



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURAS VERNÁCULAS
CURSO LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

Sarah Beatriz Frainer

A Jornada da Heroína em “Dôra, Doralina”, de Rachel de Queiroz

Florianópolis
2023

Sarah Beatriz Frainer

A Jornada da Heroína em “Dôra, Doralina”, de Rachel de Queiroz

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Letras Português.

Orientador: Prof. Ricardo Gaiotto de Moraes, Dr.

Florianópolis

2023

Frainer, Sarah Beatriz

A Jornada da Heroína em "Dôra, Doralina", de Rachel de Queiroz / Sarah Beatriz Frainer ; orientador, Ricardo Gaiotto de Moraes, 2023.

72 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Graduação em Letras - Língua Portuguesa, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Letras - Língua Portuguesa. 2. Literatura Brasileira. 3. Feminismo. 4. Rachel de Queiroz. I. Moraes, Ricardo Gaiotto de. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras - Língua Portuguesa. III. Título.

Sarah Beatriz Frainer

A Jornada da Heroína em “Dôra, Doralina”, de Rachel de Queiroz

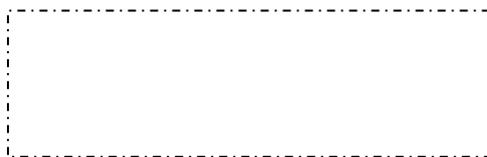
Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.

Florianópolis, 13 de junho de 2023.



Coordenação do Curso

Banca examinadora



Prof. Ricardo Gaiotto de Moraes, Dr.

Orientador



Profa. Tânia Regina Oliveira Ramos, Dra.

Instituição Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)



Profa. Elisa Domingues Coelho, Dra.

Instituição Faculdade Sesi-SP (FASESP)

Florianópolis, 2023

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer à minha mãe por ser minha apoiadora e meu maior exemplo. Ela não apenas tornou minha vida possível, mas também os meus sonhos.

Em seguida, deixo meu agradecimento especial ao meu orientador, professor Ricardo Gaiotto de Moraes. Obrigada por acreditar nas minhas ideias, me guiar no processo e oferecer comentários tão significativos. Sua orientação foi essencial para que eu conseguisse (re)construir esse trabalho.

Agradeço também aos meus irmãos, ao meu pai e ao meu padrasto. A família é minha primeira e minha última inspiração.

Gostaria de agradecer ainda à UFSC e a todos que atuam na manutenção da Universidade. Obrigada aos professores que me acompanharam na graduação, aos funcionários com quem eu tive um contato indireto e, de forma especial, aos bibliotecários. A Biblioteca Universitária é o meu lugar favorito do campus, onde eu passei muitas horas escrevendo e reescrevendo.

Não menos importante, agradeço a todos que fizeram parte dessa jornada de alguma forma. Obrigada.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo observar se a Jornada da Heroína proposta por Maureen Murdock, no campo da psicanálise, possui aplicabilidade para o campo dos estudos literários. Para tanto, o foco de nosso trabalho é utilizar as categorias desenvolvidas em *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino* (MURDOCK, 2022 [1990]) como ferramenta de análise do romance *Dôra, Doralina* (QUEIROZ, 2020 [1975]). Inicialmente, a propósito de uma contextualização teórica, examinamos a Jornada do Herói, conforme desenvolvida por Joseph Campbell (2007 [1949]) e reformulada, posteriormente, por Christopher Vogler (2015 [2007]). A proposta de Murdock surge como uma crítica ao modelo de Campbell, uma vez que, para ela, esse seria pouco inclusivo ao abarcar apenas protagonistas masculinos. A partir disso, a autora desenvolve uma jornada voltada para mulheres, conforme apresentamos em seguida. Após a introdução dos modelos de Campbell e de Murdock, então, realizamos uma análise de *Dôra, Doralina* (QUEIROZ, 2020 [1975]). Constatamos que a Jornada da Heroína apresenta características úteis para a análise da obra de Rachel de Queiroz. Porém, verificamos também que é possível problematizar a abordagem de gênero de Murdock. Isso porque, ao compará-la às abordagens de Judith Butler e de C. G. Jung, é possível notar que a Jornada da Heroína surge a partir de categorias próximas às contidas na Jornada do Herói, apesar de Murdock assumir um posicionamento supostamente contrário ao de Campbell. Assim, como consideração final, chega-se à elaboração de que, apesar da Jornada da Heroína se constituir como uma possível ferramenta de análise de romances cujas protagonistas são mulheres, Murdock não parte de uma análise feminista que observa o gênero como formação discursiva. Dessa forma, a Jornada da Heroína ainda não parece se estabelecer como um modelo mais igualitário.

Palavras-chave: Jornada da Heroína; Rachel de Queiroz; *Dôra, Doralina*; literatura brasileira.

ABSTRACT

The present essay aims to observe whether the Heroine's Journey proposed by Maureen Murdock, in the field of psychoanalysis, has applicability to the field of literary studies. Therefore, the focus of our essay is to use the categories developed in *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness* (MURDOCK, 2022 [1990]) as a tool to analyze the novel *Dôra, Doralina* (QUEIROZ, 2020 [1975]). Initially, with a view to a theoretical context, we examine the Hero's Journey, as developed by Joseph Campbell (2007 [1949]) and later reformulated by Christopher Vogler (2015 [2007]). Murdock's proposal emerges as a criticism of Campbell's pattern, since, for her, it would be non-inclusive as it comprises only male protagonists. By that, the author develops a journey aimed at women, as presented below. After introducing Campbell's and Murdock's propositions, we analyzed *Dôra, Doralina* (QUEIROZ, 2020 [1975]). We verified that the Heroine's Journey presents useful characteristics for the analysis of Rachel de Queiroz's novel. However, we also realized that it is possible to problematize Murdock's gender approach. It is because, when comparing it to Judith Butler's and C. G. Jung's theories, it is possible to notice that the Heroine's Journey emerges from categories close to those contained in the Hero's Journey, despite Murdock assuming a supposedly contrary position to Campbell's. Thus, as a final consideration, we elaborated that, despite the Heroine's Journey constituting a possible tool to analyze novels whose protagonists are women, Murdock does not use a feminist analysis that observes gender as a discursive formation. Hence, the Heroine's Journey does not yet seem to establish itself as a more egalitarian pattern.

Keywords: The Heroine's Journey; Rachel de Queiroz; *Dôra, Doralina*; Brazilian Literature.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Comparação da Jornada do Herói de Campbell e de Vogler | 20 |
| Figura 2 – Ciclo da Jornada da Heroína | 25 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | <u>INTRODUÇÃO</u> | 10 |
| 1.1 | <u>A JORNADA DO HERÓI</u> | 10 |
| 1.1.1 | <u>A separação</u> | 12 |
| 1.1.2 | <u>A iniciação</u> | 13 |
| 1.1.3 | <u>O retorno</u> | 16 |
| 1.2 | <u>A JORNADA DO HERÓI SEGUNDO VOGLER</u> | 19 |
| 1.2.1. | <u>Modelo de Vogler aplicado ao primeiro filme de Harry Potter</u> | 22 |
| 2 | <u>A JORNADA DA HEROÍNA</u> | 23 |
| 2.1 | <u>SEPARAÇÃO DO FEMININO</u> | 26 |
| 2.2 | <u>IDENTIFICAÇÃO COM O MASCULINO</u> | 28 |
| 2.3 | <u>O CAMINHO DE PROVAS</u> | 29 |
| 2.4 | <u>A DÁDIVA ILUSÓRIA DO SUCESSO</u> | 30 |
| 2.5 | <u>DESPERTAR PARA SENTIMENTOS DE ARIDEZ ESPIRITUAL: MORTE</u> | 31 |
| 2.6 | <u>INICIAÇÃO E DESCIDA PARA A DEUSA</u> | 32 |
| 2.7 | <u>ANSEIO URGENTE DE RECONEXÃO COM O FEMININO</u> | 33 |
| 2.8 | <u>CURANDO A RUPTURA MÃE/FILHA</u> | 34 |
| 2.9 | <u>CURA DO MASCULINO FERIDO</u> | 35 |
| 2.10 | <u>INTEGRAÇÃO DE MASCULINO E FEMININO</u> | 35 |
| 2.11 | <u>O FIM DE MAIS UMA JORNADA</u> | 36 |
| 3 | <u>A JORNADA DA HEROÍNA EM “DÔRA, DORALINA”, DE RACHEL DE QUEIROZ</u> | 38 |
| 3.1 | <u>RACHEL DE QUEIROZ: UMA FIGURA AMBÍGUA</u> | 38 |
| 3.2 | <u>A PRESENÇA FEMININA EM DÔRA, DORALINA</u> | 40 |
| 3.3 | <u>A JORNADA DE DÔRA</u> | 42 |
| 3.3.1 | <u>Separação do feminino</u> | 42 |
| 3.3.2 | <u>Identificação com o masculino</u> | 46 |
| 3.3.3 | <u>O caminho de provas</u> | 49 |
| 3.3.4 | <u>A dádiva ilusória do sucesso</u> | 51 |
| 3.3.5 | <u>Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte</u> | 52 |
| 3.3.6 | <u>Iniciação e descida para a Deusa</u> | 54 |
| 3.3.7 | <u>Anseio urgente de reconexão com o feminino</u> | 56 |
| 3.3.8 | <u>Curando a ruptura mãe/filha</u> | 56 |

| | | |
|--------|---|----|
| 3.3.9 | <u>Cura do masculino ferido</u> | 57 |
| 3.3.10 | <u>Integração de masculino e feminino</u> | 58 |
| 3.3.11 | <u>O fim da jornada de Dôra</u> | 59 |
| 4 | <u>PROBLEMAS DA JORNADA DA HEROÍNA</u> | 61 |
| 4.1 | <u>O QUE É O “FEMININO”?</u> | 61 |
| 4.2 | <u>O QUE É UMA “HEROÍNA”?</u> | 66 |
| 4.3 | <u>O QUE É UMA “MULHER”?</u> | 67 |
| 5 | <u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u> | 71 |
| | REFERÊNCIAS | 74 |

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo investigar se a Jornada da Heroína proposta por Maureen Murdock pode ser utilizada como uma teoria de análise literária. Para tal, realizaremos um estudo do romance *Dôra, Doralina* (2020 [1975]), de autoria de Rachel de Queiroz.

A Jornada da Heroína em “Dôra, Doralina”, de Rachel de Queiroz será dividido em cinco capítulos.

No primeiro, a introdução, serão identificados os objetivos do trabalho e feita uma contextualização da Jornada do Herói. Compararemos as formulações de Joseph Campbell e de Christopher Vogler com o objetivo de resumir as duas teorias. Posteriormente, será estabelecido um diálogo com a proposição de Murdock.

No segundo capítulo, trataremos da Jornada da Heroína tal como formulada no livro *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino* (2022 [1990]), escrito por Maureen Murdock. O objetivo será apresentar e aprofundar a proposta da autora.

O terceiro capítulo explorará o romance *Dôra, Doralina*, de autoria de Rachel de Queiroz, observando-se como a estrutura do enredo conversa com a Jornada da Heroína. Compararemos os pontos de semelhança e divergência, buscando avaliar a aplicabilidade da teoria de Murdock nessa obra específica.

No quarto capítulo, será feita uma crítica à Jornada da Heroína. Para isso, articularemos a teoria de Judith Butler e a de C. G. Jung. Observaremos que, apesar de Murdock criticar a teoria de Campbell por suas limitações, a argumentação da própria autora possui problemáticas similares, inscrevendo-se dentro de uma lógica binária e essencialista.

Por último, nas considerações finais serão reunidas as conclusões do trabalho.

1.1 A JORNADA DO HERÓI

A Jornada do Herói foi reconhecida pela primeira vez por Joseph Campbell, grande estudioso da mitologia universal. Em 1949, ele publicou *O Herói de Mil Faces*, onde analisa histórias à procura de semelhanças. Conforme encontramos no prefácio do livro:

Há, sem dúvida, diferenças entre as inúmeras religiões e mitologias da humanidade, mas este livro trata das semelhanças; uma vez compreendidas as semelhanças, descobriremos que as diferenças são muito menos amplas do que se supõe popularmente (bem como politicamente). (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 12)

Assim, o autor utiliza uma abordagem comparativa, trabalhando com mitos de vários tempos e lugares. Ao contrapô-los entre si, Campbell percebeu que eles compartilham de uma mesma estrutura narrativa: a Jornada do Herói.

Foi um processo de análise e reflexão, por isso escolhemos usar, neste trabalho, o termo “reconhecido”, em vez de “criado”. Como aponta Vogler (2015 [2007], p. 42), a contribuição de Campbell foi identificar um modelo que já existia e servia como base inconsciente para histórias da cultura mundial. Campbell escreve: “Pois os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte.” (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 16).

Dessa forma, a Jornada do Herói é uma tentativa de padrão universal. Como estrutura, pode servir para fins totalmente variados, mas, independentemente do resultado final, o seu esqueleto básico permanece inalterado. Embora Campbell tenha feito a classificação tendo como foco os mitos, o padrão pode permear outros tipos de histórias, desde os sonhos gerados pelo inconsciente até os filmes contemporâneos.

Em *O Herói de Mil Faces*, Campbell apresenta sua pesquisa e enumera as divisões da jornada. Para o autor, há 17 fases, respectivamente: 1. O Chamado à Aventura; 2. A Recusa do Chamado; 3. O Auxílio Sobrenatural; 4. A Passagem do Primeiro Limiar; 5. O Ventre da Baleia; 6. O Caminho de Provas; 7. O Encontro com a Deusa; 8. A Mulher como Tentação; 9. Sintonia com o Pai; 10. A Apoteose; 11. A Bênção Última; 12. A Recusa do Retorno; 13. A Fuga Mágica; 14. O Resgate com Auxílio Externo; 15. A Passagem pelo Limiar do Retorno; 16. Senhor de Dois Mundos; 17. Liberdade para Viver.

Essas 17 fases integram 3 subdivisões maiores: separação-iniciação-retorno.

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* — que podem ser considerados uma unidade nuclear do monomito.

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 36, grifo do autor)

No trecho acima, o autor resume o funcionamento da Jornada do Herói. Adiante, detalharemos cada uma das etapas.

1.1.1 A separação

De acordo com Campbell, *o chamado à aventura* é o primeiro momento da separação. Nele, o herói tem sua rotina interrompida ao ser convocado para avançar na direção de regiões desconhecidas. Isso costuma ocorrer por meio de um evento catastrófico ou pelo aparecimento de um personagem específico — o arauto, que anuncia a aventura. Assim, o herói é chamado para se arriscar em uma busca; pode ser, por exemplo, a busca pelo amor, nos filmes românticos, ou por um objeto mágico, em histórias de fantasia.

Frequentemente, *a recusa do chamado* é a etapa seguinte. O herói pode não se sentir pronto ou não desejar o destino que lhe foi imposto. Porém, mesmo que ele insista em se manter no mundo cotidiano, este já foi maculado pelo poder do desconhecido. O herói pode negar o chamado, mas não pode fugir indefinidamente de sua jornada.

Daí por diante, mesmo que o herói retorne, por algum tempo, às suas ocupações corriqueiras, é possível que estas se lhe afigurem sem propósito. E, então, uma série de indicações de força crescente se tornará visível, até que [...] a convocação não possa mais ser recusada. (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 64)

O *auxílio sobrenatural* é um encontro que marca o início definitivo da jornada. Surge uma “[...] figura protetora (que, com freqüência, é uma anciã ou um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se.” (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 74).

Assim, nessa etapa, um personagem surge para ajudar o herói a se preparar para a aventura. Pode ser a fada madrinha nos contos de fada, a Virgem na lenda dos santos cristãos ou ainda Ariadne no mito grego de Teseu. Campbell indica que

esse auxílio aparece com mais frequência para os heróis que aceitam logo o chamado, mas também pode se apresentar para aqueles que passam pela recusa.

A partir disso, o herói realiza *a passagem pelo primeiro limiar*. Equipado com o auxílio de figuras protetoras, ele dá um passo em direção ao ignoto. Geralmente, esse limiar é marcado por um guardião; para além dele, existe o terreno inexplorado e obscuro pelo qual o herói terá que passar.

Campbell escreve: “A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer” (2007 [1949], p. 85).

A última etapa da separação é *o ventre da baleia*. Essa imagem simboliza a auto aniquilação temporária do herói após a passagem pelo primeiro limiar. É, acima de tudo, a morte de sua versão, do seu ego e dos seus interesses anteriores, aqueles que integravam a sua psique no mundo cotidiano. O herói precisa realizar esse desligamento para poder se conectar com o novo, com o que vai encontrar na aventura.

A idéia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 91)

[...] a passagem do limiar constitui uma forma de auto-aniquilação. [...] Mas, neste caso, em lugar de passar para fora, para além dos limites do mundo visível, o herói vai para dentro, para nascer de novo. O desaparecimento corresponde à entrada do fiel no templo — onde ele será revivificado pela lembrança de quem e do que é, isto é, pó e cinzas, exceto se for imortal (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 92)

1.1.2 A iniciação

O *caminho de provas* marca o começo da iniciação. Esse é um período longo, responsável por dar consistência para a história. O herói avança pelo terreno misterioso, encontra figuras estranhas e se submete a provações. Ele também conhece novos aliados e é amparado pelos itens que recebeu na fase do auxílio sobrenatural.

Como escreve Campbell, a passagem pelo primeiro limiar era apenas o início do desafio. Durante o caminho de provas, o herói deve “[...] matar dragões e ultrapassar surpreendentes barreiras — repetidas vezes” (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 110).

Após a superação dos obstáculos e desafios, há o *encontro com a deusa*. Aqui, o herói se une à figura da Mãe-universal, que remete tanto aos atributos femininos gerais quanto à ideia pessoal de mãe. Ela não é apenas uma figura positiva, pois também tem seu lado sombrio. Ela é um princípio criador ao qual o herói se une em casamento — possivelmente simbólico —, o que caracteriza tanto um desafio final quanto uma reconexão com o mundo e a vida.

Campbell indica: “O encontro com a deusa (que está encarnada em toda mulher) é o 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.” (2007 [1949], p. 119, grifo do autor).

