrega para o cubículo. A BEATA não resiste.” (QUEIROZ, 2005, p. 170).

Esse ato de entrega da Beata, semelhante ao poema de Manuel Bandeira, é a memória arquetípica da prostituta sagrada, uma realidade de tempos antigos, com origem na Suméria, tendo início com Sargão de Akkad e sua filha Enheduana. Ela foi a primeira no sacerdócio feminino, uma espécie de intermediária entre o povo, os governantes e os deuses. Em especial, essa entrega foi motivada em devoção à Deusa-Mãe, criadora de todos, de forma semelhante a Javé para os hebreus. A função da sacerdotisa era intermediar o estado de calma, harmonia e paz na Suméria, mantendo boas colheitas e a fertilidade de homens e mulheres.

De acordo com Qualls-Corbett, a prostituta sagrada é uma imagem arquetípica por possuir energia associada a padrões de comportamento e às emoções específicas.

A deusa do amor e prostituta sagrada pertencem ao princípio único, o princípio de Eros; o princípio em si, contudo, é humano e divino. Esse conceito tem paralelo na crença cristã em relação a dualidade do Pai e do Filho, que são, no entanto, Um. Cristo, o Filho, é o aspecto mais próximo da humanidade; através dele é que herdamos ao conhecimento do Pai: ‘Ninguém vem ao Pai a não ser por mim’. (João 14,6). (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 88)

Semelhante à Santa Maria Egipcíaca, a Beata se entrega ao Tenente como entrega ao Divino, com passividade e contentamento. O sorriso da Santa na poética de Bandeira se concretiza na entrega da protagonista de Raquel de Queiroz. No dia posterior, a Beata externa que tudo não passou de um acordo: “BEATA – Esta noite, você me cobrou um preço e eu paguei. Como se pagasse uma passagem de trem – ou como se pagasse a carceragem! Pensei que, se eu lhe desse tudo que você queria, em troca você me soltava, deixava que eu fosse cumprir minha missão” (QUEIROZ, 2005, p. 175).

Quando o Tenente a questiona se fora amor, a Beata responde:

BEATA – Eu estava rezando. Pedindo forças aos meus santos para aturar tudo e não sentir nada. Se esse era o preço que eu tinha de pagar para cumprir minha missão – pois bem, pagava. Sem medo e sem gritos. Você mesmo está dizendo. Você mesmo é testemunha! Não dei uma palavra, um suspiro, suportei tudo. (QUEIROZ, 2005, p. 176)

Esse ato da Beata retoma o arquétipo da prostituta sagrada, que entrega seu corpo em nome do Divino. Seu sacrifício faz parte de sua própria missão.

Segundo Qualls-Corbett (1990), nos escritos de Heródoto, historiador grego do século II a. C, à mulher competia a obrigação de ter relações com um estranho. Independente da quantia, esse era um costume babilônico, em que, uma vez na vida, a mulher iniciava sua feminilidade dentro da santidade do templo.

Nesse sentido, na peça de Raquel de Queiroz, o tenente é apenas o estranho, “um tipo de emissário dos deuses” que não apresenta para a Beata desonra alguma. Do contrário, é motivo de grande orgulho, visto que seu ato de sacrifício é em nome de sua missão rumo a Juazeiro do Ceará. A figura da prostituta sagrada é uma forma *sui generis* de Raquel de Queiroz questionar a situação do feminino diante da sociedade patriarcal do século XX.

Considerações finais

A experiência de Rachel de Queiroz na dramaturgia, especialmente com *A Beata Maria do Egito*, é a de uma escritora experiente em dois gêneros que, além de muito diferentes entre si, conservam ainda mais dessemelhanças com uma obra dramática: o *romance*, que a sagrou como escritora potente, e a *crônica*, no qual é sem dúvida uma das grandes mestras no jornalismo de revista e diário brasileiro. Essa peça evidencia as qualidades de Rachel de Queiroz como *escritora* e como *mulher escritora* (o pleonasma é só aparente).

A tragicidade moderna que ela imprime ao texto só é possível porque a autora não se furta a colocar em jogo – mudando a chave do teor político, vale frisar, para o *aparentemente* amoroso, demonstrando que os propósitos da Beata são mais sólidos e prósperos do que aqueles do Tenente-Coronel, inicialmente um fervoroso defensor do Estado (tão fervoroso como os romeiros são com sua fé, diga-se de passagem) que em seguida ameaça jogar tudo para o alto em troca do amor de Maria. Se a tragédia moderna consiste numa gama de obras que releem o trágico clássico e atualizam suas ideias às do tempo atual (em que as obras são escritas), Queiroz

convoca a força de personagens femininas como Antígona para lhes dar o colorido e a verdade de da realidade sertaneja, em que as relações humanas e sociais podem não conservar a mesma rigidez dos tempos antigos, mas cujos efeitos do embate entre a Lei do Estado e o Sagrado do povo podem ser devastadoramente sangrentos.