O trecho que se segue é particularmente interessante para o presente trabalho:

E, quando o aventureiro, nesse contexto, é, não um jovem, mas uma jovem, é ela quem, por suas qualidades, sua beleza ou desejo ardente, se mostra apropriada para tornar-se consorte de um imortal. Então, o celeste marido desce até ela e a conduz ao seu leito quer ela queira, quer não. E se ela o tiver evitado, as vendas lhes cairão dos olhos; se o tiver procurado, seu desejo será aplacado. (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 119)

O autor sugere que o padrão pode se apresentar para a trajetória de uma heroína, em vez de um herói. Essa não é a única passagem em que ele faz essa referência; porém, todas são igualmente breves. O que nos compete — e que será retomado nos próximos capítulos — é que Campbell identifica certa variação de gênero nos mitos analisados. Além disso, ele apresenta o masculino e o feminino em oposição um ao outro, baseando-se em uma lógica binária.

A próxima etapa também traz uma imagem feminina importante: *a mulher como tentação*. A figura que antes era Deusa-universal torna-se, agora, uma representação da destruição, do pecado, da derrota. É, outra vez, um símbolo pessoal e universal. Ao encarar a outra face da deusa, que é podre, o herói enfrenta também o lado negro da sua própria humanidade.

Campbell evoca o mito de Édipo. Ele afirma que, passada a união inicial com a Deusa-mãe, o herói deve ser capaz de superá-la, de ir além dela.

Mas quando de súbito percebemos, ou somos obrigados a observar, que tudo quanto pensamos e fazemos é temperado necessariamente pelo odor da carne, então experimentamos, não raro, um momento de repugnância: a vida, os atos da vida, os órgãos da vida, a mulher em particular, como o grande símbolo da vida, tornam-se intoleráveis à comparação da pura alma. (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 122).

Onde essa repugnância de Édipo-Hamlet se mantém a acossar a alma, ali, o mundo, o corpo e, acima de tudo, a mulher tornam-se símbolos, não mais de vitória, mas de derrota. Nesse momento, um sistema ético monástico-puritano, que nega o mundo, transfigura todas as imagens do mito. O herói não pode mais permanecer inocente diante da deusa da carne; pois ela se tornou a rainha do pecado. (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 123).

Dessa forma, a Deusa-mãe, antes necessária pela sua capacidade de reconectar o herói com o mundo, torna-se negativa pelo mesmo motivo. Sua materialidade deve ser superada, o que representa o desejo do herói de superar as limitações de sua própria vida e de sua própria carne.

A próxima etapa é, em contraposição, *a sintonia com o pai*. A figura do pai é apresentada por Campbell de forma semelhante à da mãe: um símbolo da força criadora, carregada de graça, mas também de ira. Nesse momento, o herói deve ser capaz de encará-lo em sua plenitude, abandonando o complexo de Édipo que assume o pai como um rival. O autor registra: “E da mesma maneira como, anteriormente, a mãe representou o ‘bem’ e o ‘mal’, assim também o pai assume o papel, mas com uma complicação — há um novo elemento de rivalidade [...]” (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 133).

Essa fase ainda pode representar duas coisas: uma reconexão com o masculino e o herói negando o próprio ego. Ao superar a energia masculina que existe dentro e fora de si, o herói dá o outro passo para a superação de si mesmo. Reconciliar-se com o pai representa, ao contrário da conexão com a mãe, a transcendência da matéria.

O problema do herói que vai ao encontro do pai consiste em abrir sua alma para 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 [1949], p. 142)

Na apoteose, a reconciliação atinge seu ponto mais profundo: o feminino e o masculino se reúnem, formando uma única harmonia. Como define Campbell (2007 [1949]): “A partir daí, as duas aventuras mitológicas aparentemente opostas entre si se reúnem: o Encontro com a Deusa e a Sintonia com o Pai” (p. 154). Portanto, esse é o momento de união de opostos, em que os dois lados do binarismo se tornam um para que o herói atinja a completude.

A benção última fecha o ciclo da iniciação. Nessa fase, o herói transcende sua psique e seu mundo. Ele encontra a cura e há uma reconexão com sua parte imortal — é necessário lembrar que Campbell trabalhou com mitologias.

Eis a mais alta e última crucificação, não apenas do herói, como também do seu deus. Aqui, tanto o Pai como o Filho são aniquilados — como personalidades-máscaras colocadas no inomeado. Pois assim como os produtos irrealis de um sonho derivam da energia vital do sonhador, representando apenas fluidas divisões e complexidades de uma única força, assim também todas as forças de todos os mundos, quer terrestres ou divinos, refletem a forma universal de um único mistério inescrutável: a força que constrói o átomo e controla a órbita das estrelas. Essa fonte de vida constitui o núcleo do indivíduo, e este a encontrará dentro de si mesmo — se puder retirar as camadas que a recobrem. (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 178)

1.1.3 O retorno

O herói já embarcou em sua jornada para o desconhecido, superou entraves e obteve os aprendizados necessários. O próximo passo é, portanto, o retorno.

De forma similar à separação, aqui também temos uma recusa — *a recusa ao retorno*. O herói é convocado a voltar ao mundo comum para compartilhar aquilo que obteve na jornada; pode ter sido um objeto mágico, um aprendizado ou até mesmo uma transformação interna. Contudo, ele já está habituado ao seu novo universo, o que pode resultar em uma rejeição ao regresso.

Terminada a busca do herói, por meio da penetração na fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve ainda retornar com o seu troféu transmutador da vida. O círculo completo, a norma do monomito, requer que o herói inicie agora o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano,

onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dos dez mil mundos. Mas essa responsabilidade tem sido objeto de freqüente recusa. (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 195)

A maioria dos heróis realiza o retorno mesmo assim. São poucos os que escolhem — ou mesmo tem *permissão* para — ficar no mundo mágico.

O regresso pode ocorrer pacificamente, caso o herói tenha a bênção do deus ou da deusa que lhe destinou a missão. Ou então ocorrerá de forma turbulenta, o que oferece duas possibilidades de etapas seguintes: *a fuga mágica* e *o resgate externo*.

Sobre *a fuga mágica*, o mitólogo ilustra: “[...] se o troféu tiver sido obtido com a oposição do seu guardião, ou se o desejo do herói no sentido de retornar para o mundo não tiver agradado aos deuses ou demônios, o último estágio do ciclo cosmogônico será uma viva, e com frequência cômica, perseguição” (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 198)

Um exemplo é a história grega de Jasão. Ele capturou o Velocino de Ouro com ajuda de Medéia, que tinha se apaixonado pelo herói. Mas o pai de Medéia, rei Eetes, os perseguiu mar adentro para tentar recuperar o tesouro. Outro caso semelhante é o de Górgona perseguindo Perseu, que tinha em sua posse a cabeça de Medusa.

Existem diversos exemplos dessa etapa na literatura mundial e muitas variações são possíveis. Como Campbell (2007 [1949], p. 200) aponta, uma opção popular é aquela em que o herói deixa objetos ao longo do caminho com o objetivo de retardar a perseguição. Em suma, porém, a fuga mágica ocorre quando o herói desafia forças poderosas com o objetivo de retornar com o seu tesouro.

Já no *resgate externo* ocorre o movimento oposto. O herói continua se negando a realizar o retorno e o mundo externo deve conduzi-lo — ou mesmo forçá-lo — ao caminho de volta. Nem sempre a recusa se trata de má vontade; por vezes, o herói pode estar impossibilitado ou não saber como regressar. De uma forma ou de outra, porém, ele obteve algo necessário para a comunidade e que deve ser partilhado, o que torna imperioso que ele retorne.

Enfim, Campbell escreve:

Isso nos leva à crise final do percurso, para a qual toda a miraculosa excursão não passou de prelúdio — trata-se da paradoxal e supremamente

difícil passagem do herói pelo limiar do retorno, que o leva do reino místico à terra cotidiana. Seja resgatado com ajuda externa, orientado por forças internas ou carinhosamente conduzido pelas divindades orientadoras, o herói tem de penetrar outra vez, trazendo a bênção obtida, na atmosfera há muito esquecida na qual os homens, que não passam de frações, imaginam ser completos. Ele tem de enfrentar a sociedade com seu elixir, que ameaça o ego e redime a vida, e receber o choque do retorno, que vai de queixas razoáveis e duros ressentimentos à atitude de pessoas boas que dificilmente o compreendem. (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 213)

Nota-se, assim, que a próxima etapa é *a passagem pelo limiar do retorno*. O herói realiza o caminho contrário do início da história: ele passa do mundo mágico para o mundo comum. Assim, ele vai de um universo a outro, os quais, não obstante, estão profundamente interligados. Ele retorna transformado, trazendo consigo aquilo que buscava.

Em *Senhor dos dois mundos*, vemos que o herói ganhou uma habilidade especial: a de transitar entre os dois universos da aventura — o mágico e o comum. Ele ganha a liberdade de ir e vir, sem se deixar assustar ou contaminar pelas limitações de cada um.

Por fim, a última etapa da jornada do herói de Campbell é *a liberdade para viver*. O autor a define como a reconciliação final entre o herói e o mundo. Esse já cumpriu sua tarefa e, agora, tem liberdade para viver em paz. É, em outras palavras, o momento em que a jornada se encerra; o herói transformado aceita o seu novo papel no(s) mundo(s).

O alvo do mito consiste em dissipar a necessidade dessa ignorância diante da vida por intermédio de uma reconciliação entre consciência individual e vontade universal. E essa reconciliação é realizada através da percepção da verdadeira relação existente entre os passageiros fenômenos do tempo e a vida imperecível que vive e morre em todas as coisas. (CAMPBELL, 2007 [1949], p. 232)

1.2 A JORNADA DO HERÓI SEGUNDO VOGLER

Décadas depois da publicação de *O Herói de Mil Faces* (CAMPBELL, 2007 [1949]), Christopher Vogler escreve *A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores* (2015 [2007]). Nesse livro, Vogler realiza uma adaptação da Jornada do Herói, transformando-a em um guia para contadores de histórias.

Assim, enquanto Joseph Campbell era um mitólogo, Vogler emerge como um executivo de filmes. O método de Campbell era comparativo e analítico; o de

Vogler tem uma dimensão prática. *A Jornada do Escritor* foi redigido para ser um manual: “A intenção original deste livro era ser um manual de escrita acessível e pragmático, produzido a partir desses elementos míticos ambiciosos” (VOGLER, 2015 [2007], p. 17).

Com isso, Vogler transforma a Jornada do Herói em um instrumento criativo, produzindo um material didático para roteiristas. A Jornada do Herói deixa de ser apenas o estudo de mitos, tornando-se também um modelo de criação de histórias contemporâneas.

Da mesma forma que Campbell, Vogler admite que a estrutura possa apresentar variações e ser reinventada segundo o contexto. Todavia, ele oferece um modelo-padrão. Em sua versão da Jornada do Herói, existem 12 etapas: 1. Mundo Comum; 2. Chamado à Aventura; 3. Recusa do Chamado; 4. Encontro com o Mentor; 5. Travessia do Primeiro Limiar; 6. Provas, Aliados e Inimigos; 7. Aproximação da Caverna Secreta; 8. Provação; 9. Recompensa; 10. Caminho de Volta; 11. Ressureição; 12. Retorno com o Elixir.

Dessa forma, a Jornada do Herói de Vogler é mais concisa e o aspecto mitológico é deixado de lado em prol do foco narrativo.

Logo no início de *A Jornada do Escritor*, encontramos uma tabela comparando os dois modelos.

Figura 1 - Comparação da Jornada do Herói de Campbell e de Vogler.

| <i>A Jornada do Escritor</i> | | <i>O herói de mil faces</i> | |
|--------------------------------|--|---|--|
| PRIMEIRO ATO | | PARTIDA, SEPARAÇÃO | |
| Mundo Comum | | Mundo Cotidiano | |
| Chamado à Aventura | | Chamado à Aventura | |
| Recusa do Chamado | | Recusa do Chamado | |
| Encontro com o Mentor | | O Auxílio Sobrenatural | |
| Travessia do Primeiro Limiar | | A Passagem do Primeiro Limiar | |
| | | O Ventre da Baleia | |
| SEGUNDO ATO | | DESCIDA, INICIAÇÃO, PENETRAÇÃO | |
| Provas, Aliados e Inimigos | | O Caminho de Provas | |
| Aproximação da Caverna Secreta | | | |
| Provação | | O Encontro com a Deusa A Mulher como Tentação Sintonia com o Pai | |
| | | A Apoteose | |
| Recompensa | | A Bênção Última | |
| TERCEIRO ATO | | RETORNO | |
| | | A Recusa do Retorno A Fuga Mágica Resgate com Auxílio Externo Travessia do Limiar Retorno | |
| Ressurreição | | Senhor de Dois Mundos | |
| Retorno com o Elixir | | Liberdade para Viver | |

Fonte: *A Jornada do Escritor* (VOGLER, 2015 [2007], p. 17)

A primeira etapa de Vogler, *Mundo Comum*, consiste em mostrar o herói na sua vida cotidiana, que deverá contrastar com o novo mundo a ser explorado. O *Chamado à Aventura* é quando ele recebe seu desafio ou problema. O autor escreve: “O Chamado à Aventura estabelece as regras do jogo e deixa claro o objetivo do herói: conquistar o tesouro ou o amor, vingar-se ou corrigir um erro, realizar um sonho, enfrentar um desafio ou mudar sua vida” (VOGLER, 2015 [2007], p. 49).

As etapas seguintes são semelhantes às de Campbell. Em *A Recusa do Chamado*, o herói sente medo do desconhecido e reluta em ingressar na jornada. Algum elemento — personagem ou situação — deve motivá-lo a seguir. Em *O Encontro com o Mentor*, o herói é preparado e equipado para a sua aventura. Em *Travessia do Primeiro Limiar*, o herói ingressa no Mundo Especial, iniciando a sua aventura de forma definitiva.

Filmes em geral são constituídos por três atos, que podem ser resumidos como 1) a decisão do herói de agir; 2) a ação em si; e 3) as consequências da ação. O Primeiro Limiar marca o ponto de virada entre o Primeiro e o Segundo Ato. Ao superar o medo, o herói decidiu enfrentar o problema e agir. Agora está comprometido com a jornada e não há caminho de volta. (VOGLER, 2015 [2007], pp. 50-51)

A etapa de *Provas, Aliados e Inimigos* é o momento em que o herói enfrenta uma série de desafios e se relaciona com outros personagens (para o bem ou para o mal). Sobre a *Aproximação da Caverna Secreta*, Vogler escreve:

Enfim, o herói chega às margens do local perigoso, às vezes no subterrâneo profundo, onde o objeto da missão está escondido. Com frequência, esse é o quartel-general do maior inimigo do herói, o ponto mais perigoso do Mundo Especial: A CAVERNA SECRETA. Ao entrar nesse lugar temeroso, o herói cruza o segundo limiar principal. (VOGLER, 2015 [2007], p. 52)

Assim, o herói chega ao maior desafio da história: a *Provação*. Esse é um momento sombrio e de tensão, em que o herói encontra um grande perigo e deve superá-lo. É interessante observarmos que essa etapa, em Vogler, substitui o binarismo propostos por Campbell (*O Encontro com a Deusa, A Mulher como Tentação e Sintonia com o Pai*). Isso corresponde ao padrão de que Vogler marca o gênero do herói de forma menos significativa. Seria possível contestar que a Jornada do Herói é um modelo intrinsecamente masculino — essa é a crítica central de Murdock —, porém é notável que *A Jornada do Escritor* (2015 [2007]) se abstém de trabalhar com os conceitos de masculino e de feminino.

Retornando à estrutura, se o herói for bem-sucedido na missão, a próxima é a *Recompensa*. O herói derrota seu antagonista e obtém o tesouro que busca desde o início.

O *Caminho de Volta* é o início do Terceiro Ato narrativo. Vogler o apresenta de forma semelhante à Campbell; é, em suma, a volta para o Mundo Comum, sendo que o percurso pode apresentar suas variações. Na *Ressurreição*, o herói passa por sua última provação antes de voltar ao cotidiano.

Essa é uma espécie de exame final do herói, que precisa ser testado mais uma vez para garantir que tenha realmente aprendido as lições da Provação.

O herói, então, é transformado por esses ensejos de morte e renascimento e consegue voltar à vida comum renascido, como um novo ser e com novas perspectivas. (VOGLER, 2015 [2007], p. 56)

Por fim, o herói realiza o *Retorno com o Elixir*. Ele retorna ao Mundo Comum com o seu troféu, aprendizado ou história que compartilhará com os outros.

É necessário observar que tanto Campbell quanto Vogler exploram a Jornada do Herói como um modelo, não como uma regra. Portanto, ambos os autores admitem variações e releituras. Além disso, a Jornada do Herói não necessariamente é externa, mas pode se classificar como um caminho psíquico e interno.

Abaixo, para finalizar o capítulo, deixamos a análise de uma narrativa famosa: Harry Potter e a Pedra Filosofal. A escolha foi feita a título de exemplo prático, visto que a estrutura é semelhante à proposta por Vogler.

1.2.1 Modelo de Vogler aplicado ao primeiro filme de Harry Potter

- a) *Mundo comum*: Harry é apresentado na casa dos Dursley;
- b) *Chamado à aventura*: Harry recebe a carta de Hogwarts;
- c) *Recusa do chamado*: o tio de Harry rasga as cartas;
- d) *Encontro com o Mentor*: visita de Hagrid;
- e) *Cruzamento do primeiro limiar*: passagem pelo beco diagonal;
- f) *Provas, Aliados e Inimigos*: período que Harry passa em Hogwarts;
- g) *Aproximação do objetivo*: Harry se aproxima da Pedra Filosofal;
- h) *Provação*: Harry enfrenta Quirrell e Voldemort;
- i) *Recompensa*: Harry consegue a Pedra Filosofal e Voldemort sofre uma derrota temporária;
- j) *O Caminho de Volta*: Harry se recupera e se prepara para retornar à casa dos tios;
- k) *Ressurreição*: Grifinória ganha o troféu das casas graças aos feitos de Harry e seus amigos;
- l) *Retorno com o elixir*: Harry retorna ao mundo dos trouxas.

2 A JORNADA DA HEROÍNA

Conforme vimos, *O Herói de Mil Faces* ganhou destaque não apenas no meio acadêmico, mas também entre contadores de história e o público leigo. Desde sua publicação em 1949, a obra de Joseph Campbell foi estudada e revisitada incontáveis vezes. Com isso, não demorou para que surgissem questionamentos acerca da universalidade da Jornada do Herói.

Entre os nomes mais importantes dessa onda crítica, está Maureen Murdock. Doutora e psicoterapeuta, Murdock trabalha com mitos e memória. Ao analisar *O Herói de Mil Faces*, ela se perguntou como as mulheres se encaixam no modelo — que, estritamente, é o modelo de um herói, no masculino.

Essa dúvida a fez procurar o próprio Campbell:

Meu desejo de compreender como a jornada da mulher se relacionava com a jornada do herói me levou primeiro a conversar com Joseph Campbell em 1981. Eu sabia que as etapas da jornada da heroína incorporavam aspectos da jornada do herói, porém sentia que o foco do desenvolvimento espiritual feminino era sanar a divisão interna entre a mulher e sua natureza feminina. Eu queria saber a opinião de Campbell a esse respeito. Fiquei surpresa quando ele me respondeu que as mulheres não precisavam realizar a jornada: "Em toda a tradição mitológica, a mulher já está lá. Tudo o que ela tem que fazer é entender que ela já é o lugar que as pessoas estão tentando alcançar. Quando uma mulher entende qual é seu caráter maravilhoso, ela não se deixa confundir com a ideia de ser um pseudo-homem." (MURDOCK, 2022, p. 22)

Essa resposta causa inquietação na autora. Ela discorda abertamente de Campbell e decide criar um modelo que se adeque às mulheres. Baseando-se no material que coletou em seu trabalho como psicoterapeuta, Murdock escreve *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino* (2022 [1990]).

Nesta obra, Murdock propõe não apenas um novo modelo, como também uma nova linguagem. Ela oferece uma abordagem afetiva, pretendendo não apenas identificar o caminho, como também orientar as mulheres que desejam segui-lo. Portanto, enquanto Campbell apenas extrai um padrão a partir dos mitos, Murdock busca delinear um caminho psicológico que pode ser *seguido de forma literal*.¹

¹ Como fica claro pela ordenação cronológica, Murdock se inspirou unicamente na proposição de Campbell (Vogler ainda não tinha lançado sua obra na época). Porém, poderíamos estabelecer uma breve distinção entre os três modelos: 1. *Campbell* formula sua jornada como um padrão extraído dos mitos; 2. *Murdock* propõe uma possível abordagem psicológica, a ser utilizada em mulheres reais; 3. *Vogler* propõe um modelo para criação de histórias. Dessa forma, apesar das proposições

Dessa forma, a autora se inspira a Jornada do Herói, mas não se limita a apenas constituir uma resposta. Murdock vai além, explorando aspectos e bases teóricas divergentes. Ela apresenta, por exemplo, relatos de suas pacientes e utiliza a trajetória psicológica de mulheres reais. A sua proposta se baseia na ideia de desenvolvimento psíquico, sendo inspirada predominantemente em experiências verdadeiras — há a interferência de histórias mitológicas, mas estas têm uma importância secundária.²

Outro aspecto contrastante entre os dois modelos é, nesse sentido, a dicotomia externo/interno. Enquanto a jornada do herói é voltada para fora, pautada em ações e no contato com o mundo, a da heroína se retrai para dentro da própria psique.

Maria Tatar defende algo semelhante em sua obra *A Heroína de 1001 faces* (2022 [2021]). Ao voltar o olhar crítico para Campbell, Tatar aponta para a diferença entre mitos sobre mulheres e sobre homens. Enquanto as jornadas masculinas predominam nas mitologias, as femininas são muitas vezes renegadas ao espaço dos contos de fadas.

Nos contos de fadas, temos não só a perspectiva das mulheres, mas também as suas vozes. As mulheres podem ter sido silenciadas nos mitos contados e recontados por bardos, contudo, usaram a sua voz para falar em narrativas contadas por mulheres tanto para crianças como também para todas aquelas que fizeram círculos de costura, se reuniram em salas de fição, prepararam refeições no lar, lavaram roupas e se envolveram no que tem sido tradicionalmente conhecido como trabalho de mulheres. (TATAR, 2022, p. 52)

Nas narrativas de contos de fadas, encontramos um reflexo do papel social de gênero que foi perpetuado por séculos. Enquanto os homens saíam para as jornadas no mundo, as mulheres estavam presas ao espaço doméstico. Elas constituíam, sim, suas próprias histórias, porém de forma discreta.

estabelecerem um diálogo entre si, seus objetivos iniciais foram distintos.

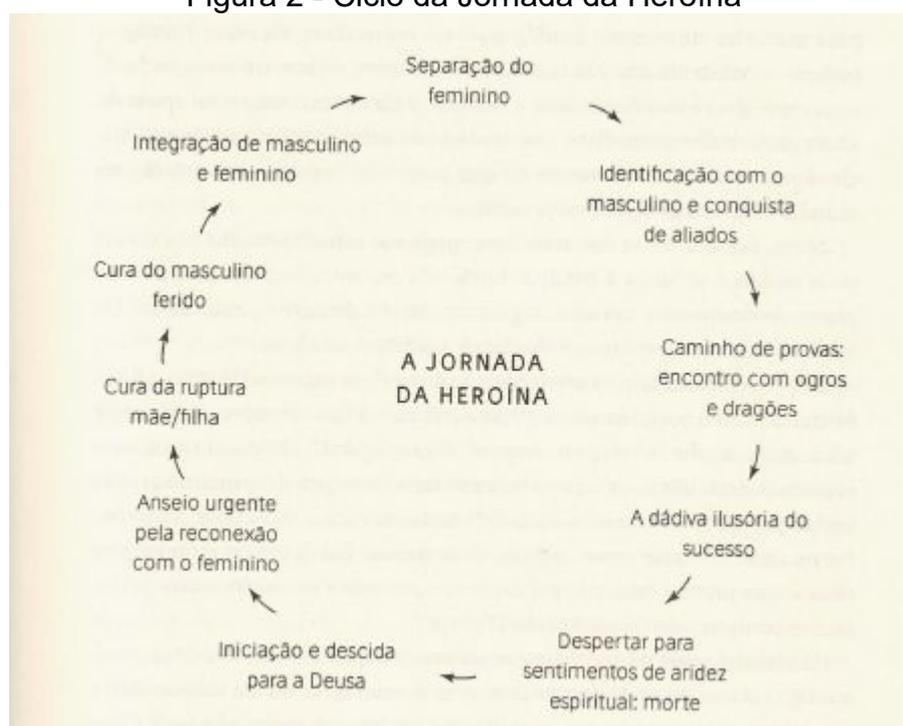
² Essa abordagem produz problemas, conforme veremos de forma aprofundada no capítulo 4. Por agora, vale ressaltar que, apesar de a autora trabalhar com a história pessoal de *mulheres*, ela descreve a Jornada da Heroína como um caminho *feminino*. Há uma confusão desses dois termos na obra, pois, ao mesmo tempo em que a autora estabelece uma relação direta entre eles, há também a sugestão de que a Jornada da Heroína poderia ser seguida por homens. Infelizmente, é impossível fugirmos desse equívoco no presente capítulo, visto que o objetivo é apresentar as ideias de Murdock, mas abordaremos a problemática da definição dos termos mais adiante.

Hoje, estamos reemoldurando muitas narrativas, bem como as histórias de tempos passados, reconhecendo que as mulheres também eram capazes de realizar atos sobre-humanos, muitas vezes sem nunca sair (ou poder sair) de casa. Suas missões podem não ter tomado a forma de jornadas, mas exigiam atos de coragem e de desafio. (TATAR, 2022, p. 18)

Isso explicaria, em parte, o contraste entre a Jornada do Herói e a Jornada da Heroína; se trata de uma herança cultural. As mulheres sempre foram responsáveis pelo espaço familiar, por isso a representação de suas jornadas tem uma inclinação interna, não externa. Além disso, para elas não se trata apenas de conquistar um espaço no mundo. Há uma dificuldade adicional: a de encontrar uma identidade feminina dentro de uma sociedade que historicamente apaga e silencia mulheres.

Assim, a Jornada da Heroína criada por Murdock apresenta as seguintes etapas:

Figura 2 - Ciclo da Jornada da Heroína



Fonte: *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino* (MURDOCK, 2022 [1990], p. 25)

Poderíamos dizer que esse caminho possui as mesmas subdivisões da jornada proposta por Campbell (separação-iniciação-retorno). A primeira etapa é marcada pela palavra “separação”. Logo após o meio do círculo, temos a “iniciação e descida para a deusa”. E, por fim, a palavra “cura” parece substituir o termo “retorno”. A separação ocorre quando a heroína vai para o mundo e se distancia do

feminino interno; a iniciação é um aprofundamento para dentro de si e o retorno é a reintegração de sua psique.

Adiante, observaremos os detalhes de cada etapa.

2.1 SEPARAÇÃO DO FEMININO

O primeiro passo da Jornada da Heroína é marcado pela negação do feminino. Isso ocorre tanto em decorrência da cultura patriarcal — que valoriza aquilo que é masculino — quanto pela necessidade de se desvincular da mãe. Assim, a heroína parte para encontrar seu lugar no mundo, mas sente que, para ser bem-sucedida, precisa se afastar do feminino.

A diferenciação da mãe pode ocorrer de forma pacífica ou — mais frequentemente — radical. Isso porque a figura materna incorpora valores aos quais a heroína precisa negar para se encaixar em um mundo masculino. Assim, a individuação não é apenas sobre encontrar uma identidade própria, mas sobre negar um feminino considerado negativo.

Para realizar essa ruptura com a mãe, muitas jovens mulheres associam a figura materna ao arquétipo da mulher vingativa, possessiva e devoradora que elas precisam rejeitar para sobreviver. A mãe verdadeira pode ou não incorporar essas características, mas a filha as internaliza como um construto de sua mãe interior. De acordo com Jung, essa mãe interior começa a funcionar como uma figura da sombra, um padrão involuntário inaceitável para nosso ego. Como não podemos aceitá-lo em nós mesmas, nós o projetamos no outro. (MURDOCK, 2022, p. 38)

Assim, essa é uma etapa de nítida *separação*. Afastar-se da mãe é um importante passo para o amadurecimento, mas pode ser doloroso e levar a heroína a negar tudo que associa ao feminino. A autora escreve: “Para se distanciar de sua mãe e do *poder da mãe* sobre ela, a mulher pode passar por um período de rejeição a todas as qualidades femininas que são distorcidas pela lente cultural como inferiores, passivas, dependentes, sedutoras, manipuladoras e impotentes” (MURDOCK, 2022, p. 34, grifos da autora).

Nesse cenário, mãe e filha são como um espelho uma da outra. Suas semelhanças são vistas de forma distorcida. A filha olha para a mãe e se identifica, ao mesmo tempo em que teme se tornar como ela. A heroína quer se libertar das amarras maternas, mas, para isso, precisa se distanciar de uma parte de si mesma. Essa relação é tão drástica que nos contos de fada e na literatura é comum encontrarmos a mãe ausente, morta ou no papel de vilã.

Nessa etapa, portanto, é possível ver o arquétipo da mãe terrível sendo ativado dentro da psique da heroína. O arquétipo remonta a mitos como o de Kali Ma (deusa Hindu) e mostra o lado negativo da figura materna. Representa um cuidado que é capaz de sufocar, um amor que aprisiona. Remete a uma ideia que surge já com os primeiros cuidados após o nascimento; a mãe é fonte de vida, mas também de limitações.

Isso é especialmente drástico no caso de mães frustradas ou ausentes. São situações opostas. Na primeira, a mãe deseja que a filha não seja mais bem-sucedida do que ela ou, ainda, que realize os seus sonhos abandonados. No outro, a mãe é incapaz de dar à filha o que essa precisa; a heroína, neste caso, pode rejeitar a mãe por sentir que ela própria foi renegada.

Mesmo que a relação mãe/filha seja boa, pode haver problemas. A figura materna também atuará como uma prisão, embora de forma menos óbvia.

Talvez a mãe mais difícil de se deixar seja a divertida, acolhedora e solidária que é um exemplo positivo. Separar-se desse tipo de mãe é como partir do Jardim do Éden, deixar para trás um estado de inocência, vínculo e conforto para ingressar num mundo de incerteza. Mas mesmo a boa mãe que é um exemplo positivo pode aprisionar a filha sem querer. Se encará-la como uma divindade suprema com a qual deve se comparar, a filha talvez precise repudiar a mãe para conseguir encontrar a própria identidade. (MURDOCK, 2022, p. 42)

Ao afastamento da mãe, segue-se a rejeição do corpo feminino. Esse movimento também é uma busca da heroína para se adequar àquilo que é esperado dela. Ao perceber que a mãe — e o pai — se sentem desconfortáveis com seu desenvolvimento, a filha tenta rejeitar as transformações de seu corpo até sair de casa.

As mulheres sofrem uma grande perda logo nessa primeira rejeição, pois elas “[...] acessam sua espiritualidade através do movimento e da consciência corporal, por isso a negação do corpo inibe o desenvolvimento espiritual da heroína”

(MURDOCK, 2022, p. 44). Ela aprende a voltar sua atenção para as atividades mentais, que são mais valorizadas.

2.2 IDENTIFICAÇÃO COM O MASCULINO

Essa segunda etapa apresenta um conceito semelhante ao de “reunir aliados” da Jornada do Herói. Logo após negar a mãe, a filha busca apoio e identificação com o pai. Mais do que isso, procura se aproximar dos valores masculinos que lhe trarão sucesso na sociedade. A heroína quer conquistar prestígio, autoridade e independência, qualidades geralmente controladas por homens.

O pai se torna um *aliado* importante para a heroína. Ela se volta em sua direção em busca de orientação e aprovação. Se recebe um retorno positivo, isso fortalecerá seu ego e a fará se identificar ainda mais com os preceitos masculinos. Além disso, irá ajudá-la a ingressar com segurança no universo do trabalho e da vida prática.

A heroína pode se tornar, aqui, o que Murdock chama de “filha do pai”. Esse é um termo que designa uma mulher que se identifica mais com a figura paterna do que a materna. Ela estabelece um relacionamento íntimo e positivo com o pai, que geralmente não envolve a mãe.

Atena, na mitologia grega, representa bem o conceito. Zeus engoliu sua mãe Métis — já grávida —, com medo de ser destronado. Logo após, porém, teve uma forte dor de cabeça e, de seu crânio, nasceu Atena, já adulta e armada. Atena se torna uma deusa guerreira e uma verdadeira defensora dos valores patriarcais. Ela se identifica inteiramente com seu pai — Zeus —, ignorando até mesmo que teve uma mãe — Métis.

É importante destacarmos que o termo “figura paterna” é representativo. Não necessariamente será o pai da heroína. Esse papel de aliado masculino pode ser um namorado, professor, chefe, uma instituição profissional ou até mesmo Deus. Pode ainda ser outra mulher que seja bem-sucedida e tenha identificação com o mundo masculino.

Essa identificação tanto traz benefícios quanto perigos para a vida da heroína. Se ela se sentir validada pela figura paterna, adquirirá qualidades importantes para se encaixar no mundo patriarcal — tais quais disciplina, coragem e

autoconfiança. Porém, pode ser prejudicial se a mulher abandonar completamente seu lado feminino.

De acordo com Murdock, mais problemático ainda é o caso em que a heroína não encontra um aliado masculino positivo. Seja pela simples ausência ou por uma presença negativa, essa relação prejudicará o desenvolvimento do seu ego. A heroína pode se tornar perfeccionista ou não conseguir definir direito sua identidade.

Essa mulher será vista como bem-sucedida profissionalmente, porém alguém em que é difícil confiar no âmbito emocional ou relacional. Sua figura masculina interior não é um homem com coração, mas um tirano ganancioso que nunca lhe dá folga. Nada do que ela faz é suficiente; ele a empurra para a frente, "mais, melhor, mais rápido", sem reconhecer seus anseios por ser amada, por se sentir satisfeita ou mesmo por descansar. (MURDOCK, 2022, p. 59)

Esse aspecto é o que Murdock chama de "vício da perfeição". Mais do que apenas uma relação com o pai, também é um resultado do mito da inferioridade feminina. Uma mulher aprende as regras do mundo patriarcal, mas isso não a torna um homem. Na tentativa de compensar o fato de ser "diferente" no ambiente masculino, ela pode exagerar, resultando no excesso de trabalho e auto cobrança.

2.3 O CAMINHO DE PROVAS

Essa etapa possui uma homônima na Jornada do Herói de Campbell. De forma similar, é o momento em que a heroína terá que enfrentar inimigos, desafios e obstáculos. As formas que as dificuldades assumem são as mais variadas; podem ser desde doenças e dificuldades econômicas até brigas.

Murdock introduz a etapa: "A heroína atravessa o limiar, deixa a segurança da casa dos pais e sai em busca de si mesma" (2022, p. 67). Assim, esse é o momento em que a jovem parte definitivamente em busca de sua emancipação. Ela empreende uma busca pela própria vida e identidade.

Cada heroína terá seus próprios obstáculos, mas existem alguns que afetam as mulheres de forma geral. Murdock cita três principais: o mito da dependência, o mito da inferioridade feminina e o mito do amor romântico.

Sobre o primeiro, a autora defende que todos os seres humanos são dependentes, mas o termo se torna negativo quando associado a mulheres. A

heroína precisará reafirmar o seu direito de ter necessidades que precisam ser atendidas — sem se considerar, por isso, egoísta ou dependente demais.

Já o mito da inferioridade feminina é resumido da seguinte forma: “Como a sociedade rebaixa as qualidades femininas, é improvável que a mulher se valorize como mulher. Ela é vista e se vê como carente e age a partir do mito da inferioridade” (MURDOCK, 2022, p. 75). Mais do que só uma questão externa, há uma voz interna que critica a heroína, fazendo-a desenvolver um sentimento de auto aversão e desvalorização.

Por fim, há o mito do amor romântico, constantemente reforçado por contos de fada como Branca de Neve, Cinderela e outros. Desmistificá-lo não se trata de parar de acreditar no amor, mas sim de não ficar à espera de uma pessoa para a salvar. A heroína deve ser capaz de empunhar a própria espada e procurar em si a transformação que precisa.