A peça também se torna uma resposta ao papel da mulher na sociedade patriarcal no Brasil, como forma de resistência aos estereótipos presentes na própria literatura. É nesse sentido que Raquel de Queiroz se inspira em uma figura atemporal, com origem na suméria: a prostituta sagrada. Nessa leitura arquetípica, semelhante ao mito de que um estranho vem ao templo da deusa para ter relações com uma sacerdotisa, a personagem Beata Maria do Egito é criada com qualidades semelhantes à Virgem Maria, para ter relações com o estranho (o Tenente-Delegado), como pura expressão da vontade do Deus da fé católica. Essa imagem simbólica produz um motivo arquetípico de denso significado, carregado de energia – o eterno feminino – presente no inconsciente coletivo: a Grande Mãe, a Grande Deusa Mãe, presente em várias culturas (na mitologia suméria, ela se chama “Ninsikila”; em Israel, uma figura semelhante é a “Deusa-Nua” ou “Deusa-Árvore”; é também a deusa “Asherah” ou “Elat” para os babilônicos, que é a mãe dos Deuses, simbolizando a Deusa do amor, do sexo e da fertilidade, de significado próximo com a Afrodite grega; e essa lista não encerra aqui). Nesse sentido, a oposição ao patriarcado e aos estereótipos que perpassa a mulher no século XX é revigorada graças à ativação do poderoso arquétipo do Feminino, que suscita o matriarcado original. Isso ocorre porque, como conteúdos energizados, os arquétipos são facilmente manifestados graças à ativação de mitos e símbolos que surgem nessa obra a partir do olhar apurado dessa dramaturga brasileira para a realidade social nordestina.

Referências

A BEATA MARIA DO EGITO (Teleteatro). Direção e adaptação: Kiko Jaess. Intérpretes: Esther Góes; Antônio Fagundes; Stênio Garcia; Antônio Petrin. TV Cultura, 1976. Gravação televisiva (73 min.), son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=beP3VYnZSPQ>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

ARAÚJO, Peterson Martins Alves. *O hiper-regionalismo nas literaturas de língua portuguesa*. Recife: EdUPE e Gráfica A Única, 2018. v. 1.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

HELIODORA, B. Crônica da Beata Maria do Egito. *Jornal do Brasil*. 11 maio 1958.

JACINTA, Maria. A Beata Maria do Egito. *Revista Leitura*, p. 57, nov. 1959.

JOSÉ Maria Monteiro. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349654/jose-maria-monteiro>>. Acesso em: 14 out. 2019. Verbete da Enciclopédia.

JUNG, Carl Gustav. *Espiritualidade e transcendência*. Seleção e edição de Brigitte Dorst. Trad. Nélio Schneider. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

KARLO-GOMES, Geam. *A antinomia comunismo-cristianismo: leitura mitológico-arquetípica da obra Assunção de Salviano*. Pernambuco: Edupe, 2018.

KERÉNYI, Karl. Introdução: A origem e o fundamento da mitologia. In: JUNG, Carl Gustav; KERÉNYI, Karl. *A criança divina: uma introdução à essência da mitologia*. Trad. Vilmar Schneider. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MILES, Rosalind. *A História do mundo pela mulher*. Rio de Janeiro, Editorial Casa Maria, 1988.

OSCAR, H. A Beata Maria do Egito pelo TNC no T. Serrador. *Diário de Notícias*, 28 out. 1959.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituição sagrada: a face eterna do feminino*. 2 ed. São Paulo: Paulus, 1990.

QUEIROZ, Rachel de. A imagem feminina. *Estado de São Paulo*, 3 jun. 2000.

QUEIROZ, Rachel de. História de Beata. *O Cruzeiro*, n. 52, ano XXXI, 10 out. de 1959.

QUEIROZ, Rachel de. *Lampião; A beata Maria do Egito*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

RÓNAI, Paulo. A Beata Maria do Egito. In: RÓNAI, Paulo. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.

ROSAIRO, Diogo de. *Flos sanctorum das vidas e obras insignes dos santos*. Lisboa, 1590.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo

& Rothschild, 2008.

SIMÕES, Ester. *A farsa da boa preguiça*: adaptações. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522197455.pdf. Acesso em 5 set 2019.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAMARU, Angela Harumi. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. Campinas, SP: Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.