2.4 A DÁDIVA ILUSÓRIA DO SUCESSO

Nessa etapa, a heroína vence os obstáculos do caminho de provas, recebendo sua recompensa — que é tanto financeira quanto para o ego. Ela conquista independência, prestígio e posição. Apesar de importante, porém, essa dádiva não supre todas as suas necessidades. Ela alcança uma vida de sucesso masculino, porém se torna alienada dos valores femininos. A mulher se adequa a um padrão masculino de produção e perde a conexão com a própria natureza no processo.

Infelizmente, muitas heroínas, ao chegarem nessa fase, não conseguem identificar o que está faltando. Elas são tomadas por uma sensação de vazio, mas não conseguem explicar por quê. Para tentar mascarar o desconforto, elas aumentam ainda mais a auto cobrança. Como explica Murdock: “Essa necessidade obsessiva de se manter ocupada e produtiva evita que ela precise enfrentar a crescente sensação de perda” (2022, p. 87).

A heroína rejeitou suas próprias necessidades para tentar se encaixar dentro do ideal da supermulher, que busca conquista e heroísmo. Cedo ou tarde, porém, ela terá que enfrentar sua jornada interior.

2.5 DESPERTAR PARA SENTIMENTOS DE ARIDEZ ESPIRITUAL: MORTE

A sensação de vazio e desconforto pode avançar indefinidamente se for ignorada pela heroína. Nesses casos, será necessário a interferência de um problema maior, tais como uma doença física ou alguma transformação em sua vida — um divórcio, a morte de alguém querido etc —, para que a mulher desperte.

A sensação de aridez espiritual, então, é tão forte que ela não consegue continuar fingindo. Ela admite que as recompensas do caminho de provas não foram o suficiente. Essa percepção a faz se sentir traída; afinal, ela dedicou tanto tempo e energia para algo que não lhe trouxe a satisfação desejada.

Aos poucos, ela percebe que, além de conquistas externas, precisa de algo que perdeu logo no início: “A sensação de perda que essas mulheres expressam é um desejo pelo feminino, um anseio por se sentirem *em casa* dentro do próprio corpo e da comunidade” (MURDOCK, 2022, p. 96). Ela precisa reencontrar o feminino perdido. E, para isso, deve aprender a dizer não.

A mulher deve, nessa etapa, se livrar do desejo incessante de agradar à figura interior do pai. Precisa dizer não à jornada heroica e, ao invés, escutar as próprias necessidades. Nenhuma dessas atitudes é simples; em um primeiro momento, elas apenas intensificam o desconforto da heroína e trazem até mesmo a sensação de morte. Porém, é necessário para o crescimento e para que ela corrija o seu desequilíbrio interno. É o momento de descer às profundezas de si.

2.6 INICIAÇÃO E DESCIDA PARA A DEUSA

A descida é uma fase sombria, mas necessária para a psique feminina. Se caracteriza como um desmembramento e também como uma renovação; é o momento em que a heroína encara os aspectos mais dolorosos de si mesma para sofrer uma metamorfose. Murdock escreve: “As mulheres encontram seu caminho de volta para si mesmas não se movendo para a luz, para o alto e para fora como os homens, mas descendo para as profundezas do solo de seu ser” (2022, p. 111).

Nessa etapa, a mulher sentirá tristeza, confusão e desespero. Pode buscar se isolar do mundo e outros vão considerar que ela está deprimida. Ela precisa se desconectar daquilo que conhece para poder se entregar à própria natureza. Esse é um processo pessoal e essencialmente interno.

A mulher desce às profundezas para recuperar as partes de si mesma que se separaram no momento em que rejeitou a mãe e estilhaçou o espelho do feminino. Para fazer essa jornada, ela deixa de lado seu fascínio pelo intelecto e pelos jogos relacionados à mente cultural e se familiariza, talvez pela primeira vez, com *seu* corpo, *suas* emoções, *sua* sexualidade, *sua* intuição, *suas* imagens, *seus* valores e *sua* mente. E é isso que ela encontra nas profundezas. (MURDOCK, 2022, p. 112, grifos da autora)

Para exemplificar, Murdock utiliza o mito sumério de Inana e Eresquigal. As duas são divindades irmãs, Inana representando a vida e Eresquigal, a morte. Quando o marido de Eresquigal morre, Inana decide ir para o funeral. Ela consegue descer ao mundo inferior, mas fica sujeita às suas regras, perdendo o próprio poder no processo. Inana desce, perdendo um símbolo de sua divindade a cada um dos sete portões. Quando finalmente chega à Eresquigal, essa lhe dirige o olhar da morte e a pendura em uma estaca para apodrecer.

Inana não retorna e sua serva pede ajuda de Enqui, um dos deuses paternos. Este manda duas criaturas assexuadas para o mundo inferior. As duas criações conseguem agradar Eresquigal e despejam comida e água sobre Inana. A deusa recupera a vida e depois começa a subida, o seu caminho de volta.

Esse mito representa bem a iniciação e descida para a deusa. Assim como Eresquigal, o feminino interno de cada mulher pode ser assustador, uma torrente há muito tempo sufocada. A heroína deve ter coragem de encontrá-lo e se curvar diante dele, para então renascer.

2.7 ANSEIO URGENTE DE RECONEXÃO COM O FEMININO

Quando a heroína se despe das expectativas acerca da mulher ideal, ela assume a própria vulnerabilidade. E, após a descida e o período sombrio, ela buscará uma reconexão com o feminino.

Em um primeiro momento, será necessário curar a ruptura corpo/espírito. A heroína terá que se tornar consciente do corpo que anteriormente aprendeu a menosprezar. Ela aprenderá, nessa etapa, a ouvir os próprios instintos e a própria sexualidade.

Essa é uma etapa marcada por sonhos simbólicos e por atividades criativas. Ela busca acolhimento dentro e fora de si mesma, em atividades e pessoas próximas. O mais importante é ser e não fazer. Para se reconectar com o feminino, a

heroína precisa aprender a *ser*, focando menos em conquistas externas e mais no seu equilíbrio interno, para que apenas assim consiga escutar outra vez o que seu lado feminino diz.

No livro *She: a chave do entendimento da psicologia feminina* (1996 [1976]), Robert Johnson explora o mito grego de Psiquê e Eros. Essa história possui uma estrutura semelhante à proposta por Murdock.

Psique é uma jovem idolatrada por causa de sua beleza inocente. Os mortais passam a admirá-la tanto que isso desperta a inveja de Afrodite. A deusa do amor, então, lança sobre Psique uma terrível profecia e pede ajuda de seu filho, Eros, para concretizá-la. Ele deve acertar a moça e fazê-la se apaixonar pela Morte. Ao vê-la, porém, ele espeta o dedo em sua própria flecha do amor e se apaixona pela jovem.

Logo nesse início do mito, podemos ver a *separação do feminino*, simbolizado pela rivalidade com Afrodite, e a *conquista de um aliado masculino*, representado por Eros. Psique enfrenta uma *provação* ao ser abandonada pela família, que, diante da profecia, leva-a para ser desposada pela morte. Porém, alcança a *dádiva ilusória de sucesso* quando Eros a livra de seu destino, levando-a para um jardim paradisíaco.

Os dois então vivem juntos e felizes, mas sob uma condição: Psique não tem permissão para ver o rosto de Eros. Isso funciona por um tempo, até a jovem se render à própria curiosidade. Ela ilumina a figura do deus durante a noite, que acorda e flagra a “traição”. Indignado, ele tira do jardim paradisíaco e voa para o céu, escondendo-se atrás de Afrodite. Nesse momento, Psique encara a etapa da *morte*. Desolada pelo abandono do amado, ela pensa em se suicidar, mas é interrompida pelo deus Pan. Esse a aconselha a buscar Eros e pedir por perdão. Para chegar ao deus do amor, contudo, Psique deve encarar Afrodite primeiro.

A jovem vaga por um tempo antes de ter coragem de se voltar para a deusa do amor. Quando finalmente o faz, essa lhe passa um longo sermão e uma lista de tarefas impossíveis. A última delas implica a descida ao reino dos mortos, onde Psique deve encontrar Perséfone, esposa de Hades. Essa é a etapa de *iniciação e descida para a deusa*, simbolizada de forma similar ao mito de Inana. Também está presente o anseio pela *reconexão com o feminino*, representado por Afrodite.

2.8 CURANDO A RUPTURA MÃE/FILHA

Nesta etapa, ocorre a cura da ruptura entre mãe e filha que abriu a jornada. Essa separação, como vimos, não tem apenas um aspecto pessoal, mas também social. Murdock aponta: “[...] essa ferida vai além do relacionamento da mulher com sua mãe. Ela está no cerne do desequilíbrio de valores dentro da nossa cultura” (2022, p. 152).

A figura materna é a primeira e mais importante referência feminina da heroína. Sua influência vai além da presença física; a ideia que se faz da mãe resiste, acompanhando-a por toda a vida e se configurando como uma espécie de destino.

Existem diferentes formas de buscar a cura para a ruptura. Caso a mãe ainda esteja viva, a heroína pode restabelecer essa relação inicial. Se não estiver, a mulher encontra a mãe em sonhos, na natureza, na arte ou mesmo na “divina cotidianidade” — em atos rotineiros. A busca pode também avançar para além do pessoal: “[...] para ouvir a própria voz e afirmar sua direção, uma mulher precisa de uma comunidade de apoio” (MURDOCK, 2022, p. 161). Ela compartilha suas experiências com outras mulheres e se reconhece em mitos e histórias de heroínas, sempre em busca de ressignificar o seu arquétipo interior de mãe.

2.9 CURA DO MASCULINO FERIDO

O masculino, que antes se figurava como um aliado, pode ter se tornado estéril dentro da psique da heroína. Se desconectado do feminino, ele se torna um tirano, que incita a mulher a uma busca incessante pela perfeição e pelo controle. É necessário, portanto, encontrar a cura para essa assimetria.

O primeiro passo é se tornar consciente da voz interna. A heroína deve perceber como o masculino influencia em suas atitudes, deve ser capaz de nomeá-lo e então abandonar seus aspectos negativos.

De forma similar à etapa anterior, é mais do que se reconciliar com a figura paterna; é sobre ressignificar uma energia interior e uma formação cultural. A heroína também pode encontrar o masculino positivo em sonhos e em histórias.

Essa é realmente a tarefa da heroína contemporânea. Ela cura enquanto respira, enquanto reconhece sua verdadeira natureza, exalando conhecimento para nosso interior. A heroína se torna a Senhora dos Dois Mundos: é capaz de navegar pelas águas da vida cotidiana e também de ouvir os ensinamentos das profundezas. É a Senhora do Céu e da Terra e do Mundo Inferior. (MURDOCK, 2022, p. 188)

2.10 INTEGRAÇÃO DE MASCULINO E FEMININO

Pela cura do feminino e do masculino, se atinge o equilíbrio interno da psique. A heroína entra em sintonia consigo mesma e se torna capaz de se conectar também com o resto do mundo. Ela alcança uma vida mais plena e saudável.

Esse conhecimento é o elixir que ela leva para si mesma e para o mundo, possibilitando uma rotina que se aproxima do divino. Ao fim da jornada, a psique da heroína está equilibrada e ela é capaz de compartilhar sua descoberta com os outros.

Retomando o mito de Psique, vemos que a jovem consegue superar as difíceis missões dadas por Afrodite. É dessa forma que ela cura a *ruptura com o feminino*, o que a leva também a se *reconciliar com o masculino*. O mito termina com o casamento de Psique e Eros, que deixa o céu inteiro em festa — até a própria Afrodite comemora a união.

2.11 O FIM DE MAIS UMA JORNADA

Dessa forma, a Jornada da Heroína tem várias discrepâncias em relação à Jornada do Herói. Os dois modelos são interseccionados, mas o de Murdock apresenta uma abordagem essencialmente psicológica.

O objetivo da autora, como a própria destaca, não é oferecer um modelo irrevogável. Ela delinea um caminho *possível* para as mulheres da sociedade contemporânea, mas esse pode apresentar variações em suas etapas. Assim, as mulheres, em sua trajetória pessoal, podem seguir caminhos psicológicos similares ao da jornada da heroína, mas apresentando as próprias singularidades.

Na conclusão do livro *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino*, Murdock resume o seu modelo da seguinte forma:

A heroína de hoje precisa usar a espada do discernimento para cortar os laços do ego que a aprisionam ao passado e, assim, descobrir o que é

relevante ao propósito de sua alma. Ela deve abrir mão do ressentimento em relação à mãe, deixar de lado a culpa e a idolatria pelo pai e encontrar coragem para encarar a própria escuridão. Sua sombra é dela, para ser nomeada e acolhida. A mulher ilumina esses espaços escuros e sombrios dentro de si através de práticas como meditação, arte, poesia, brincadeiras, rituais, relacionamentos e escavação da terra. (MURDOCK, 2022, p. 203)

Assim, a autora oferece um panorama para pensar sobre a diferença entre as experiências de gênero na nossa cultura. Porém, conforme veremos no quarto capítulo, sua teoria apresenta limitações.

Além de escritora e psicoterapeuta, Murdock se tornou professora de escrita criativa, dando aulas sobre como utilizar a Jornada da Heroína na ficção. Dessa forma, mesmo que a sua teoria tenha surgido inicialmente como um modelo psicológico, essa evoluiu para se tornar também um instrumento criativo para escritores.

O presente trabalho, porém, irá utilizar a Jornada da Heroína de forma ainda distinta: como uma ferramenta para análise literária. O objetivo é verificar como uma história redigida anteriormente se relaciona com as possibilidades da Jornada da Heroína. No próximo capítulo, portanto, compararemos o modelo de Murdock com o romance ficcional *Dôra, Doralina*, de Rachel de Queiroz.

3 A JORNADA DA HEROÍNA EM “DÔRA, DORALINA”, DE RACHEL DE QUEIROZ

Rachel de Queiroz nasceu no dia 17 de novembro de 1910, em Fortaleza (CE). Filha de uma família tradicional, ela descendia, pelo lado materno, do escritor José de Alencar.

Em 1930, com apenas vinte anos, ela publicou seu primeiro romance, *O Quinze*. Esse teve repercussão nacional e, nos anos seguintes, ela publicou outras obras que lhe renderam prêmios. Apesar do reconhecimento, porém, a escritora se constituiu como uma figura contraditória no cenário brasileiro.

Assim, realizaremos uma contextualização inicial de sua trajetória. Após isso, será realizada a análise *Dôra, Doralina* (2020 [1975]), comparando a estrutura do romance com a proposta por Maureen Murdock a fim de verificar a aplicabilidade das categorias analíticas.

3.1 RACHEL DE QUEIROZ: UMA FIGURA AMBÍGUA

É inegável que Rachel de Queiroz foi uma pioneira. Ela se tornou reconhecida como escritora em uma época em que mulheres eram condicionadas exclusivamente ao espaço doméstico. Sua obra foi de suma importância, junto com a de Nísia Floresta e a de Júlia Lopes de Almeida, para a discussão sobre o papel da mulher na sociedade brasileira (ABREU, 2016, p. 24).

Isso é notável, por exemplo, pela repercussão que sua obra teve no que se convencionou chamar de romance de 30. Rachel explorou o cenário nordestino e, com isso, se tornou a principal representante mulher da ficção regionalista.

A autora de *O Quinze* não foi a primeira nordestina a discutir o espaço feminino, mas foi a voz que saiu do nordeste e ganhou força em uma área dominada pelo masculino em quase sua totalidade: a literatura. [...] Rachel constrói mulheres independentes cuja luta ecoou das cercanias do Pici e evoluiu para o mundo, inaugurando uma nova fase da escrita feminina. (ABREU, 2016, p. 22)

Além de seu impacto como figura pública, Rachel criou personagens que questionavam a norma do patriarcado. Ela delineou mulheres ficcionais que insistem na liberdade de pensamento, na independência e na autonomia. Dessa forma, a

maior parte de seus romances é protagonizada por uma personagem feminina — *O Quinze, As Três Marias, Caminho de Pedras, Dôra, Doralina* etc.

Apesar disso, Rachel assumiu posições contraditórias em sua vida. Em primeiro lugar, ela declarava oposição ao movimento feminista. Assim, apesar de sua importância, a própria escritora desprezava a luta feminina e, de certa forma, se aliava ao patriarcado.

Isso ocorre não apenas em sua vida social, como em sua escrita. Conforme descrito por Oliva (2014), o estilo de Rachel é direto e objetivo. Essas eram características consideradas masculinas na época, o que leva Graciliano Ramos a duvidar que *O Quinze* realmente tinha sido escrito por uma mulher, alegando que devia ser “pilhéria” e Rachel de Queiroz seria o “pseudônimo de sujeito barbado” (PEREGRINO, PEREIRA, 2012, 171).

Portanto, vemos que a escritora se instala em um cenário literário dominado por homens, mas não o faz de forma abertamente feminista. Rachel não segue uma trajetória totalmente oposta ao patriarcado, mas sim adentra nele para inverter posições pré-existentes.

Para Heloísa Buarque de Hollanda, a aversão de Rachel de Queiroz pelo feminismo decorreu de dois aspectos primordiais: primeiro, porque, engajada no Partido Comunista, seus ideais se distinguiram e se distanciavam dos ideais feministas, identificados com a política getulista. Segundo, porque Rachel considerava que a maioria das escritoras de sua geração representava, literariamente, o velho, o estilo ainda romântico e adocicado. Não é por acaso que o seu romance de estreia tenha sido considerado por alguns críticos como “livro de macho”, por causa do estilo seco, sem sentimentalismos, sem nobreza moral, sem grandeza. (OLIVA, 2014, p. 392)

Outro aspecto controverso de Rachel de Queiroz foi a sua vida política. Durante o governo de Getúlio Vargas, ela se aliou ao partido comunista, participando de reuniões. Após o movimento tentar censurar uma cena de seu livro, contudo, ela se afasta. Posteriormente, assume uma posição contrária: apoia ativamente a instalação da Ditadura Militar.

Em entrevistas, Rachel se contradisse diversas vezes, declarando, por exemplo, que era contra todo tipo de totalitarismo. Ela foi uma presa política na época de Vargas, para depois se tornar parte do círculo intelectual de direita que era próximo dos militares no poder. Como afirmam Peregrino e Pereira (2012), essa contradição demonstra que Rachel era “[...] um sujeito dividido entre a velha ordem,

tradicional, e o progresso e desenvolvimento, expressos em suas conquistas como mulher e escritora” (p. 173).

Outro fator relevante da vida da autora foi a sua candidatura à Academia Brasileira de Letras (ABL). Ela foi aceita em 1977, logo após a publicação de *Dôra, Doralina*, e se tornou a primeira mulher a integrar o grupo. Anteriormente, Amélia Beviláqua já tinha apresentado uma candidatura, que fora negada sob o pretexto de que a Academia devia ser composta exclusivamente por homens. Dessa forma, a conquista de Rachel foi significativa, pois trouxe uma mudança paradigmática para a Academia.

Porém, a escritora apenas obteve êxito por causa de seu círculo social. Tanto contatos políticos quanto escritores homens foram essenciais para a sua candidatura. Como escrevem Peregrino e Pereira: “Rachel foi refugiar-se em sua fazenda *Não me deixes*, no Ceará, enquanto os amigos ficavam ‘trabalhando’ por sua candidatura, como ela costumava dizer ao comentar sua eleição para a ABL” (2012, p. 170).

Nesse sentido, encontramos outra vez o jogo duplo de Rachel. Apesar de não aceitar a posição subalterna de mulher, ela se inseria no patriarcado para a partir disso se beneficiar de uma ordem já existente.

Concluimos, assim, que Rachel de Queiroz se constituiu como um nome importante no cenário literário brasileiro, porém de forma complexa e até mesmo ambígua. Como escrevem Peregrino e Pereira (2012, pp. 154-155), a escritora é uma figura *pertinente* por criar personagens femininas fortes e causar mudanças de ordem paradigmática; porém, suas contradições a tornam igualmente *impertinente* e difícil de ser abordada.

3.2. A PRESENÇA FEMININA EM *DÔRA, DORALINA*

Dôra, Doralina foi publicado originalmente em 1975. Esse livro marcou o fim de um hiato na carreira de Rachel de Queiroz, visto que a escritora tinha decidido se dedicar a outros gêneros literários e fazia trinta e seis anos desde que não publicava um romance.

A obra é protagonizada por Dôra, uma jovem nordestina. A história é narrada em primeira pessoa pela própria personagem, quando essa já está no fim da vida. Portanto, a narrativa inteira se desenrola em retrospectiva, quando Dôra decide

relembrar a própria trajetória — mais adiante, verificaremos que essa característica gera dúvidas sobre a confiabilidade dos acontecimentos.

Ademais, Dôra é uma típica personagem racheliana, uma mulher que não se encaixa em seu meio e não se submete à ordem vigente. Ela é filha única e o pai morreu quando ela ainda era nova; por isso, no início da narrativa, ela e a mãe vivem como donas da fazenda Soledad, no interior rural do Ceará. As duas têm abundância, mas ainda assim estabelecem uma relação distante e não querem dividir nem mesmo o afeto.

Em meio a problemas maternos e a busca pelo pai, Dôra vive uma jornada semelhante à proposta por Maureen Murdock. Nesse percurso, a personagem consegue ser tão ambígua quanto sua criadora, Rachel de Queiroz. Dôra renega a tradição para depois voltar para ela; se afasta de uma submissão para aceitar outra.

O objetivo do presente capítulo é observar se a Jornada da Heroína pode ser utilizada como um instrumento de análise de *Dôra, Doralina* (2020 [1975]), de Rachel de Queiroz. O romance foi escolhido por apresentar uma estrutura narrativa semelhante à proposta por Murdock; porém, é necessário evidenciar as datas de publicação: *Dôra, Doralina* foi lançado quinze anos antes de *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino*. Dessa forma, Rachel de Queiroz não poderia ter se inspirado na teoria Maureen Murdock para escrever seu romance.

Essa foi uma escolha proposital. Como Murdock declara em seu livro, a Jornada da Heroína foi criada a partir de sua experiência como psicoterapeuta. Foi analisando a jornada de mulheres reais das décadas de 1970 e 1980 que ela delineou as etapas. Assim, como *Dôra, Doralina* foi lançado em 1975, pode existir uma proximidade de datas entre essas vivências femininas e a representação do romance. Além disso, consideramos que não seria tão produtivo examinar uma obra que foi escrita com inspiração intencional na teoria. Neste caso, observaríamos como a teoria atua na *construção* da história, não como a teoria se configura como uma *ferramenta de análise*.

Portanto, *Dôra, Doralina* certamente apresenta divergências em relação à Jornada da Heroína, mas essas particularidades servirão para enriquecer nossa análise, apresentando novas possibilidades.

3.3. A JORNADA DE DÔRA

3.3.1. Separação do feminino

Em *Dôra, Doralina*, a relação entre mãe e filha é conflituosa desde o início. Já na sua adolescência, Dôra desenvolve uma aversão pela mãe e passa a tratá-la como “Senhora”. Para justificar o tratamento, Dôra relembra uma discussão da época:

Eu tive vontade de dizer [para Senhora]: “O seu mal é um só: foi eu ter nascido; e, depois de nascer, me criar.” Mas tive medo. Por esse tempo eu já tinha deixado de chamar Senhora de “mamãe”. Ainda não tomara coragem pra dizer “Senhora” como nome próprio, na vista dela — dizia “a senhora”, o que era diferente. Mas de mãe não a chamava. Se ela percebeu, não sei. (QUEIROZ, 2020, pp. 26-27)

Dessa forma, Dôra começa a tratar a própria mãe de forma distante, negando-se cada vez mais a demonstrar afeto. A situação entre as duas é agravada também pelo comportamento de Senhora, que dá pouca liberdade para a filha:

Senhora, em casa, me trazia prisioneira de canto chorado: um passeio de mês e mês à rua para fazer compras, e alguma rara, raríssima dormida nas Aroeiras, em casa de Genu e Peti Miranda, duas irmãs solteironas, bordadeiras à máquina, parentas longe que chamavam Senhora de tia e lhe tomavam a bênção. E assim mesmo com Xavinha me acompanhando. [...] Baile nunca fui, tinha o clube e nos mandava os convites, mas vai ver se Senhora admitia filha dela botar o pé em bailes daqueles, onde todo mundo entrava e qualquer molecote caixeiro de loja podia me tirar para dançar! Lá num casamento, num aniversário ou numa bodas de prata, se dançava em casa dos parentes; então eu ia e brincava, mas não seriam essas festinhas de família que iriam me consolar. O que meu coração pedia era conhecer o mundo. (QUEIROZ, 2020, pp. 113-114)

A convivência de Dôra é restrita à fazenda, onde moram apenas os serviços, a mãe e a Xavinha — uma parenta que mora com elas como agregada. E, lá, o “reinado de Senhora” parece absoluto, de uma maneira que sufoca Dôra. Isso é perceptível no trecho acima, principalmente na expressão “Senhora, em casa, me trazia prisioneira de canto chorado [...]”. Para além do regionalismo, nota-se que Dôra se sentia reprimida pela mãe, guardando rancor desta por não lhe permitir “conhecer o mundo”.

Nesse contexto, é importante ressaltar que o papel de administradora da fazenda é desempenhado unicamente pela Senhora. O pai de Dôra morreu quando essa ainda era pequena, deixando-lhe uma herança material, mas poucas lembranças. E, como a própria Senhora declara: “— Mulher viúva é o homem da casa. — Ou então: — Mãe viúva é mãe e pai” (QUEIROZ, 2020, p. 41).

Devido a isso, Senhora não é a típica mãe traçada por Maureen Murdock, visto que não se liga aos valores considerados “femininos”. Pelo contrário, Senhora se alia justamente ao controle e à rigidez, chegando a se diluir nos valores masculinos. Embora a história não seja contada do seu ponto de vista, poderíamos interpretar que Senhora tem a *necessidade* de ser firme. Por ser uma mulher, especialmente uma mulher em um cenário conservador, ela estaria mais vulnerável a questionamentos sobre sua autoridade. A própria Dôra admite que, quando aparece um homem na família — Laurindo, seu primeiro marido —, os empregados e amigos agem de forma diferente.

Ao comandar a fazenda Soledad de forma tão rígida, porém, Senhora passa para a filha uma sensação de frieza. Ela parece, inclusive, não se identificar com o papel de mãe. Senhora chega a dizer para Dôra: “Seu pai era um homem muito bom, mas morreu muito moço e me deixou com uma carga por demais pesada às costas” (QUEIROZ, 2020, p. 78). Ela poderia estar falando tanto sobre a filha quanto sobre a fazenda, ou sobre ambos.

A ruptura com a mãe, como delineado por Murdock, ocorre de forma radical em *Dôra, Doralina*. Apesar de Senhora não representar um ideal de feminilidade, ela se transforma em uma representação daquilo que Dôra busca se afastar, em sua sombra. Desde nova, Dôra provoca e desobedece a mãe, em uma tensão que vai crescendo gradativamente. Até mesmo o nome de Dôra — Maria das Dores — se torna motivo de briga:

— Esse nome — esse nome — a senhora só botou em mim pra me castigar. Maria DAS DORES! Como dizendo que eu sou as suas dores!
Senhora falou baixo e me admirou, porque a voz dela era mais triste do que zangada:

— O nome foi promessa, já disse tantas vezes. Me vali de Nossa Senhora das Dores pra não morrer de parto. Não sei se você sabe, mas quase me matou.

Eu me encolhi e ela insistiu:

— No medo da morte, me agarrei com a santa e fui atendida. Escapei mesmo por milagre — eclâmpsia!

Eu ainda não tinha o que dizer e Senhora rematou, já com a sua voz natural:

- Além do mais, Maria das Dores é um nome muito bonito para uma moça.
- Eu detesto! E Dôra é ainda pior! (QUEIROZ, 2020, pp. 30-31)

A tensão se agrava definitivamente com o aparecimento de Laurindo, que surge na fazenda Soledad para atuar como agrimensor. Ele é chamado por um vizinho, Dr. Fenelon, para resolver uma disputa com Senhora sobre as “extremas” dos terrenos. Além disso, Laurindo era um familiar distante, primo em algum grau afastado.

Desde o momento em que ele pisa na fazenda, é criada uma nova rixa silenciosa entre mãe e filha. Dôra crê que Senhora desenvolve uma atração por Laurindo, conforme sua descrição até das cenas iniciais:

E ele então passou a tratá-la de “Prima Senhora”, e ela lhe disse que o certo era chamar de tia, prima velha se chama tia e se toma a bênção. Tão faceira e rosada falando aquilo, mal passava dos quarenta anos, o lindo cabelo alourado meio se desmanchando no coque de grampos de tartaruga, o vestido de linho de mangas curtas descobrindo os braços redondos, o decote aberto, o colo macio. Tia! (QUEIROZ, 2020, p. 25)

Percebe-se uma tensão, uma sugestão maliciosa na narrativa de Dôra. Por exemplo, os trechos “tão faceira e rosada” e “[o cabelo] se desmanchando no coque” transmitem uma imagem de flerte. Além disso, são destacados elementos corporais, os “braços redondos”, o “decote aberto”, o “colo macio”. Esses são elementos que poderiam ser considerados sedutores, especialmente por causa dos adjetivos que os acompanham. Dessa forma, é possível interpretarmos que, na visão de Dôra, Senhora estava tentando “seduzir” Laurindo já nesse primeiro encontro.

Ainda assim, o que ocorre é que ele vai atrás da filha. Laurindo corteja Dôra e os dois desenvolvem um relacionamento. Nisso, ela cria, já inicialmente, um sentimento de possessividade sobre o amado:

Sei de pessoas que têm o amor descoberto, ou franco, ou até mesmo arrogante. Aquele meu era secreto e ciumento e dava-se muito bem com o sistema oculto de Laurindo. Imagine se eu ia dividir a menor parte, quer do namoro, quer de Laurindo, com Senhora ou com ninguém! (QUEIROZ, 2020, p. 46)

Alguns meses depois, Dôra e Laurindo se casam. Os dois vivem um casamento tranquilo, sem grandes transtornos, mas também sem grandes paixões.

A situação muda drasticamente em uma noite, quando Dôra ouve a seguinte conversa entre Laurindo e Senhora:

E escutei a fala dela [Senhora] (que nunca na vida tinha conseguido falar baixinho), sim era a fala dela:

— Vá embora!

E depois a voz de Laurindo, protestando:

— Ela [Dôra] tomou o remédio. Não tem jeito de acordar.

Delmiro não sei se escutou tão bem quanto eu, mas vi que entendeu. E eu, eu saí correndo pelo terreiro, descalça e de pijama, no pavor de que os dois me descobrissem. Do lado de lá dos quartos do paiol, caí sentada num monte de tijolo e rompi num choro que era mais um soluço fundo — eu tremia com o corpo todo e me vinha aquele engulho violento — eles dois, eles dois. (QUEIROZ, 2020, p. 92)

A partir disso, Dôra acredita que está sendo traída pelo marido e pela mãe. Porém, ela não diz nada sobre o que ouviu, sequer cogita enfrentar um dos dois; simplesmente aceita a desgraça que lhe aconteceu. Ela ainda se sente atada à mãe e ao casamento e não consegue vislumbrar uma possibilidade de se libertar.

Poucos dias depois, porém, Laurindo sofre um suposto acidente e falece. Tal evento ocorre em circunstâncias suspeitas, o que leva Dôra a pensar que foi Delmiro que o matou (esse personagem será apresentado com mais detalhes no próximo tópico). Porém, não há nenhuma prova concreta, considera-se que Laurindo morreu com uma bala perdida.

Após a morte do marido, Dôra decide que não havia nada a prendendo em Soledad. É então que ocorre a ruptura definitiva entre mãe e filha. Conforme já mencionado, Senhora sempre representou uma sombra para Dôra, constituindo-se como a responsável por prendê-la à uma realidade limitante (simbolizada, no caso, pela fazenda Soledad). Portanto, a diferenciação da mãe, aqui, ocorre de forma radical, considerando as categorias de Murdock. Dôra associa a mãe ao arquétipo da mulher possessiva e se desprende dela de forma violenta, seguindo um caminho totalmente contrário.

E é assim que Dôra junta suas coisas, tira a roupa de luto — para o desgosto de Senhora — e pega um trem para a cidade. Nisso, ela se despede calorosamente de todos, menos, justamente, da mãe.

Tirei o luto para a viagem. Se pudesse tirava a pele, arrancava os cabelos, saía em carne viva.

Senhora protestou ao me ver com o meu costume azul:

— Você faz questão de causar escândalo?

Cerrei a boca com força, não respondi, mas não mudei de roupa. Atravessei toda Aroeiras, comprei passagem, esperei, tomei o trem, vestida de azul. (QUEIROZ, 2020, p. 109)

3.3.2. Identificação com o masculino

A identificação com o masculino começa, de forma tímida, na busca de Dôra pelo pai perdido. Ela recorda poucas coisas dele, por causa de sua morte prematura, mas guarda como um tesouro todos os “retalhos” que consegue juntar — histórias e objetos que pertenceram a ele.

(O que mais me doía era que os casos e as lembranças de meu pai eu só apanhava assim atirados aos retalhos, que eu ia remendando, sempre com cada falha enorme entre um e outro; por muito que eu pedisse e rogasse quando pequena, me sentasse aos pés dela no chão, suplicando “me conta coisas de meu pai”, Senhora se recusava [...]. Crescendo, foi que aprendi a ficar de orelha arrebitada pronta para apanhar e esconder comigo, como quem furta, algum pequeno sucedido, recordação, palavra dele, a cor dos olhos, um ar de riso, o número do sapato...) (QUEIROZ, 2020, p. 78-79)

Esse aspecto é mais marcado quando pensamos na discussão sobre seu nome. Como vimos, quem lhe deu o nome de Maria das Dores foi sua mãe, Senhora. Ela atendia, porém, como Dôra. E há ainda o apelido mais incomum, “Doralina”, que era como seu pai a chamava.

— E meu pai, como é que me chamava?
De repente eu tinha que saber como é que meu pai me chamava, seria a palavra de meu pai contra a palavra de Senhora.
Mas Senhora não respondeu e eu já ia me levantando e me preparava para dizer — nem sei mais o que eu queria dizer, quando lá da ponta da mesa veio de novo a voz de Xavinha e me trespassou:
— Seu pai levantava você nos braços, bem alto, e lhe chamava Doralina — “Doralina, minha flor!” — lhe fazia cócegas, você dobrava a risada, era tão pequenininha que ainda estava dizendo: “angu, angul!”, seu pai fazia você saltar nas palmas das mãos e gritava: “Gente, corre! Doralina quer angul!” (QUEIROZ, 2020, p. 31)

Pelo título do livro (*Dôra, Doralina*), é possível notar o apego de Dôra à dualidade e à imagem perdida do pai. Ela repudia o nome que a mãe lhe deu, apagando-o ao preferir o apelido paterno — afinal, “seria a palavra de meu pai contra a palavra de Senhora”.

Quando Dôra já é mais velha, então, aparece em Soledad um homem gravemente ferido. Mais tarde, descobrimos que ele se chama Delmiro — este

personagem foi mencionado brevemente no tópico anterior. Dôra presta hospitalidade, trata de seus ferimentos e, após a recuperação, exige que o homem possa morar em uma casa abandonada que havia na fazenda.

Com isso, Delmiro desenvolve uma verdadeira adoração por Dôra e se torna uma espécie de figura paterna para ela. Ele conta para ela, apenas para ela, sua verdadeira história: era um criminoso e quase foi morto em um confronto com a polícia. Ele promete que está arrependido. Se muda para aquela casa afastada da fazenda e passa a interagir apenas com sua “salvadora”, o que faz os outros moradores o considerarem excêntrico.

Apesar de estranho, porém, Delmiro é inofensivo na maior parte do tempo. A exceção é a sua possível interferência na morte de Laurindo. Como já mencionado, Delmiro pode ter sido responsável pelo “acidente” do marido de Dôra. O velho estava com Dôra quando ela descobriu a traição e tinha motivos para querer “ajudá-la”. Porém, nem Dôra nem o leitor possuem certeza sobre o que aconteceu, já que as evidências demonstram que pode ter sido, de fato, um acidente. Ainda assim, a desconfiança em Delmiro prejudicou, de forma posterior, o carinho que Dôra sentia por ele.

A próxima figura-aliado é destoante por, justamente, não ser um homem. Se trata de D. Loura, parente distante e dona da pousada onde Dôra fica hospedada ao sair de Soledad. Apesar de ser uma personagem alinhada com valores femininos³, D. Loura presta uma ajuda essencial para Dôra. Ela a ajuda a conquistar a sua independência e lhe oferece o seu primeiro trabalho, como organizadora das finanças da pousada. Dessa forma, D. Loura ajuda Dôra a embarcar no mundo patriarcal⁴, dando-lhe o suporte e a confiança necessários.

Por fim, o último aliado dessa etapa é responsável por alavancar Dôra de forma definitiva em sua jornada. Além disso, é a figura paterna que a acompanhará até o fim da vida: Seu Brandini. Ele é o empresário da companhia de teatro que se hospeda na pousada de D. Loura. Dôra o descreve da seguinte forma:

Seu Brandini, quando falava, o seu sotaque gaúcho tremia no ar, cheio de rrr. Com dois minutos já era seu amigo de infância, com uma hora de amizade já se era seu irmão. Quando tinha dinheiro pagava, quando não

³ Aqui, consideramos os valores femininos conforme descritos por Murdock, tais como a subjetividade, a intuição e a capacidade de cuidar dos outros.

⁴ Novamente, consideramos o conceito de “mundo patriarcal” a partir da definição de Murdock. Nesse caso, é o mundo do sucesso profissional.

tinha dava o beijo, mas dizia Estrela [sua esposa] que ele era capaz de roubar alguém para acudir a outro num aperto. Vivia com as contas encencadas com o pessoal da Companhia. Tinha um charme danado com as mulheres, até Cristina lhe dava bola; não que ele aproveitasse até ao fim: ficava por uns carinhos, uns beijos no pescoço. Trazia presentes para D. Loura, lhe dava entradas de graça até nos espetáculos de benefício dos outros artistas, o que aliás era proibido. (QUEIROZ, 2020, p. 123)

Inicialmente, Dôra o ajuda fazendo cópias do roteiro para os atores. Porém, quando uma das atrizes, Cristina, abandona a Companhia, seu Brandini convence Dôra a assumir o papel. É para ser uma tarefa provisória, Dôra tem vergonha de representar no palco. Aos poucos, entretanto, ela “pega gosto” pelo teatro e sai com a Companhia em turnê.

A etapa que se segue concentra o principal do caminho de provas. Dôra realiza seu desejo de “ver o mundo” e obtém seu maior sucesso no mundo profissional ao representar como atriz. Ademais, para enfrentar as dificuldades do caminho, ela encontra em Seu Brandini um aliado masculino fundamental.

Dessa forma, podemos concluir que quatro personagens ajudam Dôra na identificação com o masculino: seu pai (ou a lembrança dele), Delmiro, D. Loura e Seu Brandini. Não é apenas uma figura paterna, mas várias. Como Murdock explica, não é necessariamente o pai biológico, mas sim as personalidades que ajudam a heroína a adentrar no mundo patriarcal.

3.3.3. O caminho de provas

Após a morte de Laurindo, então, Dôra abandona Soledad usando costumes azuis. Embarca no trem e segue para a cidade, onde se hospeda na pousada de D. Loura. Ali, consegue o seu primeiro emprego, ajudando na organização da pousada em troca de moradia e alimento. É também nesse momento que ela conhece Brandini e sua Companhia de Teatro, acontecimento que vem a mudar sua trajetória de forma definitiva.

Relembremos o que Murdock escreve sobre essa etapa: “A heroína atravessa o limiar, deixa a segurança da casa dos pais e sai em busca de si mesma.” (2022, p. 67). Assim como estabelecido na descrição da psicoterapeuta, Dôra parte em uma jornada em busca da própria identidade.

Primeiramente, ela vai de Soledad até a Pousada de D. Loura. Depois, participando como atriz na Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho. Nessa aventura, ela percorre boa parte do Brasil, interpreta diversos papéis e até assume um nome artístico (“Nely Sorel”).

Dôra não quer aceitar a profissão de atriz, mas seu Brandini consegue convencê-la. Então, ao aceitar o chamado, seu primeiro desafio é encarar a vergonha e as dificuldades de atuação. Ela precisa se adequar à nova profissão, entender os trejeitos e as manias. Felizmente, ao encarar esses obstáculos, ela conta com o apoio de aliados, especialmente de seu Brandini e da “esposa”⁵ dele (Estrela).

Afinal chegou a estreia, minhas pernas tremelicavam e a fala não saía da garganta, mas Estrela foi um anjo, Seu Brandini me soprava a deixa pensando que eu não tinha escutado o ponto, mas eu nem precisava escutar o ponto porque me lembrava de tudo muito bem, a voz é que não saía. (QUEIROZ, 2020, p. 135)

Conforme já mencionado, a turnê de Dôra com a Companhia de Teatro — por Maranhão, Belém, Manaus e outras terras — resume boa parte do caminho de provas. Para além das dificuldades da profissão, Dôra também tem que lidar com o assédio de homens.

Alguns deles iam aos shows e a convidavam para sair. Na primeira vez, Dôra aceita, mas ao perceber quais eram as intenções recusa os próximos convites. Existe ainda o episódio de “Morcego”, um expectador que a conquista aos poucos, mas resulta em um clímax deprimente — ele caindo de bêbado em um *garçonnière* que nada corresponde aos sonhos de Dôra.

Por fim, há um episódio de assédio mais grave, por parte do seu Jota do Piano, um dos artistas da Companhia. Em meio à uma das viagens, seu Jota entra à noite no quarto dela. No escuro e sem dar qualquer sinal, ele apalpa o corpo de Dôra. Ela ainda está acordada e consegue se defender:

Ao mesmo tempo libertei o joelho que ele alisava e chutei com a maior violência o corpo que já se dobrava sobre a rede alta. Não sei onde pegou meu pé, na barriga talvez; senti na boca o gosto do sangue e o homem puxou a mão ferida com um repelão que me machucou o lábio.

⁵ O termo encontra-se entre aspas, pois, conforme o leitor descobre, o relacionamento dos dois não tinha sido oficializado judicialmente.

Mas não deu uma palavra, só um grunhido de bicho machucado. Eu fui que silvei entre os dentes, como uma cobra:
— Vá-se embora já, senão eu grito! (QUEIROZ, 2020, p. 196)

Por ser noite, ela não consegue reconhecê-lo. Apenas dias depois, ao ver a mordida na sua mão, é que descobre a identidade do homem. Mesmo então ela não faz nada; pensa em falar para seu Brandini, mas o conservadorismo já foi tão internalizado que ela desiste.

Fosse meses antes, aquele ataque noturno na certa tinha me assombrado, me insultado, talvez até me feito correr pra longe. Imagine só, um homem que eu não conhecia nem quem era, no escuro — no meu quarto! — botar as mãos em cima de mim.
Senhora sabendo, que diria? E aí eu até me ri: “Rapariga!” no mínimo. Rapariga é que entra homem de noite no quarto dela.
Mas vida nova ensina depressa e eu tinha aprendido muita coisa na Companhia. Homem não é bicho, também é de carne assim como nós, a lei deles é atacar. (QUEIROZ, 2020, pp. 200-201)

Portanto, não apenas o assédio, como também o machismo se constitui como um obstáculo no caminho de provas de Dôra — tanto o machismo internalizado quanto o da sociedade. Em outro episódio (logo depois de Morcego a levar para a *garçonnière*), vemos Dôra ser parada por um guarda, pois era proibido mulheres saírem sozinhas à noite. É possível perceber, assim, que existiam diversas limitações impostas às heroínas da época, e Dôra não foi uma exceção.

À vista disso, já é possível identificar três desafios centrais que se impõem para a personagem — as dificuldades da profissão, o assédio e o machismo. Mas ainda há outro que precisa ser mencionado: a Segunda Guerra Mundial.

Apesar de o Brasil ter participado da guerra apenas enviando tropas para a Itália, houve efeitos no país. Em *Dôra, Doralina*, em especial, vemos o navio em que a Companhia ia embarcar ser afundado — supostamente por submarinos alemães. Isso gera um alvoroço na história. A Companhia dependia de navios para se locomover e, com a tragédia, ninguém mais se sente seguro para viajar por mar.

Como solução, Seu Brandini decide fazer uma turnê por terra, passando por cidades menores. Só que com isso os lucros caem drasticamente e se inicia a falência da Companhia. Arquiteta-se um plano para ir para o Rio de Janeiro, onde fica a sede da Companhia. Organiza-se a viagem; parte do trajeto é percorrido em caminhões, outra em navio de rio — no caso, eles navegam pelo Rio São Francisco.

Apesar de a guerra significar uma tragédia para a Companhia de Comédias e Burletas Brandini Filho, para Dôra, porém, resulta em uma sorte única. Inicialmente, sim, é um desafio também para ela, mas então ocorre a viagem pelo São Francisco. E é nesse momento em que ela conhece o Comandante, que se tornará o amor de sua vida.

3.3.4. A dádiva ilusória do sucesso

Dôra alcançou sucesso na Companhia. Apesar de todas as dificuldades, o trabalho lhe proporcionou uma profissão e amigos. Ao atravessar o Rio São Francisco rumo ao Rio de Janeiro, então, ela conhece o Comandante — cujo nome verdadeiro é “Asmodeus”. Ele é o responsável pelo navio e chama a atenção de Dôra.

Os dois desenvolvem um relacionamento durante a viagem e, ao chegar em terra, separam-se por causa de suas obrigações profissionais. Contudo, pouco depois o Comandante é pego com pedras ilegais e perde seu emprego no navio. Ele vai para o Rio de Janeiro, onde passa a morar com Dôra.

Dôra e o Comandante se estabelecem na cidade e conquistam uma casa própria. Ele consegue um novo emprego como instrutor de tiro e, secretamente, atua no tráfico de mercadorias ilegais. Ela, por outro lado, abandona o seu emprego como atriz — em parte, porque o Comandante a proíbe e, de resto, porque a própria Companhia de Teatro está falida.

O Comandante é um homem controlador e agressivo, mas isso não impede o amor de Dôra. Ao contrário, ela se submete às suas vontades em uma servidão voluntária.

Meu Deus, e se eu pudesse, eu é que dava dinheiro a ele, cozinhava, lavava e passava pra ele, lhe engraxava os sapatos, fazia as coisas mais humildes que eu nunca tinha feito na vida, nem pra mim mesma! E me ri — se Xavinha escutasse — eu, que na Soledade tinha uma cunhã até pra me lavar o cabelo! (QUEIROZ, 2020, pp. 257-258)

Dessa forma, ao mesmo tempo em que Dôra reclamava que era mantida cativera em Soledad, ela encontra felicidade em se submeter às vontades do Comandante. Ela tolera suas bebedeiras, o seu aspecto violento, a possessividade. E é nesse momento que ela encontra sua dádiva ilusória de sucesso.

Evidentemente, não se trata da mesma dádiva proposta por Murdock, pois essa se caracteriza como sucesso profissional. Originalmente, para a Jornada da Heroína, a mulher deveria conquistar independência, prestígio e posição na presente etapa.

Para Dôra ocorre o oposto: ela abre mão de sua autonomia ao se render ao amor romântico. Apesar de ser uma ideia contrária à de Murdock, porém, é o que Dôra considera como sua conquista. Ela se adequa ao que o Comandante, um homem, espera dela, buscando sempre corresponder às suas expectativas — e, muitas vezes, abrindo mão de si mesma no processo.

3.3.5. Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte

Enquanto Dôra e o Comandante estão vivendo no Rio de Janeiro, Senhora tem um pequeno derrame. Ela sobrevive com algumas sequelas. Xavinha manda uma carta para Dôra contando sobre o episódio, mas essa se recusa a voltar para Soledad para ver a mãe doente.

Um tempo depois, Senhora tem um AVC e não resiste. Ela morre sem que Dôra a tivesse visto de novo.

E justamente uma manhã eu estava na minha cozinha, lavando a louça do café e pensando em me atrever a uns croquetes com os restos da carne da véspera, quando um rapaz gritou no portão:

— Telegrama!

[...]

Só depois que bati o portão li o nome do destinatário no telegrama — não era para o Comandante, o telegrama vinha para mim. E quem gosta de receber telegrama, logo de repente, de manhã? Assim mesmo abri o papel colado, já nervosa e ainda com os dedos úmidos.

“Lamento informar falecimento sua mãe ocorrido noite ontem devido embolia cerebral pt Todos recursos possíveis tentados sem resultado pt Enterramento hoje pt Sinceros sentimentos Dr. Fenelon Batista”

Olhei a data, era 16, três dias atrás. Passado em Aroeiras. Então a estas horas já estava tudo acabado, Senhora enterrada na mesma cova de Laurindo e de meu pai. (QUEIROZ, 2020, p. 320)

Dôra não volta imediatamente para Soledad. Ela usa o pretexto da dificuldade de transporte — a guerra ainda estava acontecendo — e adia o retorno. Demora um tempo até surgir uma boa oportunidade e o Comandante conseguir passagens de avião.

Ao enfim retornar para a fazenda, Dôra encontra Xavinha e os outros moradores envelhecidos, certo descuido na propriedade, mas, fora isso, tudo como Senhora tinha deixado. Essa, contudo, é apenas uma volta temporária, de poucos dias. O retorno definitivo à Soledad ocorre apenas após a morte do Comandante por causa de tifo.

Como Murdock escreve, é comum que o luto tenha como efeito o início da presente etapa. Assim, quando alguém querido morre, a heroína desperta para a sensação de aridez espiritual. Ela é arrancada para fora da dádiva ilusória de sucesso e não consegue mais ignorar os desconfortos de sua psique. A mulher percebe que as conquistas externas não são mais suficientes e que é necessário reencontrar o seu próprio lado feminino.

De forma similar, Dôra mergulha em tristeza profunda com a morte do Comandante. O falecimento ocorre já próximo ao final do livro, após o casal viver anos juntos no Rio de Janeiro.

Fiquei por aí, dormindo sozinha, comendo sozinha, andando à toa pelo meio dos outros, boiando na corrente como uma casca seca.
E passados os dias piores do choque, eu olhava tudo em meu redor como casas e gente de uma cidade estrangeira, e ouvia a língua do povo como uma língua estrangeira, e o meu instinto só me pedia para ir embora, voltar pra longe, onde a dor que me podia doer era uma dor que eu conhecia, não aquela dor de abandono, naquele lugar que pra mim só tinha sido dele, só dele e nada mais. (QUEIROZ, 2020, p. 406)

Além de seus sentimentos internos, ainda existe o cenário deteriorado da fazenda Soledad. Dôra volta para a terra onde nasceu e lá encontra tanta aridez quanto a que cultivava dentro de si: “Rara era a braça de cerca em pé, rara a casa de morador que não estivesse ameaçando cair em cima dele. Até a parede do açude revendo, o pomar era uma selva, a rebolada de cana na terceira soca, sumida no mato e no maltrato” (QUEIROZ, 2020, p. 413).

Portanto, após o falecimento do Comandante, encontramos tanto interna quanto externamente um cenário de declínio.

3.3.6. Iniciação e descida para a Deusa

Como mencionado, após a morte do Comandante, Dôra volta para Soledad de forma definitiva. Isso, além de um movimento físico, representa também uma

descida espiritual. Além de ser um cenário afastado — de “solidão” —, é onde está a vida que Dôra renegou.

Ela descreve o seu abatimento ao chegar à fazenda:

Rei morto, rei posto. Morreu a Sinhá Dona e chegou — não quero dizer a Sinhá Nova, porque ai, naquela hora da minha chegada eu não tinha nada de Sinhá Dona: surrada e ferida, magra e de olho fundo, mais me parecia com Delmiro caindo desacordado de cima do seu jumento, do que a dona da terra que volta ao seu reino para reinar. Mas era meu. Ali eu não tinha de lutar com ninguém — ali era meu — e, acima de tudo, eu era dali. Não havia uma folha de mato que me fosse estranha, um bicho, um inseto, um passarinho, um peixe, que me fosse estranho — e que me estranhasse. Os velhos caducando eram meus para zelar, aturar e acompanhar na hora da morte. As filhas das cunhãs velhas eram as minhas cunhãs novas. (QUEIROZ, 2020, p. 407)

Dôra se encontra no ponto mais baixo de sua jornada. Como escreve Murdock, esse é um momento de desmembramento; a mulher passa por uma fase extremamente dolorosa. No trecho, a aparência física de Dôra transmite a sua exaustão: surrada, ferida, magra e de olho de fundo. Ela é a heroína que “[...] desce às profundezas para recuperar as partes de si mesma que se separaram no momento em que rejeitou a mãe e estilhaçou o espelho do feminino” (MURDOCK, 2022, p. 112). Assim, há um movimento de retorno, não apenas à terra, mas também à versões originárias de si mesma — “acima de tudo, eu era dali”. Dôra se reconecta com a natureza externa e interna e esse processo não é pacífico.

Há também descrições psicológicas na obra:

Para mim havia só a horrível solidão, o vazio e o desespero; um vácuo por onde eu me sentia rolando, *desabando sem encontrar fundo*. E *a carne esfolada me sangrando*. Vivia ainda tão cheia dele [do Comandante] e ainda tão no espanto da falta dele que a dor daquela falta me roía constante como quem tem fome. Em vez de me consolar com as lembranças e de certa maneira desfrutar a minha saudade, eu tinha era que procurar alguns momentos de pensamento livre, tirar a dor dele de cima de mim, tomar aspirina, passar linimento, pra não ter que sair gritando. (QUEIROZ, 2020, pp. 410-411, grifos nossos)

Essa descrição se assemelha à encontrada em Murdock. Como escreve a psicoterapeuta, essa é uma etapa em que a heroína sente tristeza, confusão e desespero. Ela se isola — como Dôra relata, em uma “horrível solidão” — e os outros a consideram deprimida.

O percurso da personagem se assemelha até mesmo com o de Inana no mito sumério, em que essa desce para o mundo inferior e se torna vulnerável à morte. De forma similar, Dôra está “desabando sem encontrar fundo”, em um movimento de queda e perda. Ela se sente esfolada, sangrando, como se realmente estivesse encarando o olhar cruel de Eresquigal (irmã de Inana e deusa da morte). A dor é tão grande que Dôra quer gritar.

O seu luto é pelo Comandante, mas também pela vida que construiu ao redor dele. Após o funeral, Dôra abandona o Rio de Janeiro e, portanto, o sucesso que tinha delineado para si. Ela tem que voltar para a sua terra natal, onde tudo a conhecia e ela conhecia a tudo. Tem que encarar o olhar fatal da transformação. Precisa aceitar o seu abatimento e encarar a sua busca interna mesmo que seja um processo doloroso. A sua dádiva ilusória foi deixada para trás.

3.3.7. Anseio urgente de reconexão com o feminino

Em *Dôra, Doralina*, vemos apenas um prenúncio das etapas finais da Jornada da Heroína (as quais serão apresentadas a partir deste tópico). Elas ocupam pouco espaço na estrutura da história. A morte do Comandante acontece já ao final do livro e é apenas nessa parte que ocorre o despertar para o sentimento de aridez espiritual. Portanto, não restam muitas cenas para explorar a segunda metade da jornada.

Apesar de não ser aprofundado, contudo, é possível distinguir sinais das fases seguintes. No caso do “anseio urgente de reconexão com o feminino”, podemos interpretar que a própria volta à fazenda é representativa. A terra é um símbolo feminino, de se conectar com a terra. E os trabalhos manuais ajudam Dôra a lidar com sua dor:

A sorte era o trabalho. Tudo pra começar de novo, a casa por remendar e caiar, suja, deteriorada, as cercas arrombadas e os roçados abertos. Botar os homens no serviço, exigir a sujeição dos três dias por semana da qual, Senhora morta, eles tinham perdido o costume. Refazer o gado; trocar em novilhas as vacas velhas, arranjar um touro, vender o gado solteiro, aliás vender tudo que pudesse pra pegar em algum dinheiro. (QUEIROZ, 2020, pp. 412-413)

Esse trecho se relaciona também com a etapa que veremos a seguir. Dôra assume o papel antes desempenhado por Senhora, repetindo as atitudes que havia observado nela. Há a necessidade de retomar alguns hábitos ligados à relação de propriedade da terra. Assim, as duas se reconectam a partir de lembranças — não as negativas, mas as de trato com a natureza e com os moradores.

3.3.8. Curando a ruptura mãe/filha

É na natureza e na “divina cotidianidade” que Dôra reencontra a mãe. Não fisicamente, mas dentro de si. Ao se referir à sua atitude na fazenda, Dôra escreve: “No remate das contas, eu era a filha de Senhora e tinha o exemplo de Senhora. E a casa dela, a terra dela, a marca das suas pisadas para eu pisar. E sem ela atravancando a casa e me tomando a entrada de todas as portas — sem ela — lá é que era o meu lugar” (QUEIROZ, 2020, p. 407). Assim, notamos que ela ainda sente ressentimento em relação à mãe, mas já consegue aceitar (e até mesmo replicar) o seu legado.

Murdock descreve essa etapa como uma cura da ruptura que abriu a jornada da heroína. Dôra a apresenta de forma semelhante: “O círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo: eu acabei voltando para a Soledade” (QUEIROZ, 2020, p. 402). Dôra retorna ao espaço materno, à fazenda Soledad, e enfim aceita a memória da mãe que vive dentro dela. Ela aceita ocupar a mesma posição: “Procurava a todo instante me lembrar de como Senhora fazia; e tudo se repetia agora como no tempo dela, porque mesmo que eu quisesse não sabia fazer nada diferente, e então era a lei dela que continuava nos governando” (QUEIROZ, 2020, p. 413).

Dôra não faz esse retorno de bom grado, mas, após a descida à Deusa, é em Soledad e em Senhora que ela busca sua verdadeira identidade — e, por que não, o aspecto mais genuíno de sua feminilidade? É por meio do comando da fazenda e da perpetuação do legado da mãe que Dôra se reencontra. Ela se reconecta com o feminino e cura a ruptura mãe/filha que a acompanhou durante toda a história.

3.3.9. Cura do masculino ferido

Esse é o estágio que aparece de forma menos explícita em *Dôra, Doralina*. Não há nenhuma cena exclusiva para marcar o período. Ao contrário, há apenas um elemento passível de ser abordado: a dualidade Laurindo *versus* Comandante.

Conforme vimos, o casamento de Dôra com Laurindo é frustrante e a machuca, a faz se sentir traída. Após a morte dele, ela abandona Soledad e se nega a vestir o luto. Com o Comandante, ocorre o contrário. Seu casamento, mesmo com todos os percalços, deixa Dôra feliz. Após a morte do Comandante, ela volta para Soledad, em movimento de cura e retorno. E decide vestir trajes de luto: “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” (QUEIROZ, 2020, p. 409).

Dessa forma, a ruptura de Dôra com o masculino é diferente da proposta por Murdock. Não é uma exigência de um homem interno, da figura do pai ou da sociedade; é, por outro lado, uma ruptura essencialmente romântica, com o *marido*. E a cura tampouco ocorre nessa parte da Jornada da Heroína. Parece ocorrer com a chegada do Comandante, quando Dôra decide dar outra chance para o amor.

Poderíamos concluir, portanto, que aqui se estabelece uma grande divergência entre a Jornada da Heroína e a estrutura de *Dôra, Doralina*. Mas também se estabelece um diálogo possível, visto que há o aspecto ferido do masculino.

3.3.10. Integração de masculino e feminino

Ao fim do livro, Dôra não alcança a integração do masculino e do feminino. A história termina com ela lembrando da morte do Comandante, ainda sofrendo o luto. Porém, é possível notar que, apesar de Dôra não ter chegado a esse estágio, ela está no caminho.

Os parágrafos finais são especialmente emblemáticos. Dôra está de volta na fazenda e, para os moradores, é como se ela não tivesse passado nenhum tempo longe. Antônio Amador (que costumava ser o ajudante de Senhora) vem anunciar o início de uma vida nova:

Antônio Amador se chegou a mim no alpendre, vindo do seu posto na janela da cozinha, me convidou para ir ao curral ver a vaca parida:
— Foi esconder a bezerra na capoeira velha do finado Delmiro. É a novilha de primeira cria, tem-se que botar nome nela. Assim vermelha, que tal Garapu? E ainda é capaz de ser neta daquela outra Garapu — aquela que a finada Senhora comprou na sua mão, não se lembra?
E nós saímos no sol quente para ver a Garapu nova que mugia zangada sem querer passar pela porteira aberta. (QUEIROZ, 2020, p. 428)

A Garapu original tinha sido motivo de discórdia entre mãe e filha. Quando Dôra estava doente, Senhora vendeu a vaca para custear seus custos médicos. O problema é que, dentre os animais que contavam no seu rebanho, Garapu era a preferida de Dôra e a que dava mais leite. E a compradora dos animais foi a própria Senhora; por isso, a filha ficou sentindo como se sua vaca preferida tivesse sido roubada pela mãe.

O reaparecimento do nome Garapu logo ao final da história parece ser simbólico. Indica uma nova oportunidade, mas também traz um senso de circularidade — que é justamente o formato escolhido por Murdock para organizar a Jornada da Heroína. Dôra tem uma nova oportunidade de se conectar com a fazenda e, indiretamente e até à contragosto, com a própria mãe. Tem a chance de encontrar uma nova vida após a morte do Comandante, de encontrar o seu lugar no mundo.

Esse retorno ocorre de forma circular: a história volta para onde começou, para Soledad. Dôra retoma os aprendizados que teve com a mãe e replica o seu modo de organização da fazenda. É quase como se a história fosse se repetir, agora com Dôra no lugar de Senhora. A filha pode até guardar rancores, mas não consegue fugir de tomar a mãe como um espelho.

Isso não significa que a história vai se repetir de forma exatamente igual. Mas é inegável que Dôra assume o lugar da mãe; ela se torna a nova Senhora. E tem que aprender a transitar pelos dois mundos — o feminino e o masculino, a criação e o controle — para manter sua terra fértil. A forma como ela o fará, contudo, fica para a imaginação do leitor.

3.3.11. O fim da jornada de Dôra

Chega ao fim a trajetória de Dôra. Concluímos, a partir de nossa análise, que a Jornada da Heroína e a jornada da personagem compartilham diversas

semelhanças entre si. Como já mencionado, *Dôra*, *Doralina* não foi inspirado na teoria de Murdock, mas existe uma proximidade de datas.

A afinidade estrutural, mais do que apenas mera coincidência, parece denotar a frequência desse modelo heroico na experiência das mulheres. Afinal, como já explicitado, o modelo foi criado a partir da jornada de mulheres reais — no caso, as pacientes de Murdock. É possível considerarmos a hipótese que Rachel de Queiroz tenha experienciado uma vivência parecida e trazido isso para a ficção.

Além das semelhanças, porém, há também divergências. A jornada de *Dôra* não é totalmente compatível à da heroína, apresentando suas próprias particularidades. Isso não é um problema, antes suscita discussões e cria novas possibilidades. A jornada da heroína não precisa ser seguida estritamente para ser válida; constitui-se apenas como um caminho orientador.

O que *Dôra*, *Doralina* nos mostra, portanto, é que a jornada da heroína funciona também como um modelo literário. Para tal, não é necessário que a história seja contada exatamente no mesmo molde, pode haver mudanças da ordem, supressão ou até mesmo criação de novas fases. Isso ocorre, por exemplo, nas etapas finais da jornada de *Dôra*, que aparecem de forma breve e pouco compatível com as da jornada da heroína.

A estrutura proposta por Murdock representa uma busca possível para mulheres — e até mesmo homens — em nossa sociedade. Em suma, representa uma busca por si mesmo e pelo equilíbrio interno. Para além de nossas vivências, é possível trazer essa experiência para dentro da ficção, construindo personagens e jornadas verossímeis.

4 PROBLEMAS DA JORNADA DA HEROÍNA

Dôra, Doralina (QUEIROZ, 2020 [1975]) possui, conforme verificamos, uma estrutura narrativa compatível com a Jornada da Heroína. A partir disso, concluímos que a proposta de Murdock funciona como uma ferramenta de análise do romance em questão.

Porém, também é necessário que sejam evidenciados os problemas da teoria. Apesar de possuir aplicabilidade, a Jornada da Heroína não se mostra satisfatória em sua abordagem de gênero. Trataremos, neste capítulo, da falha central da teoria de Murdock: a falta de definição acerca dos conceitos de “feminino”, de “heroína” e de “mulher” e as complicações decorrentes disso.

4.1. O QUE É O “FEMININO”?

Em *A Jornada da Heroína* (MURDOCK, 2022), o termo “feminino” é onipresente.

Na introdução do livro, Murdock resume sua proposta da seguinte forma: “Hoje, as mulheres têm uma missão em nossa cultura. É a missão de acolher por completo sua natureza feminina, aprendendo a se valorizar como mulher e a curar a ferida profunda do feminino” (p. 23). Dessa forma, percebemos que o “feminino” é um conceito-base de sua teoria; porém, esse carece de uma definição explícita.

Em um primeiro momento, o termo parece se ligar à ideia de “mulher”, contrapondo-se binariamente à proposta de Campbell. Dessa forma, a Jornada da Heroína seria um padrão encontrado na história de *mulheres*, em contraste com a Jornada do Herói que estaria presente no caminho dos *homens*.

Em um segundo momento, contudo, essa ligação se borra. Murdock afirma, de forma não clara, que a Jornada da Heroína poderia ser explorada por homens. Vemos algo similar também em Campbell, que verifica variação no gênero dos protagonistas dos mitos — conforme já citamos no primeiro capítulo.

O modelo que apresento aqui não se aplica necessariamente à experiência de todas as mulheres de todas as idades e tampouco se limita a elas. Ele aborda a jornada de ambos os gêneros, descrevendo a experiência de muitas pessoas que se esforçam para se manter ativas e oferecer uma contribuição ao mundo, mas que também temem o que nossa sociedade

voltada para o progresso vem causando à psique humana e ao equilíbrio ecológico do planeta. (MURDOCK, 2022, p. 24)

A partir disso, estabelece-se uma confusão primordial. Murdock constrói sua teoria em torno da ideia de “feminino”, mas não explica o conceito. O mais próximo que ela chega de uma definição é escrever que se trata de uma “força arquetípica” (MURDOCK, 2022, p. 176). O termo permanece confuso, contextual, podendo assumir diferentes sentidos em diferentes fragmentos do livro.

Para buscarmos uma resposta acerca da (in)definição do feminino, podemos consultar as obras de C. G. Jung. Ao criar a Jornada da Heroína, Maureen Murdock se baseou nos fundamentos da psicologia analítica junguiana. Portanto, é nesse campo que se encontram os conceitos originários.

Jung não explora o termo “feminino”, mas é possível utilizarmos, de forma substitutiva, a teoria de “anima”. Para entender essa, porém, é necessário fazer um retorno ainda maior, retomando o “inconsciente coletivo” e os “arquetipos”.

Em seu livro *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2000 [1976]), C. G. Jung escreve:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (p. 53)

Poderíamos traçar, dessa forma, a diferença entre o *inconsciente pessoal* — que se forma em um indivíduo a partir de suas experiências de vida — e o *inconsciente coletivo* — que é uma estrutura herdada. Jung reforça que o inconsciente coletivo não é transmitido simplesmente pela linguagem, mas ressurgem em qualquer lugar e em qualquer época, sem necessidade de influência externa. Por isso, seria inerente à constituição humana.

Para entendermos melhor o conceito, é necessário examinarmos também a ideia de arquétipos (os quais seriam os responsáveis por compor o inconsciente coletivo):

Há tantos arquétipos quantas situações típicas na vida. Intermináveis repetições imprimiram essas experiências na constituição psíquica, não sob a forma de imagens preenchidas de um conteúdo, mas precipuamente apenas *formas sem conteúdo*, representando a mera possibilidade de um determinado tipo de percepção e ação. (JUNG, 2000, p. 58, grifos nossos)

E ainda:

Sempre deparo de novo com o mal-entendido de que os arquétipos são determinados quanto ao seu conteúdo, ou melhor, são uma espécie de "idéias" inconscientes. Por isso devemos ressaltar mais uma vez que os arquétipos são determinados apenas quanto à forma e não quanto ao conteúdo, e no primeiro caso, de um modo muito limitado. Uma imagem primordial só pode ser determinada quanto ao seu conteúdo, no caso de tornar-se consciente e portanto preenchida com o material da experiência consciente. (JUNG, 2000, p. 91)

O arquétipo só pode ser reconhecido quando é preenchido pelo “material da experiência consciente”; ou seja, quando se torna uma imagem arquetípica. Caso contrário, é apenas uma forma primordial que repousa no inconsciente coletivo herdado pelo indivíduo.

Encontramos também em Jacobi (2016) uma explicação sobre o conceito:

Pois, tão logo o conteúdo puramente humano-coletivo do arquétipo, que representa o material cru fornecido pelo inconsciente coletivo, entra num relacionamento com a consciência e com sua propriedade doadora de formas, o arquétipo adquire “corpo”, “substância”, “forma plástica” etc.; ele se torna representável e só então se torna uma *imagem verdadeira* – a imagem arquetípica, o símbolo. Para defini-lo de uma perspectiva funcional, poderíamos dizer que o “arquétipo *per se*” é essencialmente energia psíquica concentrada, mas o símbolo lhe acrescenta o modo de manifestação, pelo qual o arquétipo se torna discernível. (n.p., grifos do autor)

Seguindo essa perspectiva, podemos afirmar que o arquétipo é um *potencial*, algo que só pode assumir contornos ao se chocar com a experiência pessoal dos indivíduos. Por isso, é impossível definir exatamente do que um arquétipo se constitui enquanto se encontra em seu estado inicial.

Um dos arquétipos identificados por Jung é, como mencionamos, o anima. O termo foi criado para designar o lado feminino da psique. Sua contraparte seria o aspecto masculino, o animus. Emma Jung, que foi psicoterapeuta e esposa de C. J. Jung, disserta sobre os dois termos:

Dentre esses arquétipos há sobretudo dois investidos de grande significado, pois, pertencendo por um lado à personalidade, e por outro estando enraizados no inconsciente coletivo, eles constroem uma espécie de elo ou ponte entre o pessoal e o impessoal, bem como entre o consciente e o inconsciente. Essas duas figuras - uma é masculina, e a outra, feminina - foram denominadas de animus e anima por Jung. Ele entende aí um complexo funcional que se comporta de forma compensatória em relação à personalidade externa, de certo modo uma personalidade interna que apresenta aquelas propriedades que faltam à personalidade externa, consciente e manifesta. São características femininas no homem e masculinas na mulher que normalmente estão sempre presentes em determinada medida, mas que são incômodas para a adaptação externa ou para o ideal existente, não encontrando espaço algum no ser voltado para o exterior. (2020, p. 16)

Dessa forma, a anima se caracteriza como o aspecto feminino da psique de um homem. Por causa das convenções da cultura, o homem não poderia exteriorizar seu lado feminino; seria preciso, então, internalizá-lo e projetá-lo nas mulheres à sua volta — inicialmente na mãe, depois em seus pares românticos. Já o animus desempenharia um papel semelhante, só que na mulher, sendo o seu lado masculino. Ela o projetaria inicialmente no pai e depois em seus companheiros amorosos.

Em um primeiro momento, Jung tira conclusões reducionistas acerca do anima e do animus, reforçando os preconceitos de sua época. A partir do que observamos, seria possível pensar que ele está reforçando a heteronormatividade, afirmando a necessidade do indivíduo de encontrar um oposto sexual para se tornar completo psicologicamente.

Porém, há certa evolução em suas obras. Especialmente em *O livro vermelho*, que concentra autorreflexões e memórias, o autor oferece uma visão mais flexível (DE SÁ, DEOLA, 2019). Notamos, então, que em vez de reforçar a heteronormatividade, sua teoria tem o potencial de subvertê-la, apontando para a androginia psíquica.

De Franco e Maranhão (2019) escrevem que é possível considerar que “[...] Jung postula, de fato, uma psique híbrida para todos, em que animus e anima estariam presentes como energias e representações do masculino e do feminino sem um conteúdo definido em todos os seres humanos, atuando de forma complementar no dinamismo da psique” (p. 141). Segundo esse ponto de vista, cada indivíduo conteria em si o potencial do feminino e do masculino — e, portanto, o potencial de uma totalidade.

É importante ressaltar que o feminino e o masculino no sentido de anima e animus não é o mesmo que encontramos no sentido popular. Por serem arquétipos, o anima e o animus não possuem conteúdo e sua forma não é bem delimitada. Além disso, não há o conhecermos exceto quando eles entram em contato com o conteúdo consciente.

Como ainda dissertam de Franco e Maranhão: “Mesmo tendo Jung em alguns momentos cometido o equívoco de personificar a anima e o animus, sua teoria dos opostos tem uma base conceitual mítica e alquímica e é desse modo que deve ser considerada. A personificação não deve ser tomada como características inerentes ou grudadas no arquétipo [...]” (2019, p. 142). Com isso, entendemos que o anima e animus não possuem características fixas, visto que são apenas *potenciais* do que pode se tornar. Apesar disso, é comum atribuir a essas duas facetas uma caracterização — que acaba sendo cultural, não arquetípica. Por exemplo, associar a feminilidade à subjetividade, intuição, ciclos, beleza; ou a masculinidade à racionalidade, objetividade, etc.

Encontramos essa associação também na teoria de Murdock. Ao longo do livro *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino* (2022), ela associa a feminilidade aos aspectos supramencionados, ligando-a especialmente ao contato com a Terra e com o corpo.

Assim, além de a autora não conceituar o que é “feminino”, o uso que ela faz do termo abre espaço para várias interpretações, algumas delas preconceituosas. Por exemplo, ao usar a ideia de ciclos e de menstruação, há uma exclusão, visto que mulheres transexuais não possuem um útero. Também podemos nos questionar como os homens mencionados se incluiriam nesse contexto.

Ademais, Murdock aponta diversos aspectos que são, realmente, menosprezados — como a natureza e a intuição —, mas por que estes se ligariam ao feminino? Haveria uma conexão real e indispensável ou a marginalização de ambos seria apenas uma coincidência? A caracterização que aparece nos mitos seria inerente ao feminino ou constituída historicamente?

Do ponto de vista de Jung, é uma determinação histórica. A caracterização constitui a imagem arquetípica, não o arquétipo, pois o anima — ou o lado feminino da psique — não possui características pré-determinadas em sua forma primordial.

Portanto, podemos notar que, apesar do trabalho notável de Murdock, o conceito de “feminino” deveria ter sido abordado de forma mais crítica e esclarecedora, inclusive se pensarmos a teoria base de Jung.

4.2. O QUE É UMA “HEROÍNA”?

A falta de definição acerca do “feminino” acarreta também uma confusão acerca do que é uma “heroína”. A autora escreve:

A palavra *heroína* já teve muitos significados, e a mulher que recebeu esse título usou muitos disfarces. Ela já foi uma donzela em apuros esperando o resgate do cavaleiro de armadura brilhante, uma Valquíria cavalgando pelo céu conduzindo suas tropas para a batalha, uma artista solitária que pinta ossos no deserto, uma freira miúda curando as feridas dos pobres em Calcutá e uma supermãe conciliando o leite em pó e a pasta de trabalho. Ela foi mudando o rosto da mulher a cada nova geração. (MURDOCK, 2022, p. 203)

Este trecho é o mais próximo que se chega de uma conceituação, mas ainda assim é vago demais. Certamente, a heroína é a protagonista da jornada. Porém, de que forma a heroína se contrapõe ao herói proposto por Campbell? Seria simplesmente uma diferença de gênero? Ou seria uma diferença na dinâmica arquetípica?

Além disso: em que circunstância se seguiria a Jornada da Heroína em vez da Jornada do Herói? A diferença seria condicionada pela experiência pessoal? Seriam a Jornada da Heroína e do Herói os únicos dois caminhos possíveis, ou existiriam mais variações não identificadas?

As perguntas são várias. Listamo-las no presente trabalho apenas a título de questionamento, sem pretensão de esgotar o assunto.

Utilizamos, aqui, a versão mais recente de *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino* (2022 [1990]). Nesta edição, a própria Murdock adicionou um capítulo ao livro, com a intenção de responder às críticas recebidas acerca de sua teoria — críticas semelhantes às que fizemos aqui.

Assim, no capítulo 10 (“Além da dualidade”), a autora buscou redefinir os seus conceitos. Infelizmente, contudo, isso ocorre de forma insuficiente mais uma vez. O capítulo se inicia com o seguinte trecho: “Vivemos em uma cultura dualista que valoriza, cria e sustenta as polaridades — uma mentalidade estratificada ‘assim

ou assado’, que identifica e situa ideias e pessoas em extremos opostos de um espectro” (MURDOCK, 2022, p. 189).

Essa defesa soa incompatível com o resto do livro e com o próprio capítulo, pois Murdock usa com frequência a segmentação feminino-masculino. Além disso, ela também apresenta a ideia do círculo como modelo de vida, mas não fica claro como isso desconstruiria os dualismos.

Ao fim do capítulo 10, então, encontramos a seguinte passagem: “À medida que cada uma de nós cura suas naturezas feminina e masculina, mudamos a consciência no planeta: de uma consciência viciada em sofrimento, conflito e dominação para uma consciência que reconhece a necessidade de afiliação, cura, equilíbrio e inter-ser” (MURDOCK, 2022, p. 203). A contradição é reforçada. O dualismo se repete, associando, inclusive, a dominação a uma cultura masculina e a natureza a uma feminina.

Portanto, mesmo que Murdock tenha realizado uma tentativa de esclarecer os termos utilizados, essa foi pouco efetiva. A questão da “heroína” junta-se à do “feminino” na falta de definição, o que consiste em uma falha basilar em sua teoria.

4.3. O QUE É UMA “MULHER”?

A questão se torna ainda mais complexa se pensarmos sobre a teoria da performatividade de gênero proposta por Judith Butler (2003 [1990]). A argumentação da autora parte do questionamento do que constitui o sujeito do feminismo — ou seja, do que constitui uma mulher. Para ela, não é suficiente que se exija direitos, também é necessário que se pergunte como a concepção de mulher “é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação” (BUTLER, 2003 [1990], p. 14).

Assim, o feminismo não seria apenas sobre luta, mas sobre entender por quem se está lutando e sobre como essa categoria pode estar sendo produzida pelo sistema repressor. Ao utilizar o termo “mulher” acriticamente, os indivíduos reforçariam os conceitos culturais contra os quais se revoltam.

Poderíamos resumir a ideia da seguinte forma: por quem o feminismo luta? Pelas mulheres. Mas quem são as mulheres? São as mulheres como concebidas pela cultura que as oprime. É possível, nesse sentido, conquistar uma libertação real permanecendo dentro da lógica responsável pela opressão?

Para Butler, os sujeitos são construídos discursivamente. A partir da estrutura binária — mulher em contraposição ao homem —, estabelece-se um sistema de gênero que aparenta ser estável. Assim, definimos os dois gêneros a partir de suas diferenças. Isso, além de trazer limitações às mulheres, também exclui outras possibilidades identitárias. Nesse sentido, corpos femininos são *ensinados* a serem mulheres e, corpos masculinos, são *ensinados* a serem homens. Isso aparece de forma naturalizada — não é natural, mas a reprodução cultural cria a ilusão de que é.

É necessário que seja dessa forma para que se mantenha a suposta estabilidade da matriz heterossexual. A mulher e o homem *devem* ser complementares dentro do discurso cultural; suas diferenças são produzidas para gerar um contraste e uma impressão de que existe uma essência em suas identidades.

Caso contrário, como se definiria o que é ser mulher, se não em contraste com o seu “oposto”? Como definimos, atualmente, identidades que se caracterizam como não-binárias? Como essas novas possibilidades desestabilizam a identidade supostamente natural da mulher e do homem?

Aos conceitos de gênero e identidade, Judith Butler adiciona o de performatividade. Aqui, surge sua grande contribuição: o gênero não seria natural; portanto, não possuiria uma essência. Sua aparência de estabilidade seria gerada e produzida pela performance dos indivíduos.

Nesse sentido, o *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância — isto é, constituinte da identidade que supostamente é. (BUTLER, 2003 [1990], p. 39)

É a partir dos sujeitos, que replicam a performance esperada de uma mulher, que a identidade desse gênero é constituída. Por isso, por exemplo, o que é esperado de uma mulher muda dependendo da época. Sua vestimenta, seus interesses, sua função na sociedade: tudo isto é produzido, não inerente ao gênero.

O gênero, em si, não existe sem os sujeitos. O gênero é sempre um tornar-se, um adaptar-se, uma replicação da performance.

[...] assim como a *drag* ou a travesti, a mulher “de verdade” precisou tornar-se mulher, em um processo que nada tem de natural e automático. A inscrição de signos de feminilidade se fez por um esforço normatizante no contexto da heterossexualidade compulsória e sua compulsão por binarismos. (FIRMINO, PORCHAT, 2017 p. 59)

Ao pensarmos do ponto de vista de Judith Butler — de que a mulher é constituída discursivamente — uma nova gama de questionamentos surge sobre a teoria de Maureen Murdock. Se a heroína é uma mulher, seria essa mulher criada a partir da performance? Seu conceito estaria, então, vulnerável às mudanças de uma época? Como sua jornada se manteria estável? Como os indivíduos não-binários se encaixariam na Jornada do Herói e na da Heroína?

Novamente, encontramos a barreira da falta de definição de Murdock. O problema não é o posicionamento a partir de uma teoria ou outra, mas a falta de criticidade. Ao se inserir em uma discussão de gênero, criticando Campbell, Murdock criou um campo fértil de questionamentos. Porém, este é pouco explorado em seu trabalho.

A falta de definições produz certa fragilidade na teoria. As ideias de Murdock se baseiam em sua experiência particular e como psicoterapeuta, o que, infelizmente, traz certas limitações culturais. Assim, sua teoria pode ser considerada limitada a uma vivência específica de “mulher”, delimitada por condições temporais, locais, de classe social etc. Já se passaram mais de trinta anos desde a primeira publicação de *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino* e poderíamos nos questionar se a mulher constituída da época ainda é a mesma dos dias atuais. Ou se sua experiência seria válida para mulheres de qualquer canto do mundo.

Por fim, permanecem os questionamentos: quem foi a mulher que Murdock buscou representar? Quem é a heroína que tem a permissão de seguir a sua jornada?

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, o presente trabalho buscou apresentar a teoria de Murdock, utilizá-la para analisar a obra escolhida e, enfim, aprofundar o tema com um olhar crítico.

Inicialmente, houve a apresentação da Jornada do Herói conforme formulada por Joseph Campbell (2007 [1949]) e por Christopher Vogler (2015 [2007]). Em seguida, foi abordada a Jornada da Heroína, da maneira como formulada por Maureen Murdock (2022 [1990]). Essas duas estruturas — a Jornada do Herói e a Jornada da Heroína — estabelecem uma relação dialógica e não limitante entre si. Os seus conceitos se entrecruzam e abordam o território da psicanálise, da literatura, da mitologia e dos estudos de gênero.

Apesar de Campbell, no princípio, ter realizado apenas um trabalho analítico, a Jornada do Herói se tornou uma ferramenta criativa a partir da contribuição de Vogler. Atualmente, o modelo é utilizado para criação de histórias que vão desde filmes até jogos de videogame. De forma similar, Murdock criou a Jornada da Heroína como uma ferramenta de uso psicoterapêutico, mas depois a adaptou para se tornar igualmente um instrumento de criação de histórias.

No presente trabalho, atribuímos à Jornada da Heroína uma função ainda distinta: a de teoria para análise literária. Utilizando os conceitos do modelo, realizamos um estudo do livro *Dôra, Doralina*, da escritora cearense Rachel de Queiroz (2020 [1975]). Verificamos que os eventos do enredo coincidem, de forma limitada, com as etapas propostas por Murdock. Dessa forma, a teoria foi aplicada à obra ficcional de maneira bem-sucedida. Observou-se que, mesmo que *Dôra, Doralina* tenha sido lançado antes de *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino*, as trajetórias propostas se assemelham. Isso aponta para a possibilidade de uma vivência compartilhada entre mulheres.

Contudo, também verificamos limitações na teoria de Murdock; em especial, a falta de definição acerca dos conceitos de “feminino”, “heroína” e “mulher”. Esse aspecto constitui uma fragilidade em sua argumentação. Em vista disso, entrecruzamos as ideias de C. J. Jung e de Judith Butler para realizar uma crítica aprofundada. Ambos os autores utilizados enriqueceram nosso debate sobre gênero e identidade.

A partir de Jung, vimos dois arquétipos importantes da psique: o animus e a anima. É criada a hipótese de que cada indivíduo contém em si próprio um lado feminino e um masculino. Isto, por sua vez, remete às ideias de androginia mental, completude e intercambialidade. Ainda assim, é importante lembrar que, por serem arquétipos, o animus e a anima não possuem conteúdo a não ser quando assimilados pela consciência. O que significa dizer que nenhum dos dois lados possuem características inerentes.

Por isso, mesmo que Murdock tenha partido do conceito de anima para definir o feminino, a relação é problemática do ponto de vista discursivo. A autora denomina para o feminino características próprias, como, por exemplo, a intuição. Apesar de essa relação poder ser feita culturalmente, faltou explicitar que as características femininas não são naturais, mas produzidas.

Ao estudarmos a teoria de Judith Butler (2003 [1990]), partimos para um aprofundamento da (des)construção da identidade dos sujeitos. Como a autora aponta, não faz sentido utilizar termos como “mulher” sem analisar como estes são estabelecidos dentro do discurso. A identidade de gênero é construída performativamente, o que significa afirmar que o gênero “mulher” não possui uma essência.

Nesse sentido, o maior problema observado, na teoria de Murdock, é a utilização dos termos “feminino”, “heroína” e “mulher” como se o seu significado fosse inerente, e não contextual. A margem de interpretação é grande; se os termos não forem conceituados, cada estudioso pode ter uma percepção diversa. Um efeito possível disso é a limitação do modelo, pois não fica claro a quem esse se destina ou de que forma essa relação se constitui. Se não serve para *todas* as mulheres, e se não serve *apenas* para as mulheres, e se o próprio termo mulher é construído no *discurso* (e, portanto, performático), quem está habilitado a ser a heroína da jornada?

Assim, embora a estrutura possa ser utilizada para análise literária, é necessário certo cuidado. O crítico deve estar consciente das falhas do modelo ao utilizá-lo, compreendendo que, mesmo podendo ser aplicada à literatura, a Jornada da Heroína possui problemas em sua conceituação.

Por fim, deixamos em aberto a possibilidade de jornadas. O caminho delineado por Maureen Murdock se configura como uma perspectiva, mas permanece sensível à discussões. As questões levantadas ao longo do presente

trabalho — especialmente no capítulo anterior — permanecem disponíveis para debate, buscando evidenciar, cada vez mais, o tema de vivências diversas, na literatura e na vida.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Laile Ribeiro de. **Representações da mulher na obra de Rachel de Queiroz**. 2016. 273 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-ACYQQ5>. Acesso em: 17 maio 2023.
- ARAÚJO, Jair Bueno de. A desconstrução dos processos identitários dos gêneros sexuais em Judith Butler. **Saber Acadêmico**, Presidente Prudente, n. 11, p. 33-38, jun. 2011. Disponível em: http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20180403120438.pdf. Acesso em: 17 maio 2023.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 [1990].
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- FIRMINO, Flávio Henrique; PORCHAT, Patricia. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. **Doxa: Revista Brasileira de Psicologia e Educação**, Araraquara, v. 19, n. 1, p. 51-61, 1 jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/doxa/article/view/10819/7005>. Acesso em: 17 maio 2023.
- FRANCO, Clarissa de; MARANHÃO, Eduardo Meinberg de Albuquerque. Sagrado Não-Binário? O conceito de psique andrógina na reformulação do debate de gênero no Sagrado Feminino. **Mandrágora**, [S.L.], v. 25, n. 2, p. 127-151, 11 dez. 2019. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/MA/article/view/9936>. Acesso em: 17 maio 2023.
- JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C.G. Jung**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- JOHNSON, Robert A. **She: a chave do entendimento da psicologia feminina**. São Paulo: Mercury, 1993.
- JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JUNG, Emma. **Animus e Anima: uma introdução à psicologia analítica sobre os arquétipos do masculino e feminino inconscientes**. 2. ed. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2020.
- MEDEIROS, Stéfanie Garcia. **A jornada da heroína: estrutura narrativa para roteiros de ficção**. 2019. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Pucrs, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8514>. Acesso em: 17 maio 2023.
- MURDOCK, Maureen. **A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino**. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

NASCIMENTO, Hemily; STEIN, Mônica. Regência arquetípica feminina: método de construção de personagem. **Avanca Cinema**, [S.L.], v. 2, n. 1, p. 1-8, 26 fev. 2021. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/121>. Acesso em: 17 maio 2023.

OLIVA, Osmar Pereira. Dôra, Doralina: o eterno feminino ou um louvado para o amor. **Revista Diadorim**, [S.L.], v. 7, 27 jun. 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3913/2891>. Acesso em: 17 maio 2023.

OLIVA, Osmar Pereira. Rachel de Queiroz e o romance de 30: ressonâncias do socialismo e do feminismo. **Cadernos Pagu**, [S.L.], v. 1, n. 43, p. 385-415, dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/33P7DMMHdKvJCM9xGBWDLst/?lang=pt>. Acesso em: 17 maio 2023.

PEREGRINO, Miriane da Costa; PEREIRA, Victor Hugo Adler. A (im)pertinente: questões de gênero e engajamento na literatura de Rachel de Queiroz. **Miscelânea**, Assis, v. 11, n. 1, p. 153-176, jan. jun. 2012.

QUEIROZ, Rachel de. **Dôra, Doralina**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

ROBLES, Martha. **Mulheres, Mitos e Deusas**: o feminino através dos tempos. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SÁ, Roberto Novaes de; DEOLA, Tatiana. Reflexões sobre a questão da personificação na teoria da contra-sexualidade de Jung e a androginia psíquica na contemporaneidade. **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 33, n. 1, p. 7-23, jul. 2019. Disponível em: <http://seer.uniacademia.edu.br/index.php/cesRevista/article/view/2010>. Acesso em: 17 maio 2023.

TATAR, Maria. **A Heroína de 1001 Faces**: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói. São Paulo: Cultrix, 2022.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**: estrutura mítica para escritores. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

WHITMONT, Edward C. **Retorno da Deusa**. São Paulo: Summus Editorial, 1991.

WOOLGER, Jennifer Barker; WOOLGER, Roger J.. **A Deusa Interior**: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas. São Paulo: Cultrix, 2007